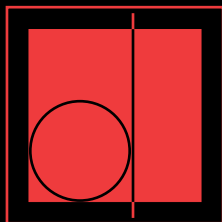


ÉTUDES LITTÉRAIRES



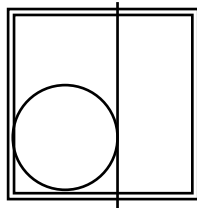
UNIVERSITÉ LAVAL

Littérature et architecture ■
Hiver 2011 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LITTÉRATURE ET ARCHITECTURE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin et Myriam Dumais-Desrosiers, adjoints à la rédaction.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ télécopieur : 418 656-2991 Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique : pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2011 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 4^e trimestre 2011

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-45-4

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Chantal Gaudreault

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LITTÉRATURE ET ARCHITECTURE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
ÉLODIE LAÜGT ET ÉLISE HUGUENEY-LÉGER

PRÉFACE

ÉLISE HUGUENEY-LÉGER

Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires

7

Études

MÉMOIRES MÉDIÉVALES

GUILLAUME PERRIER

Architecture médiévale et art de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust

13

POÉSIE ET STRUCTURES IMAGINAIRES

GIOVANNI BERJOLA

Architecture et intimité dans *Illuminations* d'Arthur Rimbaud

23

JULIE DEKENS

Réécrire l'origine poétique au XX^e siècle : l'expérience du *Bestiaire ou cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire

37

CONSTRUCTIONS SPATIALES ET NARRATIVES : L'UNIVERS ROMANESQUE

LAËTTIA DESANTI

L'architecture dans les romans de Sarraute et de Perec :
manipulations et détournements

51

JEAN-PIERRE THOMAS	
L'enfer d'un paradis remémoré dans <i>Kamouraska</i> d'Anne Hébert	67

PHILIPPE WILLOCQ	
Ombres et lumières. Architecture énonciative dans <i>Le pays</i> de Marie Darrieussecq	81

POSTFACE

ÉLODIE LAÛGT	
L'architecture « à même »	91

Analyses

MAIA BEYLER-NOILY	
Pourquoi donc pas ? <i>L'Ève future</i> de Villiers de l'Isle-Adam et la rédemption artificielle	101

ALEX DEMEULENAERE	
Le retour en Afrique. Voyage et mémoire chez Le Clézio et Joris	119

MONIA KALLEL	
Sand et Djébar : sur la voie (voix) de Shéhérazade	129

Débat

ALAIN VAILLANT / MATHIEU BELISLE	
<i>Le drôle de roman</i>	147

Notices sur les collaborateurs Résumés / *Abstracts*



Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires

ÉLISE HUGUENY-LÉGER

L'analyse et la critique littéraire se prêtent particulièrement bien au motif de l'architecture. Les métaphores entre la littérature et l'architecture ne manquent pas : tel un architecte, un auteur est créateur de son œuvre, il en conçoit les fondations, voit évoluer la structure de son travail, et finit par habiter, explicitement ou plus subtilement, le projet qu'il a formé ou qu'il voit se dérouler sous la plume. Que son ouvrage soit fictionnel ou autobiographique, l'auteur s'y investit en travaillant ou retravaillant des souvenirs, des fantasmes, des observations, des *topoi* ou des mythes connus de tous. Les couches successives qui mènent à la version définitive d'un texte peuvent être vues comme autant de « brouillons de soi¹ » — un architecte n'est-il pas un constructeur espérant concrétiser une vision toute personnelle du monde et de l'espace ? Sans chercher à déceler dans chaque texte littéraire des indices autobiographiques, on doit remarquer que la construction d'une œuvre relève souvent du domaine de la projection : projection de ses propres obsessions dans l'imaginaire puis dans le matériau écrit, mais aussi projection comprise comme domaine de tensions entre les souvenirs, le moment de l'écriture et la vision de l'œuvre achevée². Projection à prendre aussi dans le sens cinématographique du texte, comme moment de contemplation d'un produit achevé, d'une histoire, moment pendant lequel le cerveau travaille, enregistre, où la suspension du temps « réel », qui s'effectue au moment de la plongée dans l'imaginaire, suscite des émotions et des souvenirs, et donne au spectateur un rôle actif à jouer.

Car la thématique de l'architecture appelle les enjeux de la réception des textes, et le rôle joué par l'auteur et les lecteurs dans leur lecture — et par extension, dans leur écriture et leur réécriture. Construire un texte, y inclure des motifs, des symboles, des références intertextuelles, c'est faire jouer son propre rôle de lecteur — capable d'interpréter, de détourner, d'adapter, d'assimiler — mais c'est aussi susciter la

1 Expression de Philippe Lejeune dans son ouvrage *Les brouillons de soi* (Paris, Éditions du Seuil, 1998).

2 Vincent Colonna propose une définition de l'autofiction comme cette capacité de l'auteur à se projeter dans un matériau fictif, définition qui englobe non seulement des autobiographies ou des autofictions mais aussi de nombreuses œuvres de fiction. Voir *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

coopération active de ceux et celles qui recevront le texte. L'activité critique n'a de cesse de vouloir montrer, quand elles ne sont pas déjà visibles, les coutures cachées d'un texte, d'un ensemble. Quand ces structures sont déjà visibles, le critique se donnera pour tâche d'en trouver d'autres. Dans ce sens, comme l'a montré Barthes, l'activité de lire et celle de critiquer sont concomitantes : « le lecteur est un critique³ ». En utilisant une métaphore de construction, Barthes note que le « matériau premier » d'un texte, et par extension l'outil de travail de l'écrivain comme du critique, est un langage déjà existant, parfois éculé, « qui est toujours *antérieur*⁴ ». Afin de donner vie à ce langage, le rôle du lecteur est indispensable : les théories de réception des textes (*reader-response*) ayant émergé dans les années 1970 proposent ainsi une vision du texte dont la signification dépend non de la toute-puissance de l'auteur, mais du rôle du lecteur ; non de critères arrêtés et immuables, mais du processus de transformation et d'interprétation. La pluralité de significations d'un texte et des voix qu'il comporte, son *dialogisme* pour reprendre un terme de Bakhtine, ne pourront être mis au jour que par ces lectures et relectures qui lui donnent du sens. Par ailleurs, c'est par la lecture et l'interprétation que se mettent en place, au fil des années ou des siècles, les canons de la littérature, et que sont définis des « monuments⁵ », œuvres à l'architecture imposante qui n'ont de cesse de révéler de nouvelles couches de signification. Comment le critique parvient-il à continuer à enrichir la signification d'un texte ? Autant (sinon plus) que les indices qui nous sont présentés dans un texte, ce sont les blancs, les trous, qui attirent l'œil du critique. L'entreprise proposée par Genette dans son ouvrage *Seuils*, sur le paratexte, est révélatrice : le critique, en empruntant au langage de la construction et de l'occupation de l'espace, démonte et démontre les mécanismes de construction d'un texte, des portes d'entrées et de sortie qui opèrent une jonction entre le lecteur, l'auteur et le texte. Il met en lumière ce que montrent ces éléments — titres, épigraphes, avant-propos, notes, dédicaces, etc. — mais aussi ce qu'ils peuvent cacher, et ce que leur présence ou absence peut apporter à la compréhension d'un texte. Les pistes de lecture proposées par Genette dans cet ouvrage, parmi tant d'autres, rappellent que l'architecture d'un texte, qu'elle soit complexe ou plus sobre, pose la question de la relation entre le visible et le caché.

Si elle est un outil précieux de lecture et de compréhension des textes, l'architecture est aussi une thématique privilégiée des œuvres littéraires : les motifs architecturaux (qu'il s'agisse de la ville, de l'immeuble ou de la cathédrale, qu'ils englobent le cosmique, l'imaginaire ou le concret) parsèment la littérature et sont souvent associés à des structures narratives ou poétiques subtilement façonnées. Par ailleurs, l'entreprise littéraire est apte à utiliser des métaphores de construction et de destruction pour proposer une certaine vision du monde. Le roman du XIX^e siècle propose de nombreux exemples où l'architecture comme motif est utilisée en tant que jonction entre l'individu et le monde — l'on pense aux étages de la pension

3 Roland Barthes, *Essais critiques*, 1964, p. 9.

4 *Ibid.*, p. 14 (l'auteur souligne).

5 Métaphore empruntée à Andrew Bennett et Nicholas Royle dans *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, seconde édition, London, Prentice Hall Europe, 1995, p. 44-53.

Vauquer dans *Le père Goriot*, à la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris*. Alors que le roman se dote d'une fonction de réflexion sur la société, sa structure va aussi façonner le développement des personnages et du récit. La construction de *Madame Bovary*, alternant la banalité du quotidien avec des « scènes » (la rencontre, le bal, les comices agricoles) qui semblent rompre avec lui, met en relief la médiocrité et la monotonie de l'existence. La structure peut se faire véritable monument, processus reflété par exemple dans l'imposante table des matières des *Misérables*, ouvrage traversé de part en part par une réflexion sur le lien entre le minuscule et l'infini. En posant la question du rapport entre le texte et le réel, le roman invite à questionner le rôle joué par l'imaginaire dans le façonnement de l'illusion littéraire. La présence de l'imaginaire et d'images mythiques dans le processus même de construction d'un texte nous engage à nous interroger : qu'est-ce que le texte cherche à représenter ? Comment faire le lien entre le texte et le « monde » ? Est-ce que la littérature a pour but de représenter la réalité ou de produire une réalité ? Problématiques qui recouvrent tous les genres, et pas seulement le roman, comme le montrent dans les pages qui suivent les articles de Giovanni Berjola et de Julie Dekens, prenant tous deux comme point d'appui la lecture ou relecture de mythes et leur intégration dans le tissu poétique complexe des *Illuminations* de Rimbaud et du *Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire. Au XX^e siècle, le processus de construction des textes, le rôle de l'auteur et de ses influences, ont été mis à nu par de nombreux écrivains n'hésitant pas à briser l'illusion de réel (ou de vrai) produite par le texte littéraire. La place du mythe a également été repensée et modernisée, comme dans l'*Antigone* de Anouilh, texte réfléchissant (à) l'illusion produite par le rapport entre lecteur / spectateur et personnages. En nous dévoilant les rouages de ce « mécanisme bien huilé » qu'est la tragédie, le chœur rend visibles certaines des couches de signification nécessaires à la construction et à la modernisation du mythe. Le recours à l'architecture comme outil ou motif va donc engendrer le travail non seulement de l'imaginaire, mais aussi de la mémoire — mémoire collective ou individuelle —, véritable ciment de la compréhension et de l'interprétation de textes littéraires.

* * *

Les sept articles qui composent cet ensemble sont issus du colloque « French Studies in Scotland », également connu sous le nom de « Burn conférence », qui s'est tenu en novembre 2008 à Edzell, en Écosse. Lors de ces deux journées de rencontres et de discussions, dans un cadre architectural et géographique incitant à la rêverie, la question de l'imaginaire et celle du matériau mythique n'ont cessé de ressurgir à travers les différentes communications. Alors que la neige tombait et recouvrait la campagne écossaise, nous nous interrogeons sur ce qui se situe dessous ou derrière les choses, sur les mécanismes — cachés ou plus visibles — qui sous-tendent la construction d'un récit, d'un recueil, d'un poème, sur les structures qui cachent autant qu'elles dévoilent. Il existe autant de structures architecturales qu'il existe de textes, chaque œuvre littéraire composant (ou jouant) avec les conventions de l'époque, les contraintes du genre (y compris celles qu'on s'impose), l'ensemble dans lequel elle

s'insère, les motifs et motivations qui la composent, et l'héritage littéraire par rapport auquel l'auteur se positionne. Les articles composant ce numéro donnent à lire un échantillon de mélanges entre construction, imaginaire et mémoire, qu'il s'agisse de structures en trompe-l'œil (chez Sarraute et Perec), de pierres d'achoppement (chez Proust), de dédoublements (chez Darrieussecq), de déplacements horizontaux ou verticaux (dans le roman *Kamouraska* d'Anne Hébert), de reprises, fantasmées ou non, de mythes (chez Rimbaud et Apollinaire).

L'imaginaire médiéval est au cœur de l'étude de Guillaume Perrier, qui démontre comment l'art médiéval de la mémoire, se manifestant dans le motif de la cathédrale et passant d'une architecture concrète à une architecture mentale, est à l'œuvre dans *À la recherche du temps perdu*. Dans son étude sur les *Illuminations* de Rimbaud, Giovanni Berjola s'interroge sur la jonction opérée entre rêveries urbaines, mythes et obsessions personnelles dans la composition du recueil et ses thématiques. La place jouée par le mythe dans la construction poétique est également soulevée par Julie Dekens qui, dans son article sur le *Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire, évalue la manière dont le poète retravaille le matériau mythique afin de créer une architecture poétique hybride et contemporaine. L'étude de Jean-Pierre Thomas se situe à la jonction entre espaces mythiques et romanesques, en soulignant comment Anne Hébert, dans son roman *Kamouraska*, utilise des structures architecturales cosmiques dans la mise en place du tissu narratif et du relief donné aux personnages. Laëtitia Desanti propose d'aller derrière la surface des romans de Sarraute et de Perec, où la représentation des choses et des espaces concrets sert à orienter la lecture vers le vide. Enfin, l'article de Philippe Willocq sur *Le pays* de Darrieussecq met en avant les fluctuations de l'appareil énonciatif, le motif de l'acte créateur et leur rôle dans la construction et la structure du texte.

La place que tiennent l'imaginaire, le mythe et les motifs de construction et destruction dans ces formes architecturales reflètent le rôle du processus d'invention et de vision dans tout projet artistique, qu'il soit littéraire ou plastique. Ce regroupement d'articles, qui comprend des études allant de la période médiévale à la littérature contemporaine, permet ainsi d'envisager la question de l'architecture en littérature suivant plusieurs perspectives : celle de la narratologie, celle du rôle de l'imaginaire dans la construction littéraire, celle du mythe, celle de la réécriture, et celle des échos entre représentations (visuelles, d'objets) et création. Par des études qui cernent la place cruciale que jouent les structures souterraines, le rapport au temps, à l'espace et aux représentations visuelles, les liens complexes entre le concret et l'imaginaire, dans le matériau littéraire, ce volume pose des questions centrales à la définition même de la littérature.

Références

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

ÉTUDES



Architecture médiévale et art de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust

GUILLAUME PERRIER

Le rapport entre l'œuvre de Proust et l'architecture médiévale est une question classique qui a donné lieu à d'importants travaux¹. Je l'aborderai ici sous un angle très particulier, celui de l'*ars memoriae*, l'art de la mémoire, système de mémorisation antique et médiéval redécouvert dans la seconde moitié du XX^e siècle grâce aux travaux de Frances Yates². Mon hypothèse est que Proust a réinventé pour son propre compte cet art qu'il ne connaissait pas, ou plutôt qu'il en a inventé une forme singulière, romanesque et moderne, que l'on peut inscrire dans la longue tradition de cet art polymorphe, depuis son invention par Simonide de Céos au V^e siècle avant notre ère jusqu'à *La vie mode d'emploi* de Georges Perec³. Le roman de Proust est un bâtiment de mémoire, un système architectural de lieux

-
- 1 Citons notamment : Richard Bales, *Proust and the Middle Ages*, 1975 ; Theodore Johnson Jr., « Proust et l'architecture : considérations sur le problème du roman-cathédrale », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 25 (1975), p. 16-34 ; Kay Bourlier, *Marcel Proust et l'architecture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980 ; Luc Fraisse, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Librairie José Corti, 1990.
 - 2 Frances Yates, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975 [1966]. Sur Proust et l'art de la mémoire, on peut trouver certains éléments dans : Cynthia Israel, « Montaigne and Proust : Architects of Memory » [1994], RLA Archive, Purdue University, [en ligne]. <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1994/French-pdf/Israel,Cynthia.pdf>, p. 1-5 ; Katherine Elkins, « Middling Memories and Dreams of Oblivion : Configurations of a Non-Archival Memory in Baudelaire and Proust », *Discourse*, vol. 24, n° 3 (2002), p. 47-66 ; l'introduction d'Antoine Compagnon (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Collège de France et Odile Jacob, 2009 ; Guillaume Perrier, « La Recherche et l'art de la mémoire : l'allégorie médiévale », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 39 (2009), p. 101-111. Par rapport à ce dernier travail consacré aux images médiévales, il s'agit ici de réfléchir aux « lieux », l'autre composante de l'art de la mémoire ; mais les deux composantes sont étroitement liées.
 - 3 Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978. Jacques Roubaud a démontré que Perec avait construit son roman en utilisant des traités sur l'art de la mémoire ; voir Jacques Roubaud, « Hypothèses génétiques concernant la pereccuation de la forme roman (communication du 6 juin 1993 au Séminaire Perec de Paris 7) », *Le cabinet d'amateur*, n° 4 (1995), p. 9-23.

et d'images, conforme aux règles de l'*ars memoriae*. Les données du problème sont au nombre de trois : l'art de la mémoire, l'architecture médiévale, *À la recherche du temps perdu*. On étudiera successivement les trois côtés de cette relation triangulaire. Le rapport entre l'architecture médiévale et le roman proustien est avéré et explicite chez Proust lui-même. Le lien entre art de la mémoire et architecture médiévale a été bien établi par Frances Yates puis Mary Carruthers. On verra enfin comment l'architecture médiévale a pu constituer une médiation entre l'art de la mémoire et le roman proustien, médiation qui permet de rattacher Proust à une tradition très riche et en même temps de saisir la singularité de son roman.

Proust et l'architecture médiévale

La passion de Proust pour l'architecture médiévale en général et pour les cathédrales gothiques en particulier est bien connue. En témoignent ses visites de monuments, sa traduction de deux livres de John Ruskin, ses articles sur le même auteur réunis dans *Pastiches et mélanges*, ou encore sa lecture assidue de la thèse d'Émile Mâle⁴ — autant d'éléments qui transparaissent dans sa correspondance et dans *À la recherche du temps perdu*, à travers de nombreuses descriptions et de nombreuses allusions à l'architecture médiévale. Mais cet intérêt soutenu concerne plutôt le style, l'aspect ornemental et iconographique des monuments, plutôt que l'architecture proprement dite, au sens de la construction, du traitement de l'espace et de l'organisation des différents lieux. Selon Richard Bales, l'église fictive de Saint-André-des-Champs, évoquée dans *Du côté de chez Swann*, « est moins importante du point de vue architectural qu'en tant qu'elle fournit des images, quand elle est reliée à divers personnages⁵ ». Dans *Le temps retrouvé*, la cathédrale apparaît sur un mode mineur, liée au pressentiment de la mort : « Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! » Puis ce modèle du livre à venir est mis à distance au profit d'un autre : « [...] je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe⁶. » Or, comme nous le verrons plus loin, c'est la dimension structurelle de l'architecture qui importe au premier chef dans l'art de la mémoire.

Le signe le plus important d'une efficacité du modèle architectural sur la composition du roman, dans le discours explicite de Proust, est une lettre fameuse de 1919 à un certain Jean de Gaigneron, en réponse à une lettre qui ne nous est pas parvenue :

[Q]uand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que

4 Marcel Proust, *Préface, traduction et notes à La Bible d'Amiens de John Ruskin*, Paris, Bartillat, 2007 [1904] (éd. d'Yves-Michel Ergal) ; traduction de John Ruskin, *Sésame et les lys*, Bruxelles, Complexe, 1987 [1906]. Voir Marcel Proust, *Pastiches et mélanges* (avec *Contre Sainte-Beuve et Essais et articles*), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971 [1919] (éd. de Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre). Voir aussi Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, Librairie Générale Française (Le livre de poche), 1987 [1898].

5 Richard Bales, *Proust and the Middle Ages*, *op. cit.*, p. 50 (ma traduction).

6 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. IV Le temps retrouvé*, 1989 [1922], p. 610.

j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : *Porche I, Vitraux de l'abside, etc.* pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de *construction* dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la *solidité* des moindres parties. J'ai renoncé tout de suite à ces titres *d'architecture* parce que je les trouvais trop prétentieux⁷.

Plus qu'un signe, on serait tenté de voir là une preuve irréfutable. Mais un certain scepticisme s'impose, quant à la véracité et à la valeur précise de ce qui se présente comme une confidence exclusive et authentique. Est-ce que Proust ne cherche pas avant tout, comme il le dit lui-même dans cette lettre, à réfuter les arguments de ses détracteurs qui critiquent dans son livre un manque de composition ? Est-ce qu'il ne flatte pas son correspondant — comme il lui arrive très souvent de le faire dans ses lettres — en accréditant l'interprétation de ce dernier ? À supposer même que Proust soit sincère, puisque, comme à la parution de *Du côté de chez Swann* en 1913⁸, il s'efforce de rendre intelligible un projet romanesque dont la dernière partie, indispensable à la compréhension de l'ensemble, n'est pas encore parue, est-ce que l'écriture proliférante des volumes intermédiaires, à partir de 1913, n'a pas fini par rendre caduc le projet fortement structuré en « temps perdu » et « temps retrouvé » ? La cathédrale est du reste un lieu commun de la littérature romantique et symboliste — pensons à *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et à *La cathédrale* de Huysmans⁹ —, et une référence culturelle presque incontournable dans le milieu traditionaliste et réactionnaire que Proust fréquente, sans y adhérer pleinement.

La lettre à Jean de Gaigneron n'est pas en elle-même une preuve irréfutable mais elle constitue néanmoins une pièce à conviction importante dans le cadre d'une démonstration plus large, qui s'appuie sur une analyse approfondie des brouillons et de l'œuvre de Proust. On se reportera pour cela aux travaux de Luc Fraisse¹⁰, dont on retiendra ici une idée déterminante : la lecture de la thèse d'Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, a permis à Proust de donner unité et cohérence à son écriture qui jusque-là échouait à faire œuvre. L'écrivain a trouvé dans l'art médiéval, non seulement dans l'iconographie mais aussi dans l'architecture religieuses telles qu'elles sont analysées dans ce livre, le modèle d'une pensée parfaitement investie dans une forme esthétique. À la différence des romantiques et des symbolistes, Mâle décrit la cathédrale comme la transposition symbolique rigoureuse d'une pensée théologique. De même, le roman proustien — expériences, intrigues, personnages — sera l'illustration d'une doctrine — lois

7 Marcel Proust, « Lettre à Jean de Gaigneron » (1^{er} août 1919), *Lettres*, 2004, p. 913-915 (je souligne).

8 L'année de la lettre à Jean de Gaigneron, 1919, correspond à la deuxième vague de publication du roman, chez un nouvel éditeur, *La NRF*, sans compter *Pastiches et mélanges* et la campagne pour le prix Goncourt obtenu à la fin de la même année.

9 Voir Joëlle Prunghaud, *Figures littéraires de la cathédrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

10 Luc Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Librairie José Corti, 1988 ; *L'œuvre cathédrale*, op. cit. ; « Émile Mâle et le secret perdu de la Recherche », *Marcel Proust aujourd'hui*, n° 1 (2003), p. 9-33.

et vérités énoncées pour la plupart dans *Le temps retrouvé*. D'où l'importance d'une architecture romanesque ordonnée, inspirée de l'art médiéval. Que cette architecture ne soit pas perceptible d'emblée aux yeux du lecteur n'est pas un défaut de construction : cela tient à la nature spécifiquement romanesque et temporelle de l'œuvre proustienne. La spatialité d'un roman est secondaire et métaphorique par rapport à celle d'un édifice réel dont l'ensemble existe simultanément et peut être perçu d'un seul regard. Le roman exige une lecture exhaustive, du premier au dernier volume, pour être perçu dans sa totalité, d'autant que Proust joue du décalage temporel entre expérience vécue et dévoilement de la vérité à travers le point de vue privilégié du héros-narrateur.

L'art de la mémoire et l'architecture

Le rapport entre art de la mémoire et architecture a été bien récapitulé dans une conférence de Frances Yates devant la Société britannique d'architecture, conférence postérieure de quatorze années à son célèbre ouvrage — lequel témoignait d'un certain scepticisme à l'égard des techniques de mémoire mises au jour, tandis que cette conférence porte la trace d'une croyance sincère¹¹. Ce rapport se manifeste très concrètement dès l'origine de l'art de la mémoire, c'est-à-dire dès le récit mythique de son invention par Simonide de Céos, au VI^e ou V^e siècle avant notre ère. Le poète grec est invité à réciter un poème chez un noble de Thessalie, du nom de Scopas, son commanditaire¹². Ce dernier attend un éloge exclusif de sa propre personne et il refuse de donner au poète l'intégrité de son salaire, sous prétexte qu'une partie du poème a été consacrée à l'éloge des dieux Castor et Pollux. Au cours du banquet qui suit la récitation, Simonide est appelé hors de la maison par deux jeunes gens. Quand il se rend sur le seuil, le poète ne trouve pas ceux qui l'ont fait appeler mais à cet instant précis, une catastrophe se produit : la maison s'effondre. Les deux jeunes gens n'étaient autres que Castor et Pollux venus en personne récompenser Simonide pour son éloge, en lui sauvant la vie. À l'intérieur, les victimes sont écrasées sous les décombres, au point que les familles venues récupérer les corps de leurs proches ne les reconnaissent pas. Seul Simonide parvient à les identifier, en se remémorant la place qu'ils occupaient dans la salle du banquet. C'est ainsi que, selon la légende, l'art de la mémoire a été inventé : en plaçant des images dans l'espace architectural de la maison. Dans son commentaire de cet épisode, Louis Marin insiste très justement sur la signification de la catastrophe, l'effondrement de l'architecture, qui préside paradoxalement à l'invention de la mémoire architecturale¹³. Simonide répond à l'anéantissement de la réalité par la puissance de sa mémoire et de son imagination. L'événement

11 « Ce système marche. Beaucoup de personnes s'en servent aujourd'hui sans connaître son usage durant l'Antiquité. Beaucoup d'acteurs s'en servent, me dit-on. Les orateurs romains l'avaient porté bien entendu à un degré de perfection très élevé » (Frances Yates, « Architecture and the Art of Memory », 1980, p. 4 ; ma traduction).

12 La version la plus complète de ce récit se trouve chez Cicéron ; voir Frances Yates, *L'art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 14.

13 Louis Marin, « Le trou de mémoire de Simonide », *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992 [1987], p. 197-209.

catastrophique est une explication mythologique, en quelque sorte, du passage de l'architecture empirique à l'architecture mentale.

L'art de la mémoire dans sa version classique, qui constitue l'une des cinq parties de la rhétorique ancienne, reçoit sa formulation la plus complète dans la *Rhétorique à Herennius*, traité du I^{er} siècle avant notre ère longtemps attribué à Cicéron et cité par tous les grands penseurs de la mémoire du Moyen âge. L'une des règles fondamentales est la construction d'un espace de mémoire, qui prend le plus souvent une forme architecturale — c'est pourquoi Mary Carruthers définit l'art de la mémoire comme une « mnémonique architecturale » ou le qualifie de « méthode architecturale¹⁴ ». On place des images frappantes, qui permettent de retenir les différentes parties du discours, dans un bâtiment que l'on a l'habitude de parcourir mentalement. Les images sont inventées pour chaque nouveau discours, mais le bâtiment est toujours le même : chaque individu a son bâtiment de mémoire, qu'il maîtrise parfaitement et qu'il a l'habitude de parcourir toujours dans le même sens, de sorte que quand il place des images dans cet édifice, il se les rappelle toutes dans l'ordre. Il peut ainsi réciter de mémoire les parties successives de son discours sans que cette opération mentale transparaisse pour les auditeurs. La *Rhétorique à Herennius* précise que ces bâtiments de mémoires peuvent être soit inventés, soit trouvés dans la réalité¹⁵. Dans les deux cas, il est fort probable que les orateurs, pour fixer solidement un ensemble de lieux dans leur esprit, se soient inspirés des édifices qu'ils connaissaient dans la réalité et qu'ils avaient l'habitude de parcourir physiquement. Soit ils les inscrivaient tels quels dans leur esprit, soit ils opéraient certaines modifications imaginaires qui ne devaient pas affecter la structure de l'ensemble ; d'où le rapport étroit entre l'art de la mémoire et l'architecture d'une époque donnée. Catherine Baroin, dans un livre récent intitulé *Se souvenir à Rome*, insiste sur la pratique des orateurs et sur le pouvoir de rappel des lieux, notamment les lieux réels de la ville de Rome, par exemple le Capitole, mentionné dans tel discours comme le support d'un souvenir que l'orateur veut communiquer à ses auditeurs¹⁶.

Mais ce n'est qu'à partir du Moyen âge qu'un certain nombre de documents représentant les réalisations individuelles de l'art de la mémoire nous sont parvenus : bâtiments de mémoire prenant pour modèle l'architecture civile ou religieux, monastères, églises et cloîtres, châteaux, tours et amphithéâtres. Car l'art de la mémoire prend à cette époque une nouvelle dimension, éthique et esthétique. C'est ce que Frances Yates appelle « la métamorphose médiévale de l'art classique de la mémoire ». Il ne s'agit plus seulement d'une technique de mémorisation destinée aux

14 Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire*, traduit par Diane Meur, 2002 [1990], p. 112, 183. Précisons que Mary Carruthers distingue plusieurs « arts de la mémoire » et emploie les expressions citées à propos de l'un d'entre eux, le plus important, hérité de l'Antiquité.

15 [Anonyme], *Rhétorique à Herennius*, texte édité et traduit par Guy Achard, 1989, p. 118.

16 Voir Catherine Baroin, *Se souvenir à Rome. Formes, représentations et pratiques de la mémoire*, Paris, Belin (Antiquité au présent), 2010, chap. 10, en particulier l'étude du discours de Manlius Capitolinus rapporté par Tite-Live, p. 226-229. On constate ici une légère divergence par rapport aux thèses de Frances Yates, qui restent néanmoins une référence incontournable pour Catherine Baroin.

orateurs. Sous l'influence des théologiens comme Thomas d'Aquin qui commentent et adaptent les textes antiques à leurs préoccupations, l'art de la mémoire devient un système de représentation qui répond à l'exigence de mémoriser certaines notions théologiques, notamment la liste des Vices et des Vertus, les tourments de l'Enfer et les récompenses du Paradis. Les images et les lieux de mémoire qui étaient contenus dans l'esprit des orateurs antiques en viennent ainsi à s'extérioriser dans l'iconographie religieuse. L'itinéraire que suit Dante dans la *Divine comédie* et les images qu'il rencontre sont figurés d'après les règles de l'art de la mémoire¹⁷. L'une des réalisations architecturales les plus fameuses que cet art ait inspiré n'est autre que la chapelle de l'Arena à Padoue, que Proust a visitée en 1900 et qui a beaucoup influencé son esthétique. Les fresques de Giotto représentent, sur le mur Sud de la nef, les allégories des Vertus, sur le mur Nord, les allégories des Vices, qui mènent respectivement au Paradis et à l'Enfer peints sur le revers de la façade, grâce à la disposition spatiale de la chapelle¹⁸. En se basant sur les travaux d'Erwin Panofsky, selon lequel la cathédrale est l'expression architecturale de la théologie thomiste, Frances Yates avance également l'hypothèse suivante : la cathédrale serait la réalisation empirique de l'architecture mentale pratiquée par Thomas d'Aquin¹⁹. Émile Mâle avait déjà perçu et expliqué la correspondance entre discours théologique et architecture gothique.

Proust, l'architecture et l'art de la mémoire

Pour relier les trois côtés du triangle — pour appliquer au roman proustien l'idée d'architecture mentale en jeu dans l'art de la mémoire —, on pourrait développer une étude de l'espace romanesque. La géographie proustienne prend la forme privilégiée du « bilatéralisme²⁰ ». La position relative des lieux de la fiction structure le roman comme un bâtiment de mémoire symétrique. Au-delà des lieux proprement dits, les expériences et les événements racontés se font écho dans le cours de la narration, suivant une disposition savante. Certains personnages revêtent un caractère allégorique, de façon à suggérer une analogie entre la structure de la *Recherche* et celle de la chapelle de Giotto. Si Proust a renoncé au projet de titre de chapitre « Les Vices et les Vertus de Padoue et de Combray », annoncé comme « Pour paraître en 1914 » à la fin de l'édition Grasset de *Du côté de chez Swann* (1913), une analyse du découpage en volumes, des titres de parties et de chapitres, contribuerait néanmoins à la réflexion, car la plupart de ces données paratextuelles sont en relation directe avec la structure bilatérale et allégorique de l'espace romanesque : « côté de chez Swann » et « côté de Guermantes », « Sodome » et « Gomorrhe », « temps perdu » et « temps retrouvé », etc.

17 Frances Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 108-109.

18 *Ibid.*, p. 105-106. Voir aussi Theodore Johnson Jr., « Proust and Giotto : Foundations for an Allegorical Interpretation of *À la recherche du temps perdu* », dans Larkin B. PRICE (dir.), *Marcel Proust : a Critical Panorama*, Chicago, University of Illinois Press, 1973, p. 128-205.

19 Frances Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 92.

20 Ce terme peut désigner les deux « côtés » du roman, mais il fait signe aussi vers le concept cher à Marcel Jousse qui sert précisément à définir le caractère mnémonique des cultures traditionnelles ; voir *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard (Tel), 2008 [1974-1978].

Plutôt qu'une réinterprétation de ces données bien connues, je proposerai ici une brève analyse d'un motif discret mais déterminant : celui de la pierre fondatrice — pierre fondatrice de l'architecture romanesque, qui est thématisée dans le texte. Il faut citer, ici encore, Mary Carruthers : la version médiévale de l'art de la mémoire « véhicule des résonances non romaines qui transforment et enrichissent le "bâtiment" de mémoire de l'orateur » ; ce sont des résonances bibliques²¹. En effet, les théologiens du Moyen âge justifiaient l'emprunt d'un système de pensée païen au moyen de références puisées dans l'Ancien et le Nouveau testaments. Pour justifier le recours à la « méthode architecturale », ils citaient par exemple la première épître de saint Paul aux Corinthiens : « Selon la grâce de Dieu qui m'a été accordée, tel un bon architecte, j'ai posé le fondement²² ». Or, les critiques proustiens comme Alberto Beretta Anguissola et Julia Kristeva²³ ont montré que le motif biblique de la pierre fondatrice transparait dans la *Recherche*, sous la forme des « pavés inégaux », dans une scène décisive du *Temps retrouvé* : le héros bute sur des pavés « mal équarris » dans la cour de l'hôtel de Guermantes à Paris, ce qui lui rappelle la sensation éprouvée plusieurs années auparavant quand il avait foulé les dalles du baptistère de la basilique Saint-Marc à Venise. Il fait à cette occasion une expérience parfaitement lucide et décisive de la mémoire involontaire — à la différence de l'expérience de la madeleine — et la pierre contre laquelle il bute lui rappelle précisément une cathédrale : Saint-Marc de Venise. Cynthia Israel, auteure d'un article méconnu et précurseur sur Proust et l'art de la mémoire, fait également le lien entre la basilique Saint-Marc et la réalisation du projet artistique du narrateur : « Là, pour la première fois, dans son Saint-Marc mental, le narrateur voit la structure de l'église autour de lui, c'est-à-dire la forme que prendra son roman²⁴. »

Une autre série de références bibliques parallèle à la précédente — mais à laquelle les auteurs médiévaux ne se référaient pas pour justifier leur reprise de l'art de la mémoire — peut être évoquée pour décrire une mémoire architecturale spécifiquement proustienne. Il s'agit d'une phrase du Psaume 118 : « La pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs / est devenue la tête de l'angle²⁵ », phrase citée par Jésus dans l'Évangile de Matthieu, par Pierre dans sa première Épître et par Paul dans l'Épître aux Romains. Comme l'écrit Alberto Beretta Anguissola à propos des pavés inégaux du *Temps retrouvé* : « Sur cette pierre qu'aurait écartée n'importe quel ouvrier consciencieux, sur ce détail totalement insignifiant qu'aurait ignoré n'importe quel romancier de talent, Proust construit au contraire toute sa cathédrale

21 Mary Carruthers, *Machina memorialis*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert, 2002, p. 29.

22 I Cor III, 10-17 (voir *id.*).

23 Julia Kristeva, *Le temps sensible*, 2000 [1994], p. 191-194 ; et Alberto Beretta Anguissola, « Pèlerinages proustiens à Venise », 1994, p. 54.

24 Cynthia Israel, « Montaigne and Proust : Architects of Memory », *art. cit.*, p. 3 (ma traduction).

25 Ps CXVIII, 22-23. « N'avez-vous jamais lu dans les Écritures : *La pierre qu'avaient rejetée les bâtisseurs, / c'est elle qui est devenue de faite* » (Mt XXI, 42). « [...] au lieu de recourir à la foi, ils [Israël] comptaient sur les œuvres. Ils ont buté contre la pierre d'achoppement, comme il est écrit : *Voici que je pose en Sion une pierre d'achoppement et un rocher qui fait tomber ; mais qui croit en lui ne sera pas confondu* » (Rm IX, 33, ainsi que 1^{re} Pe II, 6-7 pour la première épître de Pierre). Voir Julia Kristeva, *Le temps sensible*, *op. cit.*, p. 191-192.

romanesque²⁶. » De plus, dans la partie finale du roman, plusieurs passages évoquent l'idée d'un déséquilibre, d'un vacillement, voire d'une destruction architecturale. Dans le passage sur les pavés inégaux, le héros-narrateur se met à « tituber », « un pied sur le pavé plus élevé, l'autre sur le pavé plus bas²⁷ ». Ensuite, au cours des réminiscences suivantes, le narrateur se dit « plus hébété » que le jour où il se demandait s'il était vraiment invité chez la princesse de Guermantes « ou si tout n'allait pas s'effondrer²⁸ ». Quelques pages plus loin, il explique que « la sensation commune avait cherché à recréer autour d'elle le lieu ancien, cependant que le lieu actuel qui en tenait la place s'opposait de toute la résistance de sa masse » de sorte que la « salle à manger marine de Balbec » avait ébranlé « la solidité de l'hôtel de Guermantes » au point d'en « forcer les portes » et de faire « vaciller un instant les canapés autour de [lui]²⁹ ». L'art de la mémoire proustien s'appuie donc sur l'idée de pierre angulaire et de cathédrale mais il se distingue du modèle médiéval, dans la mesure où ce dernier faisait abstraction de la pierre d'achoppement au profit d'un modèle plus stable et rationnel. L'architecture de la *Recherche* maintient dans son plan l'idée d'un déséquilibre fondateur et la menace de la destruction. Proust renoue ainsi avec le récit mythique de Simonide, pour réinventer l'art de la mémoire sous une forme originale. « Le bal de têtes » dans *Le temps retrouvé*, où tous les personnages du roman reparaissent une dernière fois, vieilliss par le temps et littéralement défigurés, est un nouveau banquet de Simonide.

En d'autres termes, la version proustienne de l'art de la mémoire conserve une dimension temporelle irréductible tandis que la version classique et médiévale se caractérisait par une transposition sans reste du temps en espace, de la mémoire en architecture. L'espace proustien intègre la dimension du temps, à l'image de l'église de Combray,

édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions — la quatrième étant celle du temps —, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives³⁰.

Au début de son projet, Proust prévoyait sans doute une composition architecturale stable et équilibrée, appuyée sur les deux piliers du « temps perdu » et du « temps retrouvé ». Mais ce projet comprenait également l'idée de contingence et de temporalité — de mémoire involontaire. Le développement du cycle de « Sodome et Gomorrhe » à partir de 1913-1914 a encore approfondi la dimension temporelle de l'œuvre et l'a communiquée au lecteur.

À chaque époque où il a été en vigueur, l'art de la mémoire a entretenu un rapport très étroit avec l'architecture contemporaine. Encore en 1978, Georges Perec modelait l'espace romanesque de *La vie mode d'emploi* sur l'architecture d'un

26 Alberto Beretta Anguissola, « Pèlerinages proustiens à Venise », *art. cit.*, p. 54.

27 Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 446.

28 *Ibid.*, p. 447. Rappel de la soirée Guermantes au début de *Sodome et Gomorrhe II*.

29 *Ibid.*, p. 453.

30 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, I Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 60.

immeuble parisien de son temps. Un ouvrage récent de Sébastien Marot, théoricien du « sub-urbanisme » contemporain, consacre ses principaux chapitres à l'artiste américain Robert Smithson, célèbre représentant du *land art*, et à l'architecte suisse Georges Descombes, dont les réalisations donnent une dimension proprement mnémonique au paysage³¹. Il se réfère non seulement aux travaux de Frances Yates, mais à une comparaison de Freud entre la mémoire humaine et la ville de Rome, ainsi qu'à la conception du « *locus* » de l'architecte Aldo Rossi. Pourquoi ramener la structure du roman proustien à l'architecture médiévale, plutôt qu'à l'architecture gréco-latine, renaissance ou moderne ? Pourquoi Proust ne s'est-il pas inspiré d'un immeuble haussmannien ou d'une maison d'Illiers pour concevoir la forme de son œuvre et pour lui donner une dimension mnémonique ? L'explication tient peut-être à l'histoire discontinue de l'art de la mémoire. Si cette histoire n'avait pas été interrompue, si elle s'était poursuivie avec la même constance de l'Antiquité au XX^e siècle, peut-être les retours en arrière n'auraient-ils pas été nécessaires pour en retrouver l'inspiration première, après une période de déclin et d'oubli. Le Moyen âge correspond à l'époque où l'art de la mémoire s'est extériorisé en dehors de l'esprit des orateurs, en des formes esthétiques accomplies — ce qui rejoint la lecture de Mâle par Proust. L'explication tient aussi sans doute à la spécificité des monuments architecturaux, à leur solidité et à leur fragilité propres, qui donnent une force d'évocation particulière aux monuments les plus anciens et aux vestiges d'une époque révolue, surtout lorsqu'ils ont résisté à l'anéantissement et qu'ils se trouvent de nouveau menacés. C'était le cas des cathédrales aux yeux de Proust³² et c'est pourquoi, au-delà des clichés littéraires, l'architecture médiévale a pu constituer pour lui le moyen de renouer avec l'antique tradition inaugurée par Simonide.

31 Sébastien Marot, *L'art de la mémoire, l'architecture et le territoire*, Paris, Éditions de la Villette, 2010.

32 Auteur de « La mort des cathédrales », repris dans Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, op. cit.

Références

- [ANONYME], *Rhétorique à Herrenius*, texte édité et traduit par Guy ACHARD, Paris, Belles Lettres (collection des universités de France, Série latine), 1989.
- BALES, Richard, *Proust and the Middle Ages*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 1975.
- BERETTA ANGUSSOLA, Alberto, « Pèlerinages proustiens à Venise », *Bulletin Marcel Proust*, n° 44 (1994), p. 42-58.
- CARRUTHERS, Mary, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula (Argô), 2002 [1990] (trad. Diane Meur).
- , *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 2002 [1998] (trad. Fabienne Durand-Bogaert).
- ISRAEL, Cynthia, « Montaigne and Proust : Architects of Memory » [1994], RLA Archive, <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1994/French-pdf/Israel,Cynthia.pdf>
- KRISTEVA, Julia, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2000 [1994].
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 4 vol., 1987-1989 [1913-1927] (éd. dirigée par Jean-Yves Tadié).
- , *Lettres*, Paris, Plon, 2004 (éd. Françoise Leriche).
- YATES, France, « Architecture and the Art of Memory », *Architectural Association Quarterly*, vol. 12, n° 4 (1980), p. 4-13.
- , *L'art de la mémoire* [1966], Paris, Gallimard, 1975 (trad. Daniel Arasse).



Architecture et intimité dans *Illuminations* d'Arthur Rimbaud

GIOVANNI BERJOLA

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries,
Passer un océan dompté¹

La rêverie architecturale et urbaine est l'un des thèmes favoris de la voyance poétique au XIX^e siècle. En décrivant des villes imaginaires dans ses *Illuminations*, Arthur Rimbaud s'inscrit en filiation avec les architectures babéliennes de Victor Hugo, les constructions oniriques de Nerval, les métropoles fantastiques de Gautier² ou les cités minérales et épurées de Baudelaire. Cependant, les édifices rimbaldiens se distinguent de cet héritage visionnaire non seulement de par leur originalité formelle, mais aussi à travers l'importance qu'ils accordent à la subjectivité du poète. En effet, les jeux énonciatifs, la récurrence de certains motifs et la réécriture toute personnelle de plusieurs mythes incitent le poéticien à se demander comment et pourquoi cette architecture poétique en vient à représenter l'imaginaire du sujet rimbaldien. Cette analyse se situe en marge des études déjà publiées sur ce thème³ et adopte donc la démarche de la poétique du sujet conceptualisée par Christian Chelebourg comme « un point de vue synthétique sur l'imaginaire, considéré [...] comme le moyen par lequel le sujet soumet la réalité à son narcissisme⁴ ».

« Ville monstrueuse » — une architecture transgressive

La ville moderne s'impose véritablement en poésie avec *Les fleurs du mal* et *Le spleen de Paris* de Baudelaire. Ce thème fondamental des *Illuminations* est annoncé, visionné même, dès le poème final d'*Une saison en enfer* : « Et à l'aurore,

-
- 1 Charles Baudelaire, « Rêve parisien » (CXXXII), *Les fleurs du mal*, 1972, p. 233.
 - 2 Sur cette filiation, voir Jean Richer, « Gautier en filigrane dans quelques *Illuminations* », *Europe*, vol. 529-530 (mai-juin 1973), p. 69-76.
 - 3 Il faut bien sûr citer les articles de Marie-Claire Bancquart, « Une lecture des “Ville(s)” d'*Illuminations* » ; de Margaret Davies, « Ville » ; et de Marie-Joséphine Whitaker, « Le problème de l'architecture dans les villes rimbaldiennes », dans Louis Forestier (dir.), *Arthur Rimbaud 4*, Caen, Minard (Lettres Modernes), 1980.
 - 4 Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, 2000, p. 109.

armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes » (157)⁵. La ville rimbaldivienne se démarque toutefois de la cité minérale des *Fleurs du mal* et du décor brumeux du *Spleen de Paris*. Prélude aux excès de la décadence, elle est, comme l'écrit le poète dans un idiolecte exploitant essentiellement la polysémie⁶, « monstrueuse » (163), et l'adjectif ici est à prendre, comme souvent chez Rimbaud, dans tous les sens du terme.

La ville que l'on ne cesse de visiter sur la route onirique des *Illuminations* est d'abord un espace de démesure. De poème en poème, Rimbaud évoque ainsi « [des] distance[s] énorme[s] » (« Enfance V », 163), une « acropole officielle » (« Villes » [2], 171) qui « outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales » et qui « reproduit dans un goût d'énormité singulier toutes les merveilles classiques de l'architecture ». Monstre gigantesque, cette cité grandit et prolifère : les ponts et les monuments se multiplient à l'infini ; la singularité est une exception, l'hyperbole est la figure maîtresse : la ville rimbaldivienne est une ville au pluriel, comme l'indique d'ailleurs le titre de plusieurs poèmes.

Monstrueuse, cette ville toujours réécrite l'est aussi de par sa nature composite : le poète nous décrit une hybridation de lieux, d'époques, d'esthétiques et de styles, comme dans « Métropolitain » :

Des routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas damnant de longueur, — possessions de féériques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens [...] (175).

Dans cette description pleine de fantaisie, le style nominal confère à la parole poétique une force évocatoire : les éléments architecturaux et naturels (« routes bordées de grilles et de murs » / « bosquets », fleurs »), ainsi que les contrées les plus diverses (« aristocratie ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies ») se conjuguent à la faveur d'une perspective dont le caractère merveilleux est souligné par l'adjectif « féériques ». Le jeu de sonore « Damas damnant » associe la ville à cette topique infernale, combinaison que l'on retrouvera sous une forme nouvelle dans la correspondance africaine du poète⁷. À la fois hétéroclite, anachronique et « anatopique⁸ », cette création proprement magique se traduit stylistiquement par une écriture de la parataxe, ainsi que l'explique Dominique Combe dans son étude consacrée aux œuvres du poète : « Cette technique de la juxtaposition, au sein du paragraphe comme de la phrase, confirme une propension à l'énumération et à la liste inhérente à la description et à l'*ekphrasis*⁹ ». Le signifiant est à l'image du signifié, la ville est à l'image du poème. Il s'agit d'une

5 Les références paginales renvoient à Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes — Correspondances*, édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2004.

6 Giovanni Berjola, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, 2007, p. 78-79.

7 Voir mes analyses sur le motif du trou, dans *ibid.*, p. 32-33 et p. 117.

8 J'utilise ce néologisme afin de désigner l'alliance d'espaces géographiques éloignés les uns des autres dans le réel. Il est construit sur le modèle des termes *anachronisme* et *anachronique*.

9 Dominique Combe, *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations d'Arthur Rimbaud*, 2004, p. 113.

créature hybride qui tient, comme dans « Promontoire », de la nature et de l'art — alliance que la métaphore totale « Palais-Promontoire » (179) synthétise à merveille ; mais il s'agit aussi d'une création fantasmatique où les souvenirs londoniens du poète côtoient l'imagerie orientale, où se mélangent un exotisme de convention et des indices biographiques bien réels.

Monstrueuse encore que cette ville animée qui enfreint ouvertement les lois de la physique, comme dans la série de poèmes intitulés « Villes », où l'on voit des « chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles » (170), ainsi que des quartiers aux « parties inexplicables » (« Villes » [2], 171). Les adjectifs « invisibles » et « inexplicables » mettent en relief, dans l'un et l'autre des poèmes, toute l'essence surnaturelle, et par là même illusoire, de ces architectures urbaines. Et le poète d'évoquer, dans « Soir historique », de manière quasi métopoétique et autocritique, le caractère à la fois surnaturel et intime de sa poésie : « Le plus élémentaire physicien sent qu'il n'est plus possible de se soumettre à cet [*sic*] atmosphère personnel, brume de remords physiques, dont la constatation est déjà une affliction » (180). Les lois naturelles, que défend le physicien, cèdent le pas à l'imagination du poète : laisser parler cette puissance créatrice, c'est déroger aux lois de la nature ; faire de la poésie, c'est fondamentalement verser dans le surnaturel. Rêver de villes poétiques, c'est rêver de villes surnaturelles. Le magistère universel de la raison est remplacé par la législation fantaisiste de l'imaginaire intime, « cet [*sic*] atmosphère personnel ». Notons au passage que le changement de genre que le poète fait subir au substantif atmosphère constitue moins une faute que le signe d'une écriture qui superpose masculinité et féminité : c'est, en l'espace d'un syntagme, traduire au moyen de la rêverie architecturale une orientation sexuelle que l'on sait problématique.

Enfin, le monstre est, d'un point de vue étymologique, la chose que l'on montre. Dominique Combe met l'accent sur le caractère descriptif et pictural des *Illuminations*, ce que le titre choisi par Verlaine traduit admirablement : « tout en défaisant les cadres habituels de la représentation, la prose rimbalienne possède la faculté de faire naître des images mentales qui s'imposent avec la vivacité colorée de "painted plates"¹⁰ ». L'essentiel des poèmes de ce recueil est en effet constitué de textes à dominante descriptive où présent de l'indicatif, lexique de la vue et autres présentatifs *actualisent* par la lecture les monuments prodigieux qu'échafaude la fantaisie rimbalienne : « Ce sont des villes ! » La cité imaginée par Rimbaud est donc une créature énorme, hors-norme, que l'on voit naître, croître, s'agiter et mourir suivant les caprices du voyant. L'écriture de la ville procède chez lui non seulement de l'*ekphrasis*, mais aussi de l'hypotypose¹¹ : plus que des peintures fidèles, ce sont des tableaux vivants, proprement animés. De surcroît, les architectures rimbaldiennes se présentent comme des constructions verbales qui, tout en faisant le lien entre

10 *Ibid.*, p. 130.

11 L'hypotypose est une figure qui peint « les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante » (Bernard Dupriez, « Hypotypose », *Gradus* — *Les procédés littéraires*, 1984, p. 240).

les aspirations de la prose baudelairienne et les prémisses de l'esprit décadent, représentent un imaginaire personnel.

Le spectacle de l'intimité

Depuis la période préromantique, le rapport à l'espace est devenu émotionnellement signifiant : les paysages décrits reflètent les états d'âme des poètes ; ils sont chargés de leurs désirs et de leurs angoisses. Chacun se souvient des pages mélancoliques que Chateaubriand consacre à la nature dans ses *Mémoires d'outre-tombe*. Dans le sillage de ce thème romantique, la ville deviendra un véritable mythe littéraire incarnant, de Hugo à Baudelaire, les fantasmes architecturaux des poètes voyants. De même, chez Rimbaud la cité rêvée constituera l'*analogon* poétique de son architecture intime, son reflet sur le papier.

Il convient en premier lieu de bien considérer les modalités de la voyance telle qu'elle est pratiquée dans les *Illuminations*. Dominique Combe insiste sur la présence récurrente dans le recueil, aux côtés de la dominante descriptive évoquée précédemment, de l'imagerie théâtrale :

Cette dimension dramatique des poèmes est également essentielle pour la prose des *Illuminations*, qui participent de la fascination de l'époque pour le théâtre. [...] Rimbaud [...] témoigne [...] d'une tendance prononcée à dramatiser, à théâtraliser ses « fictions » poétiques. Les proses font ainsi dramatiser le narratif et le dramatique¹².

Il faut ajouter que du point de vue de l'archétypologie durandienne, les symboles spectaculaires tels que la « fenêtre » (« Ville », 169), l'« étoile » (« Phrases », 168) et la « lumière » (« Villes » [1], 170) sont d'ailleurs nombreux et le champ lexical de la vue est très présent. Mais le plus important est que cette topique théâtrale permet de définir l'écriture rimbalienne comme procédant d'une psychomythie, c'est-à-dire « d'une fiction intime, engendrée par l'imaginaire¹³ » et qui « fonde la démarche narcissique du créateur » : l'espace urbain est le théâtre où se produit le drame intérieur du poète ; mieux, il est le reflet mimétique et baroque de ce drame. Du reste, l'énallage par lequel Rimbaud passe, de poème en poème, du « Je » (« Ville », 169) au « Tu » (« Jeunesse IV ») et au « Il » (« Conte ») témoigne de cette volonté de se mettre littéralement en scène, d'être à la fois auteur, architecte, spectateur et personnage de sa création. Souvenons-nous de ce passage de la seconde lettre du voyant : « Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse [...] ! [§] Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant* » (227). Les soulignements invitent à lire le vocable mis en relief à la fois comme un substantif *et* un adjectif : pratiquer la voyance, c'est voir ce qui n'existe que dans l'imagination, mais aussi être vu et se donner en spectacle à travers la description de ses fantasmagories¹⁴. C'est montrer et se montrer, et ce à travers la ville, miroir de l'imaginaire du poète.

12 Dominique Combe, Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations d'Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 151.

13 Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire*, *op. cit.*, p. 115.

14 Giovanni Berjola, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, *op. cit.*, p. 80.

C'est dans cette optique d'une projection du moi dans l'écriture que la symbolique de l'eau et du feu à l'œuvre dans le recueil met en lumière l'une des tensions fondatrices de cet imaginaire poétique. L'élément liquide n'est pas qu'une surface réfléchissante, comme dans le mythe de Narcisse ; il est aussi, on le sait, l'un des symboles maternels par excellence. Relisons ce que Bachelard nous dit à son propos :

L'intuition de la boisson fondamentale, de l'eau nourricière comme un lait, de l'eau conçue comme l'élément nutritif, comme l'élément que l'on digère avec évidence, est si puissante que c'est peut-être avec l'eau ainsi maternisée qu'on comprend le mieux la notion fondamentale de l'élément¹⁵.

Dans *Illuminations*, la portée intime de ce symbolisme se manifeste tout d'abord à travers le motif récurrent de la « haute mer » — ayons l'oreille poétique, et entendons : *la haute mère*. Partagé entre le désir et la mélancolie, ce motif traduit spatialement l'hymne à la *genetrix* des textes classiques, mais il constitue aussi et surtout une évocation symbolique de Vitalie Rimbaud, mère sévère, imposante et peu aimante du poète : ainsi, dans « Après le déluge », on tire des barques « vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures » (161) ; dans « Enfance II », des « nuées s'amass[ent] sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes » (162) ; dans « Enfance IV », le poète s' imagine être « un enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer » (163) ; dans « Villes » [1] enfin, l'on voit « Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses » (170), une mer « qui s'assombrit parfois avec des éclats mortels ». La mer des *Illuminations* est un océan de « chaudes larmes » faisant désirer à l'enfant poète un amour féérique qui, pour « l'éternité », lui échappe. De manière significative, l'autre motif aquatique important des *Illuminations* est celui de la neige et de la glace, qui renvoie à la froideur renommée de Vitalie : que l'on songe à « Being beauteous » et à cet « Être de Beauté de haute taille » (165), qui n'est pas sans rappeler la « Beauté » (141) du poème liminaire d'*Une saison en enfer*, dans laquelle Christian Chelebourg voit une allégorie de la mère¹⁶. Quant au feu, lui aussi omniprésent dans le recueil, il reprend le thème de l'enfer et de la damnation, qui traverse l'œuvre rimbalienne, notamment à travers tel passage de « Barbare » : « les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous » (176). Le « cœur » du poète est devenue un enfer, un lieu de damnation : en effet, qu'est-ce que le dam, sinon la privation de l'amour de Dieu ? Dans l'imaginaire du poète, la figure maternelle a remplacé la figure divine. L'eau et le feu symbolisent ainsi respectivement la frustration affective du poète et son obsession du châtiment éternel.

Cette double postulation, qui se résume à considérer le manque d'amour comme une damnation, correspond à la confusion, dans le recueil, de trois formes d'espaces clos symbolisant à la fois le désir d'un abri et la peur de l'enfermement :

15 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, 2001 [1942], p. 144.

16 Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire*, op. cit., p. 130.

ces trois espaces sont la tombe, la prison et le refuge. Au début d'« Enfance V », le poète réclame une tombe, symbole christique qui permet d'euphémiser la mort en sommeil : « Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief — très loin sous terre » (163). Le substantif « tombeau » et le locatif « très loin sous terre » mobilise deux des myèmes infernaux : la mort et l'ensevelissement. Mais cette tombe se change peu après en prison urbaine, vertigineuse et infernale :

À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin ! [...] Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ? (163)

On assiste ici à une première rupture d'isomorphisme : le motif de la chute chtonienne s'inverse en fuite architecturale et ascensionnelle. De même, le recueil est parsemé d'espaces déserts exprimant l'absence, la solitude, le manque, mais aussi la quête d'un refuge : « auberge vide » (162), « château [...] à vendre » et « loges [...] inhabitées » dans « Enfance II » ; ou au contraire le repos et la plénitude paradoxale, comme le « grenier » (166) de « Vies III », où l'on a enfermé le poète. Ce balancement entre la mélancolie, le désir et la peur traverse les *Illuminations*. Imaginer un « autre monde » (169), comme dans « Ouvriers », c'est imaginer une « habitation bénie par le ciel et les ombrages » aussi bien qu'une prison éternelle à la fois étroite et gigantesque, souterraine et béante. En somme, un trou ouvert sur l'infini.

Dans son immensité, la ville est l'hyperbole synthétisant les antagonismes du sujet. Le poète en quête et en manque d'amour s'y projette en damné destiné à l'enfer, en enfant abandonné par sa mère et en voyant en quête de repos. La ville se situe ainsi au centre de la psychomythie mise en scène dans le recueil, et la voyance poétique se profile comme une véritable activité imaginaire et architecturale. En ce sens, l'on pourra dire que le thème de l'architecture urbaine est l'image symbolique de l'architecture intime du poète. Mais nous verrons que si ces architectures possèdent les mêmes fondations, elles ont aussi en partage le même destin.

Enfer et paradis

Le XIX^e est un grand utilisateur de mythes qui, chez les plus grands poètes, viennent se polariser autour du thème architectural et urbain. De même que les édifices hugoliens¹⁷ se présentent comme des visions mystiques, la cité rimbalienne sert de support aux réécritures de deux mythes antagonistes : le paradis et l'enfer.

Le mythe de l'enfer théologique repose sur deux myèmes principaux : l'un spatial, celui de l'enfermement souterrain, l'autre temporel, celui de l'éternité de

17 Dans la seconde lettre du voyant, Rimbaud se montre cependant assez sévère à l'égard de l'architecture mystique et convenue du grand poète : « Hugo, *trop cabochard*, a bien vu dans les derniers volumes : *Les misérables* sont un vrai poème. J'ai *Les châtiments* sous main ; Stella donne à peu près la mesure de la vue de Hugo. Trop de Belmontet et de Lamennais, Jehovahs et de colonnes, vieilles énormités crevées » (230).

la damnation. La ville des *Illuminations* se présente en effet comme une prison infernale à laquelle s'ajoute l'idée de damnation volontaire : que l'on se souvienne du tombeau réclaté dans « Enfance V » et que l'on a étudié plus haut ; que l'on songe aussi à telle réflexion du poète, paroles de damné qui se met en scène, comme dans « Vies I » : « Exilé ici, j'ai eu à jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures » (165). Dans « Ville », Rimbaud modernise l'éternité de la damnation et le sort des damnés tout en apportant une touche païenne à sa vision urbaine de l'enfer :

[...] de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon [...] des Erinnyes¹⁸ [sic] nouvelles [...] la Mort sans pleurs [...], un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue¹⁹ de la rue (169).

Les « spectres » et la « fumée de charbon » confèrent à la description un aspect nyctomorphe²⁰ qui cadre parfaitement avec la topique infernale ; les allégories de la « Mort », de l'« Amour désespéré » et de l'ironique « joli Crime » associent manque d'amour maternel et amour homosexuel dans la même damnation. Les Érinnyes soulignent enfin le syncrétisme de cette vision infernale.

À ce *locus terribilis* s'oppose une image proprement édénique de la ville. Retenons que ce mythe de l'Eden est ambivalent, car en langue, le terme *paradis* tend à confondre le jardin de la genèse et l'espace eschatologique du salut. Le *Dictionnaire des symboles* rappelle que « le paradis est le plus souvent représenté comme un jardin dont la végétation luxuriante et spontanée est le fruit de l'activité céleste²¹ », une « source centrale » irriguant abondamment ce jardin. Les *Illuminations* offrent une forme urbanisée de ce *locus amoenus* biblique : dans « Villes » [1], « des moissons de fleurs grandes [...] mugissent » (170) ; dans « Villes » [2], « Les parcs représentent la nature primitive travaillée par un art superbe » (171) ; dans « Promontoire » l'on voit s'ériger « des lavoirs entourés de peupliers d'Allemagne ; des talus de parcs singuliers » (179). Domestiquée par des « canaux » (« Promontoire », 179), la source édénique se décline, dans l'espace et dans le texte, en « bras de mer » (« Les ponts », 169), « méandre » (« Marine », 174), « lac » (« Enfance III », 163), « étang » (« Soir historique », 180) et « rivière » (« Métropolitain », 175). On retrouve dans cette énumération d'exemples les traits constitutifs des *topoi* que sont la végétation généreuse et l'eau abondante. En outre, l'allusion à Diane, aux Bacchantes et à Vénus

18 Les Érinnyes sont, on le rappelle, les divinités vengeresses de la mythologie grecque.

19 Ce motif de la boue et du feu, que l'on a déjà rencontré, établit un lien intertextuel et thématique avec *Une saison en enfer* : dans « Mauvais sang » en effet, Rimbaud se souvient que « [d]ans les villes la boue lui apparaissait soudainement rouge et noire » (144), tandis que dans « Adieu », il évoque son entrée dans une « cité énorme au ciel taché de feu et de boue » (156).

20 Dans l'archétypologie de Gilbert Durand, les symboles nyctomorphes sont des images qui matérialisent dans la nuit les peurs liées au temps et à la mort. Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 96-122.

21 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *art.* « Paradis », *Dictionnaire des symboles*, 1982, p. 730.

dans « Villes » [1] rapproche le mythe judéo-chrétien de l'Eden du mythe païen de l'Âge d'or, ce qui confirme la tendance syncrétique de l'imaginaire rimbaldien. Que l'on songe à « Soleil et chair », l'un des premiers textes de Rimbaud, où le poète oppose le bonheur des temps mythologiques à la tristesse de l'ère chrétienne : « [...] Oh ! la route est amère / Depuis que l'autre Dieu nous attelle à sa croix » (63).

À la fois paradisiaque et infernale donc, la ville rimbaldienne s'écrit et se bâtit sur le mode de l'antithèse. « Villes » [1] conjugue ainsi de manière vertigineuse les symboles antagonistes de l'ascension et de la chute, du salut et de la damnation :

L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centauresse
sérapiques évoluent parmi les avalanches. [...] Des cortèges de Mabs en robes
rousses, opalines, montent des ravines. Là-haut, les pieds dans la cascade et
les ronces, les cerfs têtent Diane. [...] Des groupes de beffrois chantent les
idées des peuples. Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. Toutes
les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs [...]. Le paradis des
orages s'effondre (170).

Ici, les « écroulements » sont relevés par les « apothéoses », les « hauteurs » retombent en « avalanches », le substantif « cascade » répond sémantiquement au locatif « Là-haut » et enfin, image superbe, l'idée céleste du « paradis » rencontre le motif de la chute à travers le verbe « s'effondre ». Citons encore « les gouffres d'azur » (163) entrevus dans « Enfance V », ou encore les fameux « brasiers, pleuvant aux rafales de givre » (176) de « Barbare ». L'architecture rimbaldienne procède en fait d'un double mouvement d'*infernalisation* et d'*édenisation* de l'espace, dynamique qui trouve son expression la plus synthétique dans le poème « Parade » où, décrivant une procession de luxurieux, Rimbaud met en scène, à la faveur d'un astucieux mais transparent jeu de mots, « le plus violent Paradis de la grimace enragée » (164), véritable « parade sauvage » (164). De « Paradis » à « Parade », des phalanges sérapiques aux danses macabres, il n'y a qu'un pas que le poète luxurieux a franchi plus d'une fois.

En mariant les mythes de l'Eden et de l'Enfer, le sujet rimbaldien élève la ville au rang d'espace à la fois eschatologique et intime où se projettent la nostalgie d'une enfance rêvée, l'espoir d'un salut prochain, et la crainte, ou le vœu, d'une damnation inévitable.

Création et destruction

La seconde grande ambivalence de l'architecture rimbaldienne, qui prolonge d'ailleurs la première, tient au fait qu'elle procède d'une rêverie à la fois créatrice et destructrice. C'est ainsi que sous la plume de Rimbaud, les mythes de la Genèse, du Déluge et de l'Apocalypse se combinent afin de fonder une conception inédite, et paradoxalement lucide, de la voyance poétique.

Dans la Genèse, Dieu invoque la lumière et nomme les choses du monde qu'il crée. De la même manière, les proses rimbaldiennes souscrivent au programme annoncé par une lecture française du titre du recueil et confèrent à l'écriture un caractère démiurgique : l'acte créateur est à la fois une illumination et une nomination. Le plus souvent assertifs ou constitués de phrases nominales ou à présentatifs, les

poèmes postulent, dès l'attaque, l'existence d'une réalité nouvelle issue du Verbe et de la lumière. Il s'agit, en termes magiques, de véritables invocations. Ainsi de « Villes » [1] : « Ce sont des villes ! » (170) ; ou encore de la première des « Veillées » : « C'est le repos éclairé » (172). Ce second exemple met l'accent sur la lumière et conséquemment sur le motif du *fiat lux*, qui illumine le recueil sous des formes diverses, confirmant ainsi la finalité visionnaire de la poésie rimbaldienne tout en révélant sa nature fugace et proprement artificielle : si, comme l'écrit Dominique Combe, « jamais Rimbaud n'aura mieux accompli le projet de “Voyance” qu'il s'était assigné en 1871, et auquel il feignait d'avoir renoncé dans “Alchimie du verbe”²² », c'est précisément qu'il se détache du magisme romantique pour concevoir la voyance comme une activité proprement poétique, et non plus mystique. En effet, l'illumination, cette lumière à la fois créatrice et « qu'on a créée » (« Villes » [2], 172) est cette même force qui termine le poème et met fin à la vision. Ainsi de la clôture des « Ponts » : « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie » (169). La Genèse rimbaldienne est une création qui, parce qu'elle n'est que poétique et non réelle, c'est-à-dire transitoire, contient en germe sa propre destruction. Pour comprendre cette conception de la voyance poétique, il faut se référer aux deux niveaux d'hallucinations que Rimbaud décrit dans « Alchimie du verbe » :

Je m'habituais à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. [§]

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! (151).

Pour reprendre les conclusions d'un précédent travail, je dirais que « l'hallucination simple est celle des sens, l'hallucination des mots celle du sens²³ ». Cependant, l'expression « sophismes magiques » et le substantif « hallucination » mettent en lumière le caractère proprement factice de ces visions : dans la seconde lettre du voyant, Rimbaud évoquait déjà ses « inventions » (229), qu'il qualifiera de « fantasmagories » (146) dans « Nuit de l'enfer ». De même, en présentant le voyant comme un « auteur » et un « créateur » (227), le jeune poète met l'accent sur le *poëin*, c'est-à-dire le *faire poétique*. C'est ainsi que dans un passage de « Mauvais sang » Rimbaud disqualifie explicitement la poétique de la voyance : « Les saints ! des forts ! les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus ! » (145). La phrase oppose deux classes de mystiques : « les saints, qui doivent leurs visions à leur force de caractère, et les anachorètes, dont les visions découlent de l'isolement et de l'ascèse, d'un travail de fabrication en somme, ce qui les rapproche des “artistes”, et par conséquent du poète²⁴ ». Mais dans « Adieu » le dévoilement sera encore plus flagrant, la voyance poétique se réduisant à une mystification littéraire dont le poète reconnaît avoir été la première dupe :

22 Dominique Combe, *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations d'Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 129.

23 Giovanni Berjola, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, op. cit., p. 78.

24 *Ibid.*, p. 79.

J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! (157)

En somme, le poète n'est pas un intermédiaire entre le monde positif et le monde spirituel, à l'instar du mage hugolien, mais bien plutôt un créateur orgueilleux qui a eu la naïveté de croire en ses propres illusions. Cette prise de conscience apparaît aussi dans « Délires II », où Rimbaud reconnaît son égarement : « Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements » (150). Ces énumérations rappellent la poétique hétéroclite des *Illuminations* ; cependant, Rimbaud fait ici preuve d'une véritable lucidité et interprète « ses rêveries comme des tentatives fantaisistes visant à représenter le monde au moyen de la poésie [...] et cela suivant ses désirs²⁵ ». Le poète éprouve ainsi les limites de la voyance poétique. Les architectures rimbaldiennes n'ont plus l'envergure mystique des visions hugoliennes : elles ne sont plus inspirées au poète par une puissance supérieure mais bien par les mouvements de l'âme et les intimations de son imaginaire. En ce sens, elles n'ont qu'une existence poétique qui émerge un instant du chaos pour disparaître presque aussitôt, et ce au rythme de l'écriture et de la lecture.

On comprend ainsi que Rimbaud reprenne à son compte deux mythes qui allient à la fois la destruction et la création. Le premier de ces mythes est le Déluge. Son appropriation par l'imaginaire du poète se traduit par l'usage du pluriel et de la minuscule dans « Après le déluge » et dans « Enfance I », mais aussi et surtout par sa réécriture profonde. Ce qui distingue les déluges rimbaldiens de leur modèle biblique, c'est leur dimension mélancolique et ascensionnelle. Dans le poème liminaire, où il traite d'ailleurs le véritable Déluge avec une désinvolture pleine de malice (« Après que l'idée du Déluge se fut rassise », 161), le poète semble vouloir noyer le monde à peine recréé sous ses larmes d'enfant en manque d'amour : « [...] — eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges » (161) ; de même, dans « Enfance I » décrit-il avec tristesse une « fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel » (162). Ce dernier pluriel s'oppose au singulier burlesque sur lequel s'ouvrait « Après le Déluge », où un lièvre s'arrête dans les herbes afin de dire « sa prière à l'arc-en-ciel » (161). La réécriture du mythe, qui se fait une fois encore au moyen du pluriel, remplace l'alliance renouvelée avec Dieu par une relation mélancolique à la femme, qu'elle soit mère ou amante. Et le poète de rêver, dans « Mouvement », qui reprend la thématique de l'Arche de Noé, d'un amour rénové dans un monde nouveau, et d'un voyage à deux, après les larmes : « Un couple de jeunesse s'isole sur l'arche, / — Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne ? / Et chante et se poste » (182).

Le second mythe que reprend Rimbaud est celui de l'Apocalypse, mythe de la destruction du monde par excellence, dont la référence demeure le texte johannique. Le *Dictionnaire des symboles* précise cependant que l'Apocalypse est avant tout « une révélation portant sur des réalités mystérieuses ; puis une prophétie, car ces réalités sont à venir ; enfin une vision, dont les scènes et les chiffres sont autant de symboles²⁶ ». Il s'agit donc d'un mythe de la voyance qui conforte le poète dans sa double position de bâtisseur et de destructeur. Dans les *Illuminations*, les images cataclysmiques répondent aux évocations cosmogoniques : créer, c'est voir et détruire, voir pour détruire. L'on pourrait citer des poèmes tels que « Barbare », « Démocratie » ou « Guerre », mais l'on se contentera de ces deux passages tirés respectivement d'« Enfance IV » et de « Jeunesse IV », deux extraits qui confirment le caractère apocalyptique de la création rimbaldienne : « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant » (163) ; « Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas, rien des apparences actuelles » (178). Le présentatif restrictif « ce ne peut être que » et le gérondif « en avançant » présentent la « fin du monde » comme un progrès poétique, autrement dit le fruit d'une création : l'antithèse « créatrice » / « rien » du second exemple confirme ce paradoxe. C'est dans cette perspective eschatologique que la cité rimbaldienne se fera à la fois ville du péché et de la chute, Babylone nouvelle d'une part, identifiée dans « Nocturne vulgaire » aux « Sodomes » et « Solymes » (174) de la Bible, et nouvelle Jérusalem de l'autre, ville du salut et « Céleste Empire » (181) que l'on entrevoit dans « Soir historique ».

La réécriture des mythes de la Genèse, du Déluge et de l'Apocalypse redéfinissent les objectifs du poète : grâce à ces idiomylthes, autrement dit ces mythes passés au crible de son imaginaire subjectif²⁷, Rimbaud ne prétend plus être le mage chargé de sonder l'Inconnu et la destinée humaine, mais se veut un modeste créateur pouvant à tout moment anéantir ce qu'il crée par le simple pouvoir du Verbe, un démiurge engagé dans une lutte spirituelle dont les implications ne sont plus mystiques, mais profondément intimes.

Monstre architectural, la ville rimbaldienne fait le lien entre la voyance romantique et les excès transgressifs de la décadence. Son organisation soumet l'espace et la matière aux tendances de l'imaginaire : écriture et architecture se confondent en une forme poétique symbolisant verbalement et spatialement les conflits psycholo-

26 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *art.* « Apocalypse », *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 55.

27 Christian Chelebourg décrit ce concept qu'il a défini et nommé : « L'idiomylthe est au mythe ce que l'idiolecte est à la langue vernaculaire. La mythocritique a bien établi que les mythes constituent des matériaux privilégiés de la création artistique, des canevas indéfiniment repris, qui irradient au sein de l'œuvre et lui imposent leur structure. Mais cela conduit à rechercher dans un texte ce que l'on sait déjà du mythe qu'on y retrouve, et à considérer comme autant d'erreurs les entorses auctoriales au récit originel. La poétique du sujet [considère] au contraire ces écarts comme autant de procédés d'appropriation, d'idiotismes révélateurs de l'imaginaire subjectif » (Christian Chelebourg, « Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur », dans *Image [e] Narrative* [e-journal], 2009, article disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_l_invisible/Chelebourg.htm).

giques du sujet. L'appropriation des mythes de l'Enfer et de l'Eden d'une part, puis de la Genèse, du Déluge et de l'Apocalypse de l'autre confirment et dramatisent ce lien particulier existant entre architecture urbaine et architecture intime. Si les *Illuminations* sont demeurés un chantier, c'est peut-être bien parce qu'il était fondamentalement impossible à Rimbaud de les agencer en recueil ; ou plutôt, c'est parce qu'il lui était poétiquement nécessaire que cet ensemble épars se présente comme les ruines d'une architecture vouée à la construction et à la destruction perpétuelle. Enfin, la création architecturale des *Illuminations* permet un retour sur la voyance poétique. Elle révèle la portée non plus mystique mais narcissique de l'acte créateur. En définitive, Rimbaud nous fait partager sa plus importante découverte : le poète voyant n'est ni plus ni moins, pour reprendre Baudelaire, qu'un poète se faisant « l'architecte²⁸ » de ses « féeries ».

28 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 233.

Références

- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Le livre de Poche (Biblio essais), 2001 [Librairie José Corti, 1942].
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche), 1972.
- BERJOLA, Giovanni, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, Caen, Lettres modernes Minard (Archives des lettres modernes), 2007.
- CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan Université, 2000.
- , « Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur », dans *Image [ε] Narrative* [e-journal], vol. X, n° 2, 2009 [en ligne]. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_l_invisible/Chelebourg.htm.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (dir.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter (Bouquins), 1982.
- COMBE, Dominique, *Poésie ; Une saison en enfer ; Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard (Foliothèque), 2004.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus — Les procédés littéraires*, Paris, 10 / 18 (Domaine français), 1984.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes — Correspondances*, édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2004.



Réécrire l'origine poétique au XX^e siècle : l'expérience du *Bestiaire ou cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire

JULIE DEKENS

L'étude des seuils, en littérature, est toujours extrêmement enrichissante : l'auteur inaugure son œuvre et ses choix ne sont certainement pas anodins. Chez Apollinaire, le seuil prend une coloration toute particulière : sa première œuvre poétique est un recueil adressé à Orphée, autrement dit au personnage de la mythologie grecque qui, selon Pierre Brunel, « passe pour représenter la perfection de toute musique ou, si l'on veut, la musique absolue¹ ». Apollinaire place donc l'ensemble de son *Bestiaire ou cortège d'Orphée* sous l'égide d'une figure puissante qui fonde l'art auditif en général. Curieuse association d'un poète moderne qui réclame ensuite sans cesse de la nouveauté dans la littérature² et d'un être imaginaire vieux de plusieurs siècles, fils d'une muse et d'un roi grec, à qui le dieu Apollon confie une lyre magique, grâce à laquelle il enchante le monde, charme les animaux, les arbres, les rochers, mais surtout, tente, en vain, de retrouver son épouse Eurydice en descendant aux Enfers et finalement remonte à la surface de la Terre encore en vie.

L'architecture complète du *Bestiaire* repose sur cette référence érudite à Orphée, puisqu'Apollinaire s'appuie essentiellement sur les œuvres antiques qui consacrent quelques pages au mythe, *Les métamorphoses* d'Ovide ou *Les géorgiques* de Virgile. Comme tous les lycéens de cette époque, Apollinaire a suivi un cursus classique où les langues mortes ont une place essentielle : c'est donc bien à partir de ces textes qu'il faut travailler pour comprendre la réécriture. La reconstruction d'une œuvre à partir de bases cent fois utilisées, dans de nombreux domaines artistiques, interroge la vitalité d'un mythe plusieurs fois centenaire.

1 Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, 1988, p. 1102.

2 Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes II*, 1991, p. 943-954.

Pour cette étude, nous avons choisi de confronter l'hypotexte³ (Ovide) et l'hypertexte (Apollinaire). En effet, dans *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, le poète français lance un défi à toutes les reprises qui l'ont précédé : il propose de travailler le matériau mythique, de le transformer et finalement de se l'approprier. Cette nouvelle métamorphose n'est d'ailleurs pas vaine car c'est bien le propre du mythe que d'appartenir à tous et à personne, de se modifier à travers les âges⁴.

Si les fondations sont les mêmes, il semble bien que la charpente, la structure et la construction de l'édifice divergent : en mesurant l'écart entre les plans originaux — l'Orphée antique — et la structure finale — l'Orphée moderne d'Apollinaire —, nous pouvons comprendre le projet esthétique du jeune poète. Les éléments conservés et transformés sont alors autant de signes visibles de l'appropriation d'Orphée, qui, loin de devenir un motif obsédant, se métamorphose certainement en mythe personnel⁵.

Ériger sa poétique sur les fondations ancestrales du genre : Orphée

Lors de toute réécriture, l'auteur postérieur reprend certains éléments déjà présents dans les versions qui l'ont précédé. Dans le cadre du mythe d'Orphée, les soubassements de l'édifice se trouvent dans trois thématiques profondément liées : il est un musicien, un magicien et surtout un demi-dieu. Ces motifs traversent les siècles depuis sa naissance, ils sont la base sans laquelle le récit ne peut se dérouler.

Depuis l'Antiquité, Orphée incarne la musique. Ainsi, Eva Kushner, dans son étude sur *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, insiste particulièrement sur ce point :

Le mythe d'Orphée représente précisément l'expression symbolique par excellence de la fusion du rêve apollinien et de l'ivresse dionysiaque, à la fois dans la musique et dans la poésie, qui, ne l'oublions pas, ne se distingue que progressivement de la musique⁶.

La lyre, qui lui a été confiée par Apollon, dieu des arts et de l'harmonie, est son signe distinctif. Cet instrument légendaire et magique est un élément essentiel : toutes les apparitions d'Orphée se construisent autour de l'union du jeune homme et de sa lyre, cadeau de son père spirituel, don des dieux eux-mêmes. Sans la musique, le mythe d'Orphée n'est rien : on la retrouve dans l'épisode de la descente aux

3 Gérard Genette définit ainsi la transtextualité : « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982, p. 7).

4 « Les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle » (Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, cité par Pierre Brunel dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 10).

5 Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963.

6 Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française*, 1961, p. 55.

Enfers lorsqu'il tente de sauver son épouse Eurydice⁷, dans celui de l'expédition des Argonautes où il apaise la mer déchaînée grâce à son chant et même dans celui de sa mort où, après avoir été mis en pièces par les Ménades, sa tête continue à chanter⁸.

Choisir Orphée au vingtième siècle révèle d'emblée le lien qu'entend établir Apollinaire entre musique et poésie, entre un art nécessairement auditif et un genre littéraire devenu muet au fil des siècles. C'est pourquoi la lyre est très présente dans *Le bestiaire*. Elle introduit le recueil dans la première gravure de Raoul Dufy et dans le second poème :



Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
Les animaux passent aux sons
De ma tortue de mes chansons⁹.

Le poète crée une harmonie d'ensemble, où la musicalité de la langue joue un grand rôle : le motif devient vivant et n'apparaît pas uniquement comme symbole mais bien comme son. Dans ce quatrain, Apollinaire rapproche la lyre et la tortue, qui se confondent dans le ciel, puisqu'une même constellation porte ces deux noms. Le jeu de mots, d'origine purement savante, ouvre le champ des significations de la poétique d'Apollinaire. La tortue, synonyme de la lyre tant dans l'espace céleste que dans l'espace linguistique et poétique du *Bestiaire*, endosse ce triple costume et devient l'objet enchanteur ainsi que l'être enchanté. Ce n'est pas un hasard si ce poème est placé en seconde position dans le recueil, juste après le premier « Orphée » : le chanteur mythique et l'instrument divin ne peuvent se séparer véritablement chez Apollinaire, puisque l'un sans l'autre ne signifie rien aux yeux de la légende. La lyre a besoin d'Orphée et réciproquement, comme le texte

7 « [Orphée] aborda Perséphone et le maître du lugubre royaume, le souverain des ombres ; après avoir préludé en frappant les cordes de sa lyre il chanta ainsi » (Ovide, *Les métamorphoses*, 1992 p. 320).

8 « tu reçois, ô fleuve de l'Hèbre, sa tête et sa lyre ; et alors, nouveau miracle, emportée au milieu du courant, sa lyre fait entendre je ne sais quels accords plaintifs ; sa langue privée de sentiment murmure une plaintive mélodie » (*ibid.*, p. 352).

9 Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, 1972, p. 146.

poétique vient en renfort de l'illustration dans un recueil éminemment placé sous le signe de l'harmonie, entre poésie, musique et représentation picturale, ainsi qu'il l'avait annoncé dans sa conférence « L'esprit nouveau et les poètes » où il entend faire de son œuvre une « synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature¹⁰ ». Le jeu ingénieux du premier vers, « ô délire¹¹ ! », fait du texte un hymne à cet unisson artistique en donnant une piste d'interprétation à la gravure et au titre. L'instrument prend alors toute sa dimension, qu'on entrevoit déjà chez Ovide, celle d'être essentiel à la parole poétique. De fait, dès le premier poème, la gravure de Raoul Dufy met en valeur cet aspect de la réécriture : Orphée, presque nu, une cape flottant au vent sur ses épaules, tient une petite lyre de sa main gauche.

Toutefois, la thématique de la musique ne réside pas uniquement dans l'évocation de cet instrument. *Le bestiaire* semble à première vue trouver son épanouissement dans la régularité apollinienne : les octosyllabes et les alexandrins des vingt-cinq quatrains constituent l'épine dorsale du recueil et le verbe poétique se couple à la musicalité pour faire résonner le sens. On trouve alors un travail important autour du rythme régulier, des jeux sur les sonorités (diérèses, rimes internes ou prononciation de *e* habituellement muets). Toutefois, la régularité et l'équilibre sont déstabilisés par le travail d'Apollinaire : après observation, *Le bestiaire* ne se complaît pas dans l'harmonie, mais dans la dissonance. Conformément à ce qu'il avait annoncé dans « L'esprit nouveau et les poètes¹² », Apollinaire s'essaye à une nouvelle esthétique, celle de la surprise. L'utilisation de termes savants qui rendent plus ardue la prononciation de certains vers (« Hermès Trismégiste en son Pimandre » dans le premier « Orphée¹³ »), la dislocation des alexandrins par la syntaxe et par la ponctuation (« Mes vers, / les parangons / / de toute poésie » dans « Le Cheval¹⁴ »), ou la dégradation de certains rythmes renforcent cette impression (« Pucés, amis, amantes même », 2 / 2 / 3 / 2, dans « La Puce¹⁵ »). D'ailleurs, l'étude de la structure phonique révèle l'absence d'harmonie globale du *Bestiaire* : on trouve ainsi cinquante-trois combinaisons de phonèmes à la rime finale, qui peuvent nous laisser penser que le recueil n'a pas nécessairement été pensé dans sa dimension musicale. La diversité nous empêche de voir un véritable système de reprises et nous permet de douter des intentions de l'auteur, à la lumière de ses affirmations sur la poésie. C'est ce qui fera écrire à M. Décaudin dans sa présentation des Actes du Colloque *Apollinaire et la musique*, que le poète « rejoint la musique "malgré

10 Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 944.

11 « Du Thrace magique, ô délire ! » (Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, *op. cit.*, p. 146).

12 « Mais le nouveau existe bien, sans être en progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau.* C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé » (Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 949).

13 Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, *op. cit.*, p. 145.

14 *Ibid.*, p. 147.

15 *Ibid.*, p. 160.

lui¹⁶ ». Certes, il ne peut pas y échapper, mais par quelques touches, il ébranle la musicalité et fait du mythe d'Orphée une vitrine trompeuse de son écriture.

Dans *Les métamorphoses*, l'Orphée antique enchante les êtres, animés ou non : il est un magicien, caractéristique que l'on retrouve dans toute la poésie orphique depuis son origine. C'est un demi-dieu, hybride donc, un individu placé entre deux mondes, entre l'humain et le divin. Ainsi, il attire irrésistiblement les arbres et obtient leur sacrifice pour qu'ils deviennent bois de construction :

Telle était la forêt qu'avait attirée le chanter divin, assis au milieu d'un cercle
de bêtes sauvages et d'une multitude d'oiseaux¹⁷

La puissance de la lyre et de son chant scelle chez Ovide le lien qui unit magie et musique et qui rejoint aussi par extension la poésie. Le chant dans l'Antiquité est bien *carmen*, c'est-à-dire incantation : avec le mythe d'Orphée ou celui des sirènes, le pouvoir de séduction et de fascination de l'art semble infini. Le parallèle est alors très clair : la musique d'Orphée ensorcelle le monde, tandis que la poésie apollinaire envoie le « cortège » d'animaux que constitue ce recueil « magique¹⁸ ». Apollinaire entend hériter du pouvoir du héros mythique :

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne¹⁹

Captivé par le pouvoir hypnotique de la musique sur les êtres vivants, l'auteur du *Bestiaire* trouve chez Orphée ce qui fonde la magie des mots, puisque chez l'auteur antique, la figure mythique excelle dans le chant pur, tandis qu'ici, elle privilégie l'espace poétique, un son muet, fixé sur la page pour l'éternité. Le chant serait alors une allégorie du pouvoir créateur de l'artiste, qui maîtrise la nature pour la transformer à sa guise. Finalement, en se liant au récit originel, Apollinaire ne fait que confirmer sa puissance : il est poète, étymologiquement, celui qui crée.

En reproduisant la structure du mythe et en s'en appropriant le tracé originel, Apollinaire devient un mage des temps modernes, lui qui était fasciné par le personnage de Merlin, « l'enchanteur pourissant²⁰ ». Le poète retrouve le pouvoir alchimique du verbe²¹, sa voix se fait le lieu d'une rencontre entre un passé absent — Ovide — et l'écriture présente : le recueil « plein de voix machinées²² » est ainsi l'écho de tout un monde, purement littéraire. À partir de ces bases, l'architecture du recueil peut se déployer entre fondations ancestrales et construction moderne, qui

16 Michel Décaudin, « Présentation », *Apollinaire et la musique*, 1967, p. 39.

17 Ovide, *Les métamorphoses*, op. cit., p. 325.

18 Guillaume Apollinaire, « Thrace magique », *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 146.

19 *Ibid.*, p. 145.

20 Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur pourissant*, illustré des gravures d'André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1909.

21 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009.

22 Guillaume Apollinaire, « Les sirènes », *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 169.

permettent à Apollinaire de juxtaposer des éléments hétéroclites : la lyre antique, des pyramides ou des livres. La réécriture serait peut-être en ce sens un processus de rénovation, où la nouveauté vient au secours de la tradition.

Dernière fondation du mythe, que l'on retrouve dans la réécriture apollinarienne : le statut de surhomme que possède Orphée. Mage et héros, le personnage chez Ovide est parfois supérieur aux dieux lorsqu'il obtient de franchir dans les deux sens le fleuve des Enfers. Chez Apollinaire, ce motif est approfondi : le texte va jusqu'à qualifier le poète d'« inhumain²³ », en annihilant sa part d'humanité dans le préfixe privatif. Mieux encore, il compare le héros grec à un poulpe, un être suffisamment élevé pour lier l'univers des hommes et celui de Dieu, un individu qui capte l'essence du monde pour en créer un nouveau :

Jetant son encre vers les cieux,
 Suçant le sang de ce qu'il aime
 Et le trouvant délicieux,
 Ce monstre inhumain, c'est moi-même²⁴.

À travers ce personnage, le statut du poète moderne change : Orphée et Apollinaire se confondent, partageant leurs pouvoirs magiques et accèdent à ce statut extraordinaire qui leur permet de traverser les deux règnes, celui des humains et celui du divin, puisqu'Orphée est un personnage qui franchit l'infranchissable, le fleuve qui mène aux Enfers. Comme Ulysse, il visite l'Hadès, alors qu'il est encore vivant :

il voulut même explorer le séjour des ombres ; il osa descendre par la porte
 du Thénare jusqu'au Styx ; passant au milieu des peuples légers et des fantômes
 qui ont reçu les honneurs de la sépulture²⁵

Il est celui qui affronte le temps mieux que personne, de la vie matérielle à la mort, l'inconnue absolue, les deux pendants d'une même entité — l'existence — qui, si elle égare l'un de ses composants, perd toute sa saveur. D'ailleurs, sans l'épisode de l'Hadès ou l'expérience de sa propre mort, Orphée ne révèle pas la puissance de son chant. On peut ainsi considérer que ces éléments sont au fond ce qui consolide l'édifice du mythe : sans sa lyre et la mélodie, le personnage ne pourrait pas transgresser les lois de l'univers, notamment celle à laquelle l'homme ordinaire ne peut échapper.

Apollinaire comprend leur importance et c'est pourquoi il retravaille ce matériau pour l'intégrer à la structure du *Bestiaire* : chez lui, le passage entre les deux mondes devient un principe esthétique fondamental. Comme dans *Les métamorphoses*, la vie est inconcevable sans la mort, mais elle ne se départit pas d'une certaine angoisse. Le poète est le seul être capable d'envisager l'existence dans toute sa beauté et son horreur, car il a vu. Entre le monde des morts et des vivants, des dieux et des

23 *Ibid.*, p. 164.

24 *Id.*

25 Ovide, *Les métamorphoses*, op. cit., p. 320.

humains, du réel et de l'art, il tente de réunir les pôles opposés en écrivant, car finalement la poésie semble être le seul endroit où l'immortalité — du moins l'éternité — est possible. L'œuvre serait alors ce qui reste, à l'instar des ruines des civilisations disparues, qui nous laissent encore apprécier la beauté de leur grandeur passée.

Une image seule perdure, celle d'un Orphée oscillant entre les mondes. Cette caractéristique extraordinaire fonde le mythe comme le recueil, qui ne se contente pas d'imiter les réécritures précédentes, puisque dès la première gravure, le balancement entre mythe et monde moderne se dessine. La représentation d'Orphée, qui n'est pas sans rappeler l'imaginaire antique avec le corps nu sculptural, la musculature parfaite, les cheveux bouclés au vent, la lyre, sur les côtés la présence des pyramides et de la tour Eiffel, deux symboles respectifs de l'Antiquité et de la modernité, réunit dans l'espace de la lecture ce qui ne peut *a priori* pas se rejoindre dans la vie réelle. Cette structure se retrouve aussi dans la langue qui associe des termes antagonistes, entre légèreté et gravité, complexité et simplicité, poésie et monde ordinaire, notamment dans le poème « La chèvre du Thibet » où la Toison d'or renvoie à la fois aux poils de l'animal et aux « cheveux dont je suis épris²⁶ ». Par ces éléments, Apollinaire révèle d'étonnantes capacités d'architecte : il ne suit jamais les plans prédéterminés, il les analyse et parvient à les enrichir, à partir de matériaux déjà existants.

De la tradition à l'art nouveau : dissociation des plans initiaux et de l'édifice final

Si Apollinaire suit effectivement avec beaucoup de rigueur les plans laissés par les réécritures antérieures, il semble que son inventivité ne se contente pas d'une retranscription classique : sous sa plume, Orphée se délite en partie, pour le plus grand bonheur du lecteur du XX^e siècle. Découvririons-nous les ruines d'une ancienne civilisation ? Peut-être pas encore, puisque le mythe ne cesse de vivre grâce à de multiples artistes, mais il est certain que l'hommage apollinarien à Orphée se transforme en un hymne à la gloire du poète. Les vestiges sont donc encore habités, pour être mieux envahis.

Si dans un premier temps nous attribuions le « je » poétique à Orphée, il s'avère que celui-ci désigne aussi Apollinaire : malgré les tentatives de nombreux poètes à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle de neutraliser l'espace littéraire ou du moins de le dépouiller du « je » personnel fin de le faire accéder à un « je » qui serait pure littérature²⁷, Apollinaire brouille les frontières entre fiction et réalité. L'espace littéraire devient alors perméable à la vie privée de l'auteur, comme dans « La colombe²⁸ » où il fait mention d'une jeune fille qu'il a effectivement côtoyée. Par cette manipulation, il rompt avec l'esthétique de l'oscillation et privilégie l'union entre les mondes, tout en cherchant à dominer le recueil.

26 Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 148.

27 Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 113-125.

28 « Comme vous j'aime une Marie. / Qu'avec elle je me marie » (Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 170).

Ainsi, dans le premier « Orphée », poème liminaire du *Bestiaire*, l'emploi de l'impératif « Admirez », le réseau isotopique de la grandeur (« pouvoir », « noblesse », « lumière ») et la référence à « Hermès Trimégiste » peuvent paraître ambigus. Orphée n'est pas nommé : son évocation est imprécise comme le souligne l'emploi des articles définis (« le pouvoir », « la noblesse », « la voix », « la lumière »), de l'article possessif (« son Pimandre ») et du pronom personnel sujet de la troisième personne (« elle »). Orphée n'apparaît pas : il est juste sous-entendu au sein des déterminants et le lecteur fait le rapprochement de sa propre initiative. Cependant, si une première analyse nous pousse à croire que ces articles renvoient à la figure orphique, rien ne vient contredire l'hypothèse selon laquelle ils renverraient au « je » poétique qui apparaît quelques poèmes plus loin.

En effet, il est frappant de voir à quel point les figures d'Orphée et d'Apollinaire se confondent. Le mythe, devenu poreux, se contamine de la personnalité du poète et inversement. L'ensemble du recueil, plutôt concentré sur le « je » et non véritablement sur Orphée, s'organise autour d'Apollinaire. La référence à Orphée n'est alors qu'un écran dont le lecteur ne doit pas être dupe : elle n'apparaît que parce qu'elle sert la figure du poète. Ainsi, le mythe est paradoxalement mis à distance. D'ailleurs, dans le premier poème, l'impératif « Admirez », que nous avons précédemment attribué au chanteur de Thrace, ne peut-il pas être entendu comme un ordre apollinarien ? Ce n'est pas véritablement Orphée qui apparaît ici : le lecteur n'est pas invité par ce mode à l'admirer. Au contraire, il faut y voir une louange directement adressée à celui qui a produit ces vers : Apollinaire. Le rapport de force s'inverse et ce n'est plus le mythe qui insuffle son pouvoir au poète, mais l'auteur qui affirme un peu plus sa force dans la puissance d'évocation qui est la sienne. C'est par Apollinaire qu'Orphée revit et non l'inverse. La confusion qui habite ces quatre premiers vers est en cela significative :

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trimégiste en son Pimandre²⁹.

Le texte laisse la place aux deux interprétations, mais on peut penser que « la voix » n'est pas celle d'Orphée. Le recueil qui semblait destiné à louer la figure mythique est alors le lieu d'un éloge du moi poétique :

Tous ceux qui m'aiment, je les loue³⁰.

L'admiration pour Orphée se décentre vers le poète et la confusion entre les deux figures met en place un parallélisme égocentrique. Ainsi, le deuxième quatrain, la « tortue », laisse penser que le « je » serait l'évocation d'Orphée :

29 *Ibid.*, p. 145.

30 *Ibid.*, p. 172.

Du Thrace magique, ô délire !
Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
Les animaux passent aux sons
De ma tortue, de mes chansons³¹.

L'emploi des déterminants possessifs de la première personne renforce le trouble, mais dans les poèmes suivants, tout s'éclaire. Le « je » renvoie bel et bien à Apollinaire, comme dans « Le chat » où la mention moderne des livres lève toute ambiguïté :

Je souhaite dans ma maison :
Une femme ayant sa raison,
Un chat passant parmi les livres³²

Plus loin, dans le quatrain suivant, « Le lion », on retrouve le même procédé avec la référence aux Allemands qui place le texte au cœur du XX^e siècle :

Tu ne nais maintenant qu'en cage
À Hambourg chez les Allemands³³.

L'admiration d'Apollinaire pour Orphée le pousse à se fondre en lui : c'est pour cette raison que le poète français reproduit les fondements du mythe dans la structure du *Bestiaire*. Mais cette attirance semble ainsi se transformer en repoussoir : lorsqu'Apollinaire devient Orphée, il efface progressivement les caractéristiques du personnage pour lui imposer les siennes. Comme un locataire dans un appartement, il donne au bâtiment son style, sa présence, sa vision du monde. Héberger Orphée demande donc d'être capable de cohabiter avec les aménagements des anciens occupants. C'est précisément ce que fait Apollinaire en introduisant le christianisme dans un mythe autrefois païen.

Apollinaire aplanit les temporalités pour n'en bâtir qu'une, unifiée et unique, celle du *Bestiaire*. La succession des époques laisse place à la juxtaposition, comme dans les gravures de Dufy, et tous les symboles attachés au personnage peuvent être relus différemment. La lyre de la première gravure et du second poème peut renvoyer à celle de David, le cortège apollinarien, composé d'animaux et d'êtres étranges, n'est pas sans évoquer Noé et son arche, Orphée devient le fils de Dieu en lettres majuscules :

Que ton cœur soit l'appât et le ciel, la piscine !
Car, pêcheur, quel poisson d'eau douce ou bien marine
Égale-t-il, et par la forme et la saveur,
Ce beau poisson divin qu'est JÉSUS, Mon Sauveur³⁴ ?

31 *Ibid.*, p. 146.

32 *Ibid.*, p. 150.

33 *Ibid.*, p. 151.

34 *Ibid.*, p. 162.

Dans « Le hibou », l'Orphée-Apollinaire subit la Passion :

Mon pauvre cœur est un hibou
Qu'on cloue, qu'on décloue, qu'on recloue³⁵.

Ce rapprochement entre paganisme et christianisme n'est certes pas propre à Apollinaire, mais dans son œuvre, il prend une nouvelle dimension. En effet, Apollinaire se présente comme un émissaire du divin, puisque son double est lui-même un intermédiaire entre le monde des hommes et celui des dieux, et il confère à sa poésie un statut bien particulier. Elle est un moyen de gagner son Salut, comme il le précise dans les *Notes* du *Bestiaire* :

Ceux qui s'exercent à la poésie ne recherchent et n'aiment rien d'autre que la perfection qui est Dieu lui-même. [...] les poètes ont le droit d'espérer après leur mort le bonheur perdurable que procure l'entière connaissance de Dieu³⁶.

Mais la christianisation n'est pas le seul « chantier » apollinarien : la figure orphique est contaminée par de nouveaux mythes comme Jason avec la Toison d'or, Narcisse avec les multiples interventions d'un « je » centré sur lui-même, les « volantes sirènes³⁷ » ou Hermès Trimégiste, autant de motifs qui s'ajoutent à l'élément premier pour mieux l'étendre. Il est intéressant de constater que les sirènes étaient déjà présentes dans le mythe antique : Apollinaire les conserve dans deux poèmes accompagnés de leurs gravures, alors qu'il a délibérément réduit à néant la place d'Eurydice et que les animaux n'ont droit qu'à un seul poème chacun. Comme dans l'imagerie médiévale, les sirènes sont pourvues d'ailes, d'une queue de poisson et d'un buste de femme. Véritable démiurge, le créateur juxtapose les légendes, comme il le fait pour les temporalités, entre Antiquité et Moyen Âge :

[...] les volantes Sirènes,
Savent de mortelles chansons
Dangereuses et inhumaines.
N'oyez pas ces oiseaux maudits,
Mais les Anges du paradis³⁸.

Ces femmes fatales ne sont pas des êtres acquis à la cause du Bien, ce ne sont donc pas des anges, malgré ce que les gravures de Dufy pourraient nous faire croire : elles incarnent le diable, la tentation, le mensonge, une figure particulièrement sombre. Elles sont le double inversé d'Orphée car comme lui, elles maîtrisent la puissance du chant, mais l'utilisent à mauvais escient. Ce sont des Orphée déchus, des êtres mythologiques qui ont basculé dans la culture européenne chrétienne en conservant leur esprit maléfique. Elles incarnent ici surtout la femme moderne qui se libère des hommes progressivement, en effrayant le sexe fort. Les sirènes,

35 *Ibid.*, p. 172.

36 *Ibid.*, p. 177-178.

37 *Ibid.*, p. 168-169.

38 *Ibid.*, p. 168.

actualisées par la référence chrétienne à l'ange, sont certainement plus modernes qu'elles n'en ont l'air : elles appartiennent davantage au monde contemporain dans l'esprit du *Bestiaire* qu'à celui du mythe.

Un monument labyrinthique

Si les mythes sont actualisés par la réécriture, transformés jusqu'à ne devenir qu'une lointaine évocation du motif antique, il semble que *Le bestiaire* devienne un véritable labyrinthe poétique où le lecteur et l'auteur aiment à se perdre sans cesse. Mieux, cette rénovation complexe entretient le mouvement créateur. L'harmonie apollinienne, qui fait partie de notre horizon d'attente face à un recueil placé sous l'égide d'Orphée, semble déçue : les poèmes apollinariens, aux sujets hétéroclites, parfois sans lien les uns avec les autres, nous surprennent.

Ainsi, les liens entre deux quatrains ne sont pas toujours évidents à la première lecture, mais le plus souvent les gravures éclairent les textes, comme entre le troisième « Orphée³⁹ » et « Le dauphin⁴⁰ » où le motif de la mer et du bateau permettent de comprendre l'enchaînement. En réalité, le recueil est très organisé et suit un ordre précis. Les poèmes dédiés à Orphée s'intercalent entre différentes espèces : d'abord, on trouve les animaux terrestres (tortue, cheval, chèvre, serpent, chat, lion, lièvre, lapin, dromadaire, souris, éléphant), puis les insectes (chenille, mouche, puce, sauterelle), les animaux marins (dauphin, poulpe, méduse, écrevisse, carpe), et enfin les oiseaux (sirènes, colombe, paon, hibou, ibis, bœuf). Les « volantes sirènes⁴¹ » et le bœuf « chérubin⁴² » sont ainsi définitivement classés parmi les volatiles : ces nouvelles figures s'insèrent dans le recueil et se nourrissent des différentes légendes dont il dispose, conformément à la mission qu'il s'était fixé dans sa conférence « L'esprit nouveau et les poètes⁴³ » :

Je dirai plus, les fables s'étant pour la plupart réalisées et au-delà, c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser. [...] La surprise est le grand ressort nouveau. [...] Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui⁴⁴.

La surprise provoque l'écart, qui lui-même crée le flou qui dynamise *Le bestiaire ou cortège d'Orphée* :

Incertitude, ô mes délices
Vous et moi nous nous en allons
Comme s'en vont les écrevisses,
À reculons, à reculons⁴⁵.

39 *Ibid.*, p. 162.

40 *Ibid.*, p. 163.

41 *Ibid.*, p. 168.

42 *Ibid.*, p. 174.

43 Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 950.

44 *Ibid.*, p. 950-951.

45 Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou le cortège d'Orphée*, *op. cit.*, p. 166.

L'errance dans le recueil, à la base de tout projet labyrinthique, serait précisément ce qui en motive la composition : la dispersion apparente des sujets et des poèmes n'est pas un frein, au contraire, elle nous permet de progresser. Dans le quatrain « L'écrevisse⁴⁶ », nous ne sommes qu'au milieu du recueil : tout reste encore à produire, le flou dynamisant un peu plus le reste du *Bestiaire* que le lecteur doit découvrir. Apollinaire trouve ainsi dans l'« incertitude » ce qui va créer la certitude, le vers qui restera gravé.

Le labyrinthe s'entrouvre alors sur le rêve, un monde magique issu d'Orphée qui se trouve transporté au beau milieu du vingtième siècle, une époque marquée par les découvertes de Freud et le surréalisme naissant. Dans son œuvre, le lien entre poésie et rêve est essentiel :

Plus tard, ceux qui étudieront l'histoire littéraire de notre temps s'étonneront que, semblables aux alchimistes, des rêveurs, des poètes aient pu, sans même le prétexte d'une pierre philosophale, s'adonner à des recherches, à des notations qui les mettaient en butte aux railleries de leurs contemporains, des journalistes et des snobs⁴⁷.

La poésie naît du rêve tout comme le rêve naît de la poésie dans *Le bestiaire*. La réciprocité entre les deux entités entretient le rapport avec la magie :

Mes durs rêves formels sauront te chevaucher,
Mon destin au char d'or sera ton beau cocher
Qui pour rênes tiendra tendus à frénésie,
Mes vers, les parangons de toute poésie⁴⁸.

Apollinaire est avant tout un créateur, qui esthétise l'univers et projette dans le monde des éléments oniriques. L'espace poétique devient alors un « ailleurs » qui n'est ni le monde réel, ni celui du mythe, de la légende ou même du rêve. Apollinaire construit un autre monde qui lui est propre, éphémère (car il ne dure que l'instant de la lecture) et incertain (car ses contours restent vagues).

De ce flou se nourrissent les figures esquissées par Apollinaire, qui peuplent un nouveau monde, un Ailleurs poétique qui trouve sa source dans différents univers, contemporain, mythique, chrétien. Comme Orphée, *Le bestiaire* est un hybride, mieux, il est le réceptacle d'éléments hétéroclites qui proviennent de notre référent : l'espace littéraire se crée bien ici à partir du réel. À l'image de la ville de Paris, où Apollinaire passera l'essentiel de sa vie de poète, *Le bestiaire* mêle diverses architectures, pour le plus grand plaisir du promeneur qui erre entre la très moderne tour Eiffel et les vieilles pierres de Notre-Dame. Le recueil entrouvre une faille et nous montre que le monde évoqué par Apollinaire est partout autour de nous : le poète propose aux aveugles que nous sommes de voir pour la première fois ce que nous avons ignoré jusqu'alors, un monde à part.

46 Id.

47 Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 948.

48 Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, *op. cit.*, p. 147.

Dans son *Bestiaire ou cortège d'Orphée*, Apollinaire se propose de réécrire le mythe fondateur du genre poétique occidental. Tout en construisant son édifice à partir des « plans » façonnés au cours des siècles, Apollinaire trouve une nouvelle voie/x vers l'originalité. La virtuosité du poète français se déploie dans un recueil très dense, composé de peu de vers, où l'image évoque toujours avec un maximum de puissance. Grâce à Orphée, Apollinaire devient enchanteur des temps modernes, rejoint l'origine de son art et atteint l'essence même de ce qui fonde la poésie — musicalité, magie, surhumanité — et surtout le plus important : l'impression de sa propre personnalité dans un espace clos sur lui-même et ouvert sur l'infini, un recueil poétique.

Références

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, Paris, Gallimard (Poésie), 1972.
- , « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991 (éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin), p. 943-954.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- DÉCAUDIN, Michel, « Présentation », dans Michel DÉCAUDIN (dir.), *Apollinaire et la musique*, Actes du colloque de Stavelot, Stavelot, Les amis de Guillaume Apollinaire, 1967, p. 9-10.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1982.
- KUSHNER, Eva, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1961.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Gallimard (Folio classique), 1992.



L'architecture dans les romans de Sarraute et de Perec : manipulations et détournements

LAËTTIA DESANTI

Les œuvres romanesques de Nathalie Sarraute et de Georges Perec ont en commun d'être remplies de descriptions d'intérieurs, d'éléments architecturaux et de personnages obsédés par la décoration de leurs appartements. Le lexique de la construction y est également très présent et l'architecture est à la fois un thème et un procédé.

Par l'entremise d'une comparaison entre deux œuvres aussi différentes que celles de Sarraute et de Perec, je voudrais montrer comment la question de l'architecture (qu'il soit question de décoration intérieure, d'édification du vide ou de la structure des romans), devenue lieu de manipulations et de détournements, permet de mieux comprendre la conception du roman de ces deux écrivains.

L'architecture comme thème : édification d'un mode de vie et construction de mots

La recherche du dispositif architectural parfait est à l'œuvre dans les romans de Sarraute et de Perec. Les descriptions d'intérieurs et le thème de l'architecture sont en effet associés à une constante recherche de beau, de solide et d'harmonie. Chez Sarraute, d'une part, bien des personnages paraissent exclusivement préoccupés par l'arrangement de leurs appartements et, d'autre part, les mots y sont considérés comme des éléments architecturaux. Dans *Entre la vie et la mort*, on a affaire à un écrivain en puissance qui dit :

[...] avec les mots, je construis ce monument à notre gloire à tous, cette cathédrale où vous pourrez vous recueillir et avec les autres exhaler, vers le ciel muet vos nobles plaintes. Je sais les mots, je les triture, je les assemble, je les cimente, je les dresse... Vous verrez ces voûtes, ces piliers, ils s'élancent¹.

L'idée de construction avec les mots traverse toute l'œuvre de Sarraute. Ces mots, en vertu de ce qu'ils cherchent à représenter, sont, à tout moment, susceptibles d'édifier des clichés. De la même manière, les personnages sarrautiens sont des

1 Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, Œuvres complètes, 1996, p. 660.

architectes, toujours prêts à mettre sur pied ce que Sarraute appelle « la belle construction² », image surfaite que les protagonistes intercalent entre eux et le réel, derrière laquelle ils aiment s'abriter. Gisèle, par exemple, forme avec Alain, son prince charmant, un couple idéal. Cette vision pour le moins stéréotypée semble alors indéfectible :

Elle a détourné la tête, elle a fui, elle a couru se réfugier auprès de son mari, elle a posé la main sur son bras, ils se sont regardés dans les yeux, là, face à tous les autres... [...] elle a senti très fort [...] qu'ils étaient à eux deux... [...] quelque chose d'indestructible, d'inattaquable... Pas un défaut dans la dure et lisse paroi. Pas un moyen pour les autres de voir ce qu'il y avait derrière³.

Un peu plus loin, on peut lire un passage similaire :

Aussitôt qu'il était là, tout se remettait en place. Les choses prenaient forme, pétries par lui, reflétées dans son regard... [...] De l'uniformité, du chaos, de la laideur quelque chose d'unique surgissait, quelque chose de fort, de vivant [...], quelque chose qui tout vibrant, traversé par un mystérieux courant, ordonnait tout autour de soi, soulevait, soutenait le monde⁴.

La jeune femme cherche à construire des images stables pour faire front aux angoisses qui l'assaillent. En faisant agir sa sensibilité, elle devient un être esthétique pour qui la perception du monde est d'abord une affaire de proportions. Cette dimension de la perception, envisagée comme construction est ce qui émeut le personnage et le pousse à métamorphoser des sensations indicibles en éléments architecturaux.

Chez Perec, les personnages sont aussi des architectes. Jérôme et Sylvie dans *Les choses* réalisent en rêve l'agencement de l'appartement idéal. Les personnages passent leur temps à projeter des images d'abondance au point de devenir mégalomanes. Ainsi, au milieu du récit, la visite d'une simple exploitation agricole se transforme en une vision hallucinante de gigantisme alimentaire, vision qui, dans un second temps, se métamorphose en construction d'une ville utopique et paradis urbain :

Tout ce qui se mange et tout ce qui se boit leur était offert. [...] Il y avait des charcuteries, temples aux mille colonnes aux plafonds surchargés de jambons et de saucisses, antres sombres où s'entassaient des montagnes de rillettes, de boudins lovés comme des cordages, des barils de choucroute [...] Ils semblaient dans l'abondance. Ils laissaient se dresser des Halles colossales. Devant eux surgissaient des paradis de jambons, de fromages, d'alcools. [...] Ils longeaient les façades d'acier, de bois rares, de verre, de marbre. Dans le hall central, le long d'un mur de verre taillé qui renvoyait dans la cité tout entière des millions d'arcs-en-ciel, jaillissait du cinquantième étage une cascade qu'entouraient les vertigineuses spirales de deux escaliers d'aluminium. Des ascenseurs les emportaient. Ils suivaient des corridors en méandres, gravissaient des marches

2 Nathalie Sarraute, *Le planétarium*, dans *ibid.*, p. 378.

3 *Id.*

4 *Ibid.*, p. 380-381.

de cristal, arpenaient des galeries baignées de lumière, où s'alignaient à perte de vue, des statues et des fleurs, où coulaient des ruisseaux limpides, sur des lits de galets multicolores. Des portes s'ouvraient devant eux. Ils découvraient des piscines en plein ciel, des patios, des salles de lecture, des chambres silencieuses, des théâtres, des volières, des jardins, des aquariums, des musées minuscules, conçus à leur unique usage [...] etc⁵.

S'agit-il d'un rêve ou d'un cauchemar ? Difficile à dire. Il y a là un évident désir de maîtrise, systématiquement contrarié par le caractère infini de ces constructions artificielles. Les frontières entre l'imaginaire et le réel deviennent poreuses. De plus, à force d'être montrées et détaillées, les énumérations d'objets, on ne peut plus prosaïques à l'origine, gagnent en abstraction et acquièrent des qualités poétiques. Enfin, le romancier, en utilisant la figure de l'énumération, emboîte les termes. Perec brise toute systématisme en introduisant des éléments atypiques dont la fonction est de rendre les objets étanches les uns aux autres. Ces combinaisons peuvent faire l'objet de déplacements potentiellement illimités, mais qui, en raison de cette potentialité, réduisent l'exhaustivité des inventaires à une pure utopie.

Entre réalisation et suspens, la totalité chez Perec devient alors virtuelle et l'objet, en tant que composante de cette totalité virtuelle, est alors envisagé comme une possibilité pour le romancier. Quittant son état et ses fonctions traditionnelles, cet objet occupe désormais le statut ambigu d'une entité en passe d'être quelque chose : chaque élément énuméré porte en effet en germe toutes les autres combinaisons dont il fait ou aurait pu faire l'objet dans l'œuvre romanesque. De la sorte, on se dégage de la chose uniquement montrée pour elle-même, telle quelle, car, assemblés les uns aux autres, les objets sont agencés pour former de nouveaux objets, comme chez le sculpteur français César.

Certaines œuvres de César, et non des moindres, sont même la résultante d'un plan très étudié. Il y a, par exemple, ce grand poisson en fer, nettement figuratif, et dont l'intérieur constitue aussi l'extérieur, grâce à un remarquable agencement de tubulures. Or il s'agit de tubes non modifiés, et qui nous apparaissent bien tels que le plombier lui-même pourrait les employer. Cette fois, c'est l'objet qui entre dans l'objet ; c'est la chose qui tout en gardant sa nature propre en constitue une autre⁶.

L'objet est donc l'élément d'un assemblage incomplet par définition puisque toujours en mesure d'être reconduit, décomposé, recomposé, selon des combinaisons infinies et à même d'être détourné de ses fonctions d'origine. Le produit final, ici le roman de Perec, est à ce titre impossible à concevoir dans la totalité, confinant à ce que Bernard Comment définit comme « l'illusion de la plénitude du monde », autrement dit, le refus du « sens lié⁷ ».

La représentation de l'objet ne s'arrête pas à l'aspect visuel mais comporte également une recherche de cohérence entre la disposition des éléments les uns

5 Georges Perec, *Les choses*, 1965, p. 109-111.

6 Roger Bordier, *L'art moderne et l'objet*, 1978, p. 254.

7 Bernard Comment, *Vers le neutre*, 1991, p. 46-47.

par rapport aux autres et la structure interne de l'objet, ce qui fait songer à la fabrication des objets de la culture *Pop*, soumis aux impératifs du design. Or, si les artistes *Pop* empruntent leurs matériaux à la culture de masse, représentée par les objets « vitrines » et les objets « courants », celle-ci profite à son tour de toutes les innovations de l'art. On pourrait en déduire que Perec, à la manière du designer, réinvente l'espace domestique en s'adonnant à des assemblages inédits. Pour cela, il emploie des matériaux composites et privilégie une esthétique de l'éclatement et de la cohabitation des styles, esthétique relevant typiquement de l'époque qui commence à recycler les éléments de la modernité et qui, à ce titre, paraît se libérer des diktats existentialistes et phénoménologiques en vigueur depuis le milieu du XX^e siècle en célébrant la banalité du monde.

De plus, lorsque Perec ordonne son récit, il se fixe des contraintes, autrement dit, il donne une architecture à ses livres. Or, ces contraintes, loin de restreindre son imagination, la stimule :

On avait construit la maison au moins vingt ans avant, à la façon d'alors. On aurait dit un Casino d'inspiration rococo, à la fois palais colonial, bungalow pour pays chauds, lupanar ultra-chic.

Un vantail à trois battants, garnis d'ajours ainsi qu'un moucharab, ouvrait sur un haut corridor, long d'au moins vingt pas, qui conduisait à un grand salon rond : il y avait un grand tapis d'Ankara, puis, tout autour, divans sofas, vis-à-vis, coussins, miroirs. Un colimaçon montait jusqu'aux loggias. Issus du plafond fait d'un bois dur mais clair (du gayac ou du santal), un filin d'aluminium, qu'accrochait au bout un piton d'airain poli tout à loisir par un artisan hors pair, supportait un lampion japonais qui donnait au tout un jour opalin, mais plutôt faiblard⁸.

La suppression de la lettre « e » est ici la règle sur laquelle le romancier s'appuie pour décrire la construction de la maison. Celle-ci revêt la forme d'un assemblage où les mots banals sont reliés à des mots inusités pour aboutir à l'écriture. Les mots sont rattachés entre eux par un fil invisible que Perec exploite pleinement.

Chez Sarraute, il s'agit moins d'énumérations / accumulations que d'éléments invisibles, dont la recherche appliquée, et toujours reconduite, fait le partage entre le monde connu et un autre, celui qui fuit. Si on considère qu'une surface blanche peut être peinture, un silence une musique, un morceau de métal une sculpture, le tropisme peut être littérature. En effet, cette recherche littéraire sur le mouvement intérieur partage des similitudes intéressantes avec les expansions réalisées par César. Ce dernier a présenté ses sculptures avec la volonté de briser les lois traditionnelles et de franchir les limites imposées par la ligne⁹. Ce qui m'a particulièrement fait songer aux tropismes sarrautiens dans les sculptures césariennes est cette métamorphose — César exécutait ses expansions en public — de la matière liquide et spongieuse en objet lisse et précieux. Ces expansions, à l'image des tropismes qui s'édifient sur les reformulations et les annulations successives des termes qui qualifient les objets, se déroulent en deux temps :

8 Georges Perec, *La disparition*, 1969, p. 33-34.

9 « De même le peintre moderne [...] arrache l'objet à l'univers du spectateur et le déforme pour en dégager l'élément pictural » (Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, 1956, p. 77).

Le premier temps est celui de l'envahissement, le polyuréthane suivant sa loi propre se développe monstrueusement. Il n'existe aucune possibilité d'échange entre l'espace et la sculpture mais [une] disparition de l'un dans l'autre. Puis vient le temps de la fixation. Le polyuréthane s'est transformé en un objet que l'on déplace d'un lieu dans un autre. Il apparaît alors évident que l'expansion qui s'est réalisée en absorbant un espace, transporte celui-ci dans le nouvel espace et que l'ajustement des deux est impossible. Ainsi la matière molle qui s'est affaissée le long d'une surface verticale, devient, une fois durcie et détachée de ce support, une sculpture qui se dresse dans le vide¹⁰.

La matière qui se répand et sur laquelle Sarraute travaille finit elle aussi, tôt ou tard, par se figer sous le poids des mots. La romancière parle « d'éruption » et de « coulée que les mots ont dressée¹¹ » : « [s]ur ce qui bouge dans les recoins ombreux, flageole, frémit, se dérobe..., informe, mou, vaguement inquiétant..., dans ce qui suinte, coule, saigne, palpite, ils lancent ces mots¹²... ».

Comme on peut le voir dans les citations qui précèdent, le lexique de l'architecture et le thème de la construction sont omniprésents chez Sarraute et chez Perec. On constate que les nombreuses constructions de choses et de mots se dégagent d'une visée phénoménologique — cette idée qui consiste à montrer la chose pour elle-même, telle quelle —, souvent évoquée à propos du nouveau roman avec l'école du regard et du roman oulipien avec ses énumérations de surface. Au contraire, je pense que les choses et les mots, porteurs de sensations et d'imaginaire, forment de nouveaux objets, détournés de leurs fonctions premières et derrière lesquels se cacheraient les intentions des auteurs. À ce titre, même les constructions les plus nettes et les plus résistantes ne restent jamais longtemps debout.

La confrontation au vide : mise à mal de la construction ou possibilité d'un échafaudage ?

La suite du texte de Perec prévient le risque de mégalomanie chez les personnages comme chez l'auteur en opérant un retour à la réalité. Le constat est amer pour Jérôme et Sylvie, une fois les illusions dissipées et leurs constructions jetées à terre :

[...] ils se retrouvaient seuls, immobiles, un peu vides. Une plaine grise et glacée, une steppe aride, nul palais ne se dressait aux portes des déserts, nulle esplanade ne leur servait d'horizon [...] de cette immense conquête immobile, [...] il ne restait rien : ils ouvraient les yeux, [...] ils voyaient en face d'eux [...] le puzzle bariolé du cadastre, au centre duquel ils reconnaissaient, presque sans surprise, le quadrilatère presque achevé de la ferme, le liséré gris de la petite route, les petits points en quinconce des platanes, les traits plus marqués des nationales¹³...

10 Daniel Templon, « Les expansions », 1994, p. 24-25.

11 Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 661.

12 *Ibid.*, p. 641.

13 Georges Perec, *Les choses*, op. cit. p. 116.

Toutes ces constructions qui paraissaient si prometteuses n'étaient que poudre aux yeux, trompe-l'œil dans lesquels les personnages se sont précipités. En face d'eux, Jérôme, Sylvie ne trouvent qu'un plan et donc qu'une construction potentielle, ce « puzzle bariolé du cadastre », au centre duquel ils reconnaissaient « le quadrilatère presque achevé de la ferme ». Ce ne sont que des schémas faisant pâle figure, finalement, à côté des rêveries délirantes qui ont précédé.

En apparaissant dans *Les choses*, cette image de quadrilatère non achevé ne relève pas du hasard chez Perec dans la mesure où elle fait écho à *La vie mode d'emploi*. Relatant les aventures de chacun des locataires d'un immeuble dans lequel le lecteur se promène, l'œuvre n'est en réalité qu'un trompe-l'œil dont l'ambition était de séduire le lecteur pour l'inciter à poursuivre et à adhérer au récit. Cet immeuble (dont certains lecteurs ont cherché l'existence véritable dans le XVII^e arrondissement) tient debout grâce au personnage de Bartlebooth qui, en édifiant son propre projet, relie de manière artificielle toutes les histoires des locataires de l'immeuble. Perec dira à cet égard que

tout se passe dans la tête du lecteur... Mon ambition, en mettant *La vie mode d'emploi* en chantier, il y a dix ans, était de mettre au point une machine à produire des romans, des enchevêtrements de récits concomitants, un peu à la manière de Dos Passos, le père du simultanéisme¹⁴.

Au fond, le dispositif architectural n'est pour Perec qu'une métaphore du travail de l'écrivain :

Un livre, c'est un peu comme une partie d'échecs entre le lecteur et moi : au départ, il n'y a rien, puis on commence à lire, interviennent les personnages, et à la fin il ne reste rien. Sinon qu'on a lu, qu'on a eu, j'espère, du plaisir à lire comme Bartlebooth a peint, a fait des puzzles¹⁵.

D'où un retournement déceptif lié à l'œuvre : le rectangle, dessiné dans le *Cahier des charges de La vie mode d'emploi* et représenté dans le livre par l'immeuble, censé comporter 100 cases dont chacune correspond à un chapitre, fait office de structure. Or, non seulement, le rectangle et, par conséquent, le roman sont incomplets — il leur manque la case située dans son coin inférieur gauche, une cave censée faire l'objet du chapitre 66 —, mais le lecteur apprend, à la toute fin du roman, que cet immeuble dans lequel il s'est confortablement installé n'est qu'un fantasme, un projet de toile laissée « pratiquement vierge¹⁶ » par un peintre. À cet instant, qu'il a été victime d'un trompe-l'œil. Le peintre Valène ira même jusqu'à imaginer, au chapitre 28, la destruction de l'immeuble qui semble, de ce point de vue, promis à disparaître un jour ou l'autre :

14 Georges Perec, « Sur la sellette. L'impossible Monsieur Perec », propos recueillis par Jean-Louis Ezine, *Georges Perec. Entretiens et Conférences*, 2003, t. 1, p. 227-228.

15 Georges Perec, « La maison des romans », propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, dans *ibid.*, t. 1, p. 239.

16 Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, 1978, p. 602.

Au regard d'un individu, d'une famille, ou même d'une dynastie, une ville, une rue, une maison, semblent inaltérables, inaccessibles au temps, aux accidents de la vie humaine, à tel point que l'on croit pouvoir confronter et opposer la fragilité de notre condition à l'invulnérabilité de la pierre. Mais la même fièvre qui [...] a fait surgir de terre ces immeubles, s'acharnera désormais à les détruire. Les démolisseurs viendront et leurs masses feront éclater les crépis et les carrelages, défonceront les cloisons, tordront les ferrures, disloqueront les poutres et les chevrons, arracheront les moellons et les pierres : images grotesques d'un immeuble jeté à bas, ramené à ses matières premières dont des ferrailleurs à gros gants viendront se disputer les tas¹⁷...

En définitive, chaque fois qu'un personnage pereccien cherche à édifier sa vision du monde, celle-ci se solde par un échec. Cette exaltation de l'éphémère se traduit par l'image d'une construction constamment mise en pièces et réduite à néant. Cependant, avant même d'être confronté à ce vide, il faut préalablement construire un monde artificiel dans lequel les personnages et les lecteurs se laissent emporter. Néanmoins, cet emportement est moins spontané qu'il en a l'air, le romancier l'a connu avant le lecteur. En cela, le romancier a calculé et anticipé les étapes que son lecteur va franchir avant de connaître une déception. Il a assigné à son projet une intention précise : celle de faire surgir le vide.

L'idée du vide est également très présente chez Sarraute. L'auteur a recours à la technique du trompe-l'œil, mais cette figure fonctionne différemment dans ses romans. Les constructions perecciennes relèvent du fantasme et débouchent, en fin de parcours, sur un retournement déceptif lié au dévoilement d'une vacuité, tandis que chez Sarraute, la vacuité n'a pas besoin d'être dévoilée, elle apparaît d'entrée de jeu. Ainsi, les constructions de Gisèle sonnent faux. Elles sont surfaites et n'apparaissent pas autrement. Aussitôt édifiées, les images projetées par la jeune femme s'effritent. Voilà, la

belle construction qui vacille, qui penche [...], il y avait eu déjà quelque chose, une fissure, une malfaçon... [...] oui, déjà à ce moment-là, l'édifice n'était pas si beau, si parfait... Il y avait eu cette très fine craquelure à travers laquelle une vapeur malodorante, des miasmes avaient filtré¹⁸.

Le solide n'est plus en mesure de masquer le sentiment d'un vide devant des images surfaites. En outre, le vide fait place ici à l'avènement des tropismes, ces mouvements inexprimables et invisibles qui précèdent les paroles ou les gestes de tout un chacun et qui font la substance des romans de Sarraute. Or, de tels mouvements ne peuvent surgir qu'en étant confrontés à des images creuses et des constructions d'univers factices. Faisant office de repoussoirs, de telles constructions orientent le lecteur vers une substance invisible et souterraine.

Cohabitent dès lors deux conceptions de la construction chez Sarraute. D'un côté, il y a les « grouillements nauséabonds [...] ces décompositions », « ces "processus

17 *Ibid.*, p. 171.

18 Nathalie Sarraute, *Le planétarium, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 378.

obscur¹⁹ » auxquels le romancier doit s'attacher. De l'autre, on trouve ceux qui pensent, — et j'emprunte encore les mots de la romancière — que

l'art justement consiste à assécher tout cela, à en faire une terre solide, dure, sur laquelle on puisse construire, créer une œuvre. Un grand roman, pour moi, c'est comme Saint-Petersbourg bâtie sur des marais, comme Venise gagnée, au prix de quels efforts, sur les eaux troubles de la lagune²⁰,

déclare l'une des voix dans *Les fruits d'or*.

Sarraute se méfie des mots, ces « particules d'acier qui viennent s'aligner le long des contours aimantés d'un dessin [...]. Les mots tout lisses, rigides et droits s'élançant pareils aux colonnes d'acier qui dressent dans l'air limpide les cubes étincelants des gratte-ciels²¹ ». En même temps, elle n'a d'autre choix que de les utiliser si elle veut donner un aperçu furtif des mouvements intérieurs qu'elle entend dévoiler. Les constructions de mots sont creuses et les objets qu'elles sont censées décrire doivent faire preuve d'instabilité pour laisser les sensations se déployer tout autour. On passe alors d'un état à l'autre. Rien n'est définitif, tout devient réversible. Toute édification finit par s'écrouler pour se reconstruire par la suite, et cela, selon un processus sans fin. On va et vient du beau au laid, du plein au vide, de l'art au pastiche, et ainsi de suite. La sculpture de pierre, autour de laquelle tourne l'action de *Vous les entendez ?*, est successivement interprétée comme une bête de pierre, puis une sculpture crétoise, un objet religieux. Elle se métamorphose en fonction des sensations qu'elle fait surgir chez le personnage qui l'observe : « Un seul rayon invisible émis par eux peut faire de cette lourde pierre une chose creuse, toute molle²² ».

Pendant que leurs personnages édifient de belles images, les romanciers construisent sur et à partir du vide. Bien sûr, les types de vides sont distincts. Sous la surface lisse de la construction perecquienne, il y a un vide auquel on se voit brusquement confronté, tandis que la construction sarrautienne a pour fonction de recouvrir un autre type de vide, celui qui exprime la profondeur des sensations que tout le monde est en mesure de ressentir un jour ou l'autre.

On peut donc en déduire, qu'à des échelles différentes, les intentions des auteurs sous-tendent les constructions des personnages. Peut-on dès lors parler de construction à propos du vide, de vide fabriqué ? Si le vide est au centre des romans, il est permis de se demander si les auteurs sont susceptibles de lui attribuer une visée esthétique.

Construire à partir du vide ? Vide et manipulation

Comme j'ai cherché à le souligner, l'écroulement succède toujours à la construction chez Sarraute et chez Perec, révélant, de la sorte, la vacuité inscrite dans leurs œuvres. La matérialité des mots et des constructions qu'ils permettent d'édifier

19 Nathalie Sarraute, *Les fruits d'or*, dans *ibid.*, p. 546.

20 *Id.*

21 Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, dans *ibid.*, p. 663-664.

22 Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, dans *ibid.*, p. 751.

est, à ce titre, indissociable d'une immatérialité multiforme. Cette immatérialité, c'est d'abord l'invisibilité d'un auteur qui s'efface derrière les constructions qu'il orchestre dans un but précis : Perec a recours aux mots des autres sans le signaler explicitement (si ce n'est dans quelques entretiens où il donne quelques emprunts faits à Flaubert ou explique certains des procédés qu'il utilise²³) et dessine ainsi ce qu'il appelle son « puzzle » littéraire. Sarraute emprunte le langage banal, celui de la réalité visible afin qu'il se fasse le véhicule d'une réalité nouvelle au sein de laquelle l'écrivain trouve sa propre voix / voie. Le langage utilisé n'a rien, en apparence d'édifiant et de novateur, mais les mots sont travaillés par Sarraute et par Perec. Les écrivains leur font en effet subir toutes sortes de transformations, en exploitent la malléabilité en quelque sorte, pour les sortir des réalités auxquelles ils renvoient à l'origine et découvrir ce qui se cache derrière eux. D'où l'idée d'une vacuité nichée entre la réalité désignée par les mots au départ et ce qu'en font les deux écrivains.

Dans ces conditions, l'immatérialité dont il est question renvoie à des fils invisibles qui relient les mots entre eux et rend, par la même occasion, transparentes les étapes situées entre le projet à l'origine du travail de l'artiste et la manière dont il prend forme dans l'œuvre de l'écrivain, autrement dit, entre le travail de l'écrivain et l'avènement de son roman comme œuvre d'art. Du reste, les propos de Nathalie Sarraute traduisent la difficulté de son travail d'écriture, voire de réécriture et son souci constant de la reformulation à propos des états ou des objets qu'elle veut décrire, autant d'étapes préliminaires dont le lecteur a perdu la trace en définitive :

Je travaille en deux temps. Généralement, j'écris tout, du commencement jusqu'à la fin, et c'est mal écrit. Puis, quand c'est terminé, je reprends tout depuis la première page en travaillant le texte comme des poèmes ; je peux recommencer cinquante fois la même page. J'en ai des piles comme ça — pour arriver à deux pages²⁴.

Chez Perec, l'écriture est d'abord une activité ludique qui précède l'assemblage des mots et l'écriture à proprement parler. Cet aspect demeure primordial aux yeux de Perec : « nous voulons insister sur ce que nous appelons le faire, qui consiste à écrire des romans... ». Or, ce faire représente un intermédiaire situé entre l'auteur et le lecteur, à la manière de l'immeuble de la rue Simon Crubellier qui, une fois édifié, s'est vu retirer son échafaudage et sa façade.

J'écris parce que j'aime manipuler les mots et manipuler des citations aussi, ou des descriptions. Dans un roman, Jules Verne a entièrement copié une page d'un dictionnaire encyclopédique, et moi aussi, en empruntant des citations, j'utilise cette possibilité. J'aime mélanger le vrai, le demi-vrai et le faux²⁵.

23 Dans un numéro de la revue *L'arc* consacré à Flaubert, Perec montre comment ce qu'il appelle son « vouloir être Flaubert » (c'est-à-dire son désir d'imiter le style flaubertien) a abouti à des pastiches, des allusions, des transcriptions et même des emprunts de textes qu'il reproduit dans *Les choses*.

24 Nathalie Sarraute, « Propos sur la technique du roman », entretien avec Alison Finch et David Kelley, 1985, p. 309.

25 Georges Perec, « ...Sono un « archivista », ma della invenzione che « crea » la realtà quotidiana... », propos recueillis par Raffaella di Ambra, *Georges Perec. Entretiens et conférences, op. cit.*, t. 2, p. 86.

De plus, on sait que Perec s'est plusieurs fois comparé à l'artisan Winckler dans la mesure où la fabrication de puzzle serait équivalente à la fabrication des livres.

Enfin, la capacité qu'ont les romanciers à construire du vide avec les mots qu'ils utilisent est aussi présente dans les fonctions mêmes de tous ces objets minutieusement décrits dans les romans. En transcendant leur statut d'origine, les objets sont dotés d'une visée esthétique intentionnelle, visée qui demeure bien entendu invisible : « un objet est une œuvre s'il a été effectivement produit dans une intention esthétique ; il fonctionne comme une œuvre quand on lui attribue une telle intention²⁶ ».

En somme, pour le dire rapidement, l'architecture est d'abord un thème. Celle-ci fait toujours l'objet d'un dessin c'est à dire d'une mise en œuvre préalable : il s'agit en effet d'édifier un cahier des charges dans le cas de Perec ou un important travail de réécriture où l'écriture, contrairement aux apparences, est le contraire d'un foisonnement ou d'un acte spontané. Cette idée de travail préparatoire est, du reste, souvent associée à l'omniprésence chez les deux auteurs de thèmes récurrents dans leurs longues descriptions : agencement des pièces, projets d'embellissement d'un lieu, objets, décoration, style, constructions de bâtiments aux parois dures, nettes et lisses.

Mais, on ne saurait s'en tenir à ce premier niveau de lecture. L'architecture est également un procédé pour Sarraute et pour Perec. En face du dessin, les romanciers forment inmanquablement un dessein, si j'ose dire.

L'intention esthétique est bien présente dans les inventaires détaillés des réalisations d'Henri Fleury qui n'est pas sans rappeler l'architecte Art nouveau Henry Van de Velde dans *La vie mode d'emploi*. Chargé de décorer l'appartement de Madame Moreau et « responsable de tout : du choix des verres, des éclairages, de l'équipement électroménager ; des bibelots, du linge de table, des coloris, des poignées de porte, des rideaux et doubles rideaux, etc. », il voit dans la tâche qui lui incombe

une occasion unique de réaliser son chef-d'œuvre [...], il pourrait, avec ce décor prestigieux et au départ anonyme, donner une image directe et fidèle de son talent, illustrant exemplairement ses théories en matière d'architecture intérieure : remodelage de l'espace, redistribution théâtralisée de la lumière, mélange des styles²⁷.

Sous couvert d'avoir à résoudre des problèmes d'ordre matériel (électroménagers, poignées de porte, éclairage...), Henri Fleury est avant tout chargé de donner une identité à un espace qui resterait neutre et quelconque sans son intervention. Et, pour cela, il n'hésite pas à confondre les styles que l'on identifie à une période en particulier et à mettre en scène d'innombrables objets devenus élégants. De provenances très diverses et propices à éveiller la curiosité de l'observateur, les objets qu'il choisit mettent en avant un décalage par rapport à leur fonction d'origine :

26 Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, 1997, vol. 2, p. 266.

27 Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, op. cit., p. 133-134.

En plusieurs endroits, les rayonnages de la bibliothèque ont été aménagés en vitrines d'exposition. Dans la première bibliothèque, à gauche, sont ainsi présentés des vieux calendriers, des almanachs, des agendas du Second Empire [...] ; dans la seconde — seul rappel des activités de la maîtresse de maison — quelques outils anciens : trois rabots, deux herminettes, une besaiguë, six ciseaux à froid, deux limes, trois marteaux, trois vrilles, deux tarières, portant tous le monogramme de la Compagnie de Suez et ayant servi lors des travaux de creusement du canal, ainsi qu'un admirable *Multum in parvo* de Sheffield, offrant l'apparence d'un couteau de poche ordinaire — en plus épais toutefois — mais contenant non seulement des lames de tailles variées mais des tournevis, des tire-bouchons, des tenailles, des plumes, des limes à ongles et des poinçons ; dans la troisième, divers objets ayant appartenu au physiologiste Flourens et, en particulier, le squelette, entièrement coloré en rouge, de ce jeune porc dont le savant avait nourri la mère, pendant les 84 derniers jours de la gestation, avec des aliments mêlés de garance, afin de vérifier expérimentalement qu'il existe une relation directe entre le fœtus et la mère [...] ; dans la cinquième bibliothèque enfin, sur des présentoirs inclinés, plusieurs partitions de musique sont ouvertes, et parmi elles la page de titre de la Symphonie n° 70 en ré de Haydn telle qu'elle fut publiée²⁸...

Comme cette citation l'illustre parfaitement, l'usage des calendriers et des agendas exposés n'a plus cours, les outils qui, ayant reçu en leur temps cette fonction d'édifier le canal de Suez et donc de fabriquer l'histoire, servent désormais à décorer l'appartement de Madame Moreau de prestige.

Si les objets choisis avec soin par le décorateur, soucieux de déployer son génie artistique, ont été agencés et détournés de manière à faire œuvre de création, c'est parce qu'ils sont d'abord le produit d'une intention esthétique. Et cette intention fait l'objet de procédures au sein desquelles Fleury mêle les compétences du décorateur, de l'artiste et du designer. Or, les effets produits par ces manipulations sont censés produire des réactions calculées et anticipées par le décorateur :

Madame Moreau n'a jamais dit à Fleury ce qu'elle pensait de son installation. Elle reconnaît seulement qu'elle est susceptible d'alimenter sans peine une agréable conversation d'avant-dîner. La maison miniature fait le délice des Japonais ; les partitions de Haydn permettent aux professeurs de briller et les outils anciens provoquent généralement de la part des sous-secrétaires d'état au commerce et à l'industrie quelques phrases bien venues sur la pérennité du travail manuel et de l'artisanat français dont Madame Moreau reste l'infatigable garante²⁹.

En dernier lieu, on ne saurait passer un autre élément présent dans la vitrine : la maison de poupée, composante décorative essentielle sur laquelle le romancier s'attarde singulièrement.

[...] dans la quatrième [vitrine de la bibliothèque], une maison de poupée, parallélépipédique, haute d'un mètre, large de quatre-vingt-dix centimètres, profonde de soixante, datant de la fin du XIX^e siècle et reproduisant, jusque dans

28 *Ibid.*, p. 134-135.

29 *Id.*

ses moindres détails un typique cottage britannique : [... énumération] et plusieurs centaines d'objets usuels, bibelots, vaisselles, vêtements, restitués presque microscopiquement avec une fidélité maniaque : [nouvelle énumération]³⁰...

Suivant une habitude lui est propre, Perec recourt à la mise en abyme. Par là, il confirme, encore une fois, le parallèle établi entre la mission du décorateur, lequel insère dans l'espace qu'il prend en charge une maison meublée, devenue métaphore de son travail, et celle du romancier qui pratique volontiers les enchâssements d'énumérations et agence son récit tel un architecte, grâce aux calculs oulipiens. En cela, Perec sort les objets quotidiens et usuels de leur cadre d'origine : il les met en scène, comme le fait Henry Fleury, tout en leur conférant une intention esthétique très claire. Le romancier est donc partie prenante du processus d'esthétisation des objets présents dans ses œuvres.

Chez Sarraute, la technique consiste à faire tourner les points de vue sur les objets. Ceux-ci, décomposés, font ressortir le vide qui leur est inhérent, comme c'est le cas de cette bergère Louis XV décrite par Gisèle :

Le mariage seul donne des moments comme celui-ci, du fusion, de bonheur, où, appuyée sur lui, elle avait contemplé la vieille soie d'un rose éteint, d'un gris délicat, le vaste siège noblement évasé, le large dossier, la courbe désinvolte et ferme des accoudoirs... Une caresse, un réconfort coulaient de ces calmes et généreux contours... au coin du feu... juste ce qu'il fallait... [...] Tutélaire, répandant autour d'elle la sérénité, la sécurité — c'était la beauté, l'harmonie même, captée, soumise, familière, devenue une parcelle de leur vie, une joie toujours à leur portée³¹.

À cette première réalité de surface, va se greffer une sous-réalité, invisible, mais « grouillante sous ce monde en trompe-l'œil, ce monde d'apparences³² ». Cette fameuse bergère, objet dans lequel Gisèle projette ses rêves de mariage devient, quelques pages plus loin, un parfait trompe-l'œil : « il n'y a de fusion complète avec personne, ce sont des histoires qu'on raconte dans les romans³³... ». Si l'objet comble un vide, ce n'est que momentanément. Le trompe-l'œil fonctionne à plein lorsque le personnage prend conscience de son vide intérieur lorsqu'émane « quelque chose d'inquiétant », « une sensation de faiblesse » de la bergère, faisant ressortir par là le caractère artificiel et inauthentique de l'objet observé ou manipulé.

Tandis que la technique énumérative de Perec encourage la cohabitation de champs distincts, les catégories auxquelles appartiennent les objets sarrautiens se superposent les unes aux autres pour être successivement rejetées et agir comme des repoussoirs. La charge esthétique de l'œuvre naît de ces oppositions au sein desquelles la romancière dévoile les tropismes. Les mots du quotidien se transforment alors en morceaux de poésie.

30 *Ibid.*, p. 135.

31 Nathalie Sarraute, *Le planétarium, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 366.

32 Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », conférence à l'Université de Lausanne (1959), dans *ibid.*, p. 1646.

33 Nathalie Sarraute, *Le planétarium, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 383.

Aussi, si l'architecture est d'abord un thème pour Sarraute ou pour Perec qui s'en servent pour édifier des images qui partent de dessins bien précis, elle est également un procédé. Exposés, ces objets sont bien des formes, mais ces formes portent la marque d'une finalité.

Or, le fait d'articuler l'utilisation de l'architecture au surgissement d'une vacuité intentionnelle — le dessein —, renvoie à l'étymologie du mot « design » qui signifie, selon Vilém Flusser, « entre autres choses “projet, plan, dessein, intention, objectif”, mais aussi mauvaise intention, conspiration ainsi que forme, structure fondamentale, toutes ces significations étant liées aux idées de ruse et de perfidie³⁴ ». À cela, il faut ajouter que l'origine latine du mot « designare » signifie « représenter concrètement » et que « signum », ainsi que le mot allemand « zeichnen » qui en dérive, renvoient au signe, au dessin, à l'esquisse et au plan.

Comme tout acte de design, le roman engage donc un travail sur une forme et sur une finalité. Il évoque par là la quête d'une « symbiose entre des dimensions matérielles et immatérielles³⁵ » de l'objet. En d'autres termes, la matière même du roman est vidée de ce qui faisait sa substance au temps du réalisme traditionnel et c'est là que réside l'intention des auteurs.

Ce rapprochement avec le design peut s'effectuer en vertu du traitement que les romanciers réservent à l'objet romanesque, mais également en raison de la polysémie du mot design³⁶. Faire design peut autant s'apparenter à une volonté de l'artiste-décorateur (ils sont nombreux dans *Les choses* et *La vie mode d'emploi*) d'exposer des objets usuels transformés en objets esthétiques par le moyen d'une intention, qu'à un savoir-faire comparable à celui que possède l'artisan ou le miniaturiste. On pense, par exemple, à Gaspard Winckler qui fabrique des jouets, des bagues, « des espèces de puzzles, et parmi les plus difficiles qui soient³⁷ », des « “miroirs de sorcières” en les insérant dans des moulures de bois inlassablement travaillées³⁸ ». Comme Perec l'annonce dans son préambule et le rappelle au chapitre XLIV :

L'art du puzzle commence [...] lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion : d'une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à reconstruire [...] serviront de départ à une information trompeuse : l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant du tableau sera découpé [...] en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses³⁹...

Quant à Sarraute, elle doit recourir à des ruses pour créer le mouvement au sein d'objets figés. La romancière joue en effet sur la malléabilité et la flexibilité des

³⁴ Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, 2002, p. 7.

³⁵ Valérie Guillaume et al., *L'ABCédaire du design*, 2003, p. 11.

³⁶ Le mot design renvoie à « différentes choses — des pratiques, des objets ou des jugements de goût selon le contexte qui l'entoure et selon également qu'il est utilisé en tant que substantif ou qu'adjectif » (Bruno Remaury, « Les usages culturels du mot design », dans Brigitte Flamand (dir.), *Le design : essais sur des théories et des pratiques*, 2006, p. 99).

³⁷ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, op. cit., p. 50.

³⁸ *Ibid.*, p. 51.

³⁹ *Ibid.*, p. 250.

mots comme s'ils étaient des matériaux plastiques, adjectif qui, selon *Le nouveau petit Robert*, est « relatif à l'art de donner une forme esthétique à des substances solides » et est « susceptible de se déformer sous l'action d'une force extérieure et de conserver sa nouvelle forme lorsque la force a cessé d'agir⁴⁰ ». Si le plastique s'impose dans le design des années soixante de manière à produire des objets qui manifestent une grande fluidité dans leurs formes, on retrouve, d'une certaine façon, cette notion de flux dans les textes sarrautiens qui cherchent la trace d'une substance vivante.

Ainsi, l'intention, immatérielle par définition, pouvant prendre la forme d'un jeu, d'une ruse, d'un trompe-l'œil, d'un repoussoir, va toujours de pair avec un travail des matériaux que l'écrivain façonne à dessein. Ces matériaux, ce sont les mots qui s'ordonnent sur la page, grâce aux savants échafaudages d'un auteur oulipien et d'une chercheuse de tropismes ; des mots qui, en vertu d'un travail invisible, peuvent prétendre conférer au roman les qualités de l'œuvre d'art.

Conclusion

En conclusion, je dirais qu'il n'y a rien d'étonnant à considérer que Sarraute et Perec puissent appartenir à la mouvance du courant avant-gardiste, laquelle caractérise la période s'étalant des années 1960 à 1980 et s'oppose aux courants existentialistes et phénoménologiques.

Cependant, en tentant de montrer que les œuvres de ces romanciers s'érigent sur le vide pris comme objet, je voulais non seulement souligner que j'y voyais une des modalités par lesquelles le roman évolue ainsi qu'une manière de sortir d'un regard phénoménologique sur l'architecture pour adopter une approche davantage post-phénoménologique où le statut des constructions, de l'architecture et des objets représentés a désormais à voir plus avec le design et l'ère post-industrielle qu'avec la chosification du monde, traditionnellement associée à l'école du regard. Finalement, ces auteurs dessinent un espace d'une espèce particulière : le leur.

40 Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1987, p. 1454.

Références

- BORDIER, Roger, *L'art moderne et l'objet*, Paris, Albin Michel, 1978.
- COMMENT, Bernard, *Vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- FLUSSER, Vilém, *Petite philosophie du design*, Belfort, Circé, 2002.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2 vol., 1997.
- GUILLAUME, Valérie, Benoît HEILBRUNN et Olivier PEYRICOT, *L'ABCédaire du design*, Paris, Flammarion, 2003.
- PEREC, Georges, *Les choses*, Paris, Julliard (Pocket), 1965.
- , *La disparition*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1969.
- , « La maison des romans », propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, *Georges Perec. Entretiens et Conférences*, Nantes, Joseph K, 2003, t. 1, p. 236-244 (éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière).
- , « ...Sono un "archivista", ma della invenzione che "crea" la realtà quotidiana... », propos recueillis par Raffaella di Ambra, *Georges Perec. Entretiens et Conférences*, Nantes, Joseph K, 2003, t. 2, p. 84-87 (éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière).
- , « Sur la sellette. L'impossible Monsieur Perec », propos recueillis par Jean-Louis Ezine, *Georges Perec. Entretiens et Conférences*, Nantes, Joseph K, 2003, t. 1, p. 226-229 (éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière).
- , *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette (P.O.L.), 1978.
- REMAURY, Bruno, « Les usages culturels du mot design », dans Brigitte FLAMAND (dir.), *Le design : essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Éditions du regard, 2006, p. 99-109.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1956.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996 (éd. Jean-Yves Tadié).
- , « Propos sur la technique du roman », entretien avec Alison Finch et David Kelley, *French Studies*, vol. 39, n° 3 (juillet 1985), p. 305-315.
- TEMLON, Daniel, « Les expansions », *Art Press Hors-série. De l'objet à l'œuvre, les espaces utopiques de l'art*, n° 15 (1994), p. 22-25.



L'enfer d'un paradis remémoré dans *Kamouraska* d'Anne Hébert

JEAN-PIERRE THOMAS

De souvenance immémoriale, l'architecture qui préside à l'établissement des représentations cosmiques a été fondée sur une organisation à deux dimensions marquée par une segmentation quadripartite de l'univers. Les points cardinaux servent souvent de références quasi absolues dans ce type de figuration et sous-tendent l'établissement d'un monde ordonné. Pourtant, se greffe parfois à ces conceptions un plan à trois dimensions où le haut et le bas, représentés respectivement par le paradis et les enfers, évoquent des directions alternatives qui ouvrent l'individu à des perceptions singulières. Cette « verticalisation » permet d'établir un centre, qu'historiens des religions et mythologues ont relevé comme constitutif de l'imaginaire.

L'écrivaine québécoise Anne Hébert, dans son roman *Kamouraska* (paru aux Éditions du Seuil en 1970), a visiblement misé sur une représentation de ce type pour conférer à son intrigue une portée symbolique. Son personnage principal, Élisabeth Rolland, revit par la pensée les déplacements purement horizontaux de son amant parti assassiner son premier époux, le Seigneur de Kamouraska. Simultanément, des mouvements verticaux imaginaires permettent au personnage d'évoluer entre des espaces superposés et des temps annexes, où les effets du malheur sur le présent semblent s'atténuer. L'auteure a-t-elle pressenti que cette figuration archétypale traduit une propension naturelle de l'être humain à la recherche de la félicité ? Ou n'a-t-elle pas plutôt établi des superpositions, et spatiales et temporelles, simplement afin de complexifier la structure de son récit ? Il s'agira ici de déterminer comment Anne Hébert recourt à des conceptions architecturales traditionnelles, qu'elle subvertit toutefois pour inscrire son roman dans la modernité, ce qui dote l'œuvre d'une originalité certaine¹. Comme nous le verrons incessamment, le projet d'écriture hébertien, novateur et transgresseur, demande de son lectorat qu'il se plonge dans une appropriation symbolique de l'œuvre pour en saisir les nuances.

1 Il n'est évidemment pas question ici de spéculer sur la connaissance qu'Anne Hébert pouvait avoir des concepts étudiés au cours des prochaines pages. Que la romancière ait misé ou non de manière consciente sur certains principes archétypaux importe peu, le fait étant que le récit est manifestement orchestré de manière à incorporer ceux-ci, ce que je me ferai fort de démontrer.

L'architecture cosmique

Les communautés humaines vivent d'ordinaire dans un lieu qu'elles ordonnent, une espèce de centre constitué à partir d'un foyer où toutes les facettes de l'existence (lois, règles morales, positions sociales, etc.) sont hiérarchisées, un Ici protégé de l'Ailleurs, espace sacré qui définit le champ de perception de la réalité du groupe. Les mythologues parlent généralement de centre du monde pour définir ce lieu qui, une fois conceptualisé dans les écrits sacrés des grands systèmes religieux, se trouve souvent associé au paradis terrestre². Mircea Eliade réfère à un texte rabbinique d'après lequel « [t]out comme l'embryon croît à partir du nombril, de même Dieu a commencé à créer le monde par le nombril et de là il s'est répandu dans toutes les directions³ ». Ce point est celui où une ou des divinités seraient descendues pour créer l'être humain. Dans la tradition biblique, on pense au mont Golgotha, où YHWH s'abaisse pour façonner Adam (lieu où mourra le second Adam, Jésus, de sorte qu'un cycle se trouvera complété). En Grèce, musiciens et poètes se rendaient sur le mont Parnasse, source jaillissante de vie inépuisable, pour trouver l'inspiration et se livrer aux plus imposantes créations.

Comprenons d'entrée de jeu que, sur le plan de l'imaginaire, le monde est conçu comme un microcosme, un espace clos⁴. Le monde se divise toujours d'abord en deux : le dedans et le dehors.

À l'intérieur du cercle, tout est lumière, légalité et harmonie, espace repéré, réglé, distribué ; au milieu l'arche d'alliance ou l'autel figure le foyer matériel et actif de la sainteté qui rayonne jusqu'à la circonférence. Au-delà, s'étendent les ténèbres extérieures, le monde des embûches et des pièges, qui ne connaît ni autorité ni loi, et d'où souffle une constante menace de souillure, de maladie et de perdition⁵.

La mappemonde mésopotamienne reproduite à la page suivante illustre cette conception du monde⁶. Cette carte géographique, l'une des plus anciennes à nous être parvenue, présente la Mésopotamie sous forme d'une sphère plate — un contenant, littéralement — à l'intérieur de laquelle sont grossièrement évoqués le fleuve Euphrate (sous forme du rectangle vertical), Babylone, la cité céleste (le rectangle horizontal), ainsi que quelques autres villes de moindre importance (Urartu, Assyria, Der, Suse : les cercles situés de part et d'autre de l'Euphrate). Ce disque repose sur une seconde sphère qui, elle, figure la mer (ou les eaux primordiales).

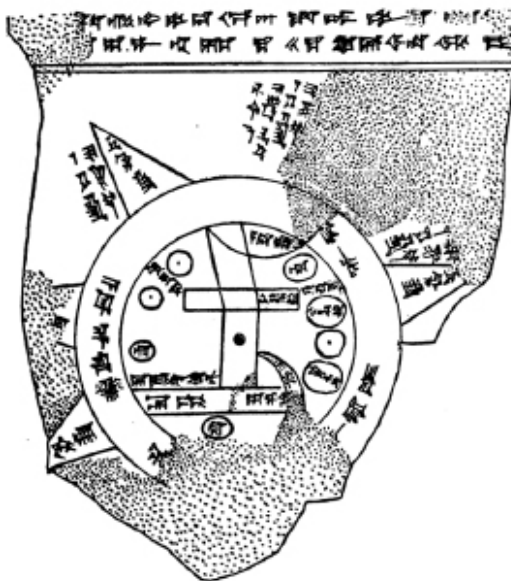
2 Sur cette question, voir Jean Delumeau, *Une histoire du paradis. I Le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992, et Joseph Campbell, *The Masks of God. Occidental Mythology*, New York, Arkana, 1991.

3 Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, 1952, p. 54.

4 C'est d'autant plus vrai dans les sociétés archaïques et traditionnelles, qu'il s'agisse des communautés agricoles du néolithique ou des groupes de chasseurs et de cueilleurs du paléolithique, les structures dont il est question semblant inhérentes à l'imaginaire de l'être humain.

5 Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, 1950, p. 68.

6 Cette carte est tirée de Georges Roux, *La Mésopotamie. Essai d'histoire politique, économique et culturelle*, 1985, p. 309.



Mappemonde babylonienne datant du sixième siècle avant J. C. (voir texte).
B. Meissner, *Babylonien und Assyrien*, 1925.

Ensuite, disséminés autour de cet ensemble, de petits triangles (huit à l'origine ; il n'en reste que quatre, le bloc de pierre sur lequel est gravée la carte s'étant érodé avec le temps) correspondent aux régions inconnues peuplées de dragons marins ou autres hommes-scorpions, créatures dont Eliade dit qu'elles

s'efforcent de réintégrer ce microcosme dans l'état chaotique, c'est-à-dire de le supprimer. La destruction d'un ordre établi, l'abolition d'une image archétypale [...] équiva[ut] à une régression dans le chaos, dans le pré-formel, dans l'état non différencié qui précède la cosmogonie. [...] Toutes ces expressions, on le sent bien, signifient l'abolition d'un ordre, d'un Cosmos, d'une structure, et la ré-immersion dans un état fluide, amorphe, en fin de compte chaotique⁷.

Rien de surprenant, dans ce cas, à ce que des ennemis humains soient associés tout de go à ces créatures issues des confins de l'imaginaire, le souvenir qu'ils laissent sur leur passage étant celui de la désintégration, de la ruine.

Une telle carte propose une vision plus esthétique que géographique du monde. Elle ne donne à voir, au VI^e siècle avant notre ère (à un moment où les grandes voies de navigation fonctionnent déjà à plein régime et où des aventuriers intrépides se sont chargés de débayer les premières routes de communication entre les principaux États), qu'une petite superficie de la Mésopotamie. C'est dire que l'activité de l'artiste consiste davantage à décrire le monde tel qu'il le conçoit qu'à le reproduire comme il est vraiment, si bien que ce travail satisfait aux impératifs

7 Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, op. cit., p. 48.

de l'imaginaire avant de contenter ceux de la réalité⁸. Autrement dit, l'action de l'imagination est omniprésente dans l'entreprise de saisie du réel, qui caractérise l'espèce humaine. Et le microcosme étant une structure inscrite dans l'imaginaire de l'individu, celui-ci appellera le centre où qu'il se trouve, chaque microcosme ayant son centre, lieu sacré, point où tout a commencé, nombril de la terre.

On le constate, une telle conception, en tant que produit de l'imagination, surgit sous forme de symboles propres à rendre compte du champ imaginaire dans lequel sont investis les processus en cause. Les images le plus souvent transmises par les traditions mythologiques et religieuses évoquent l'idée d'un espace ordonné sur un plan vertical. La plupart des traditions considèrent le centre comme un axe facilitant la communication entre régions hautes et régions basses. Pour la pensée archaïque, ce lieu représente plus qu'une simple image abstraite ; il est un espace géographique réel où se noue le contact avec le sacré matérialisé, point d'intersection entre le Ciel, la Terre et ce qui réside sous cette Terre, zone à laquelle sera éventuellement donné le nom d'Enfer(s). À cet endroit s'établit, selon un plan axiologique vertical, la communication d'une région cosmique à l'autre, véritable rupture de niveau. Dans les sociétés archaïques, les figures récurrentes sont celles de la Montagne cosmique, point le plus haut du monde, épargné par le déluge (j'ai mentionné ci-haut le mont Golgotha et le mont Parnasse), et de l'Arbre cosmique, qui soutient comme un axe les trois zones cosmiques — ce à quoi on peut ajouter tout autre moyen permettant de « monter » : échelles, escaliers, cordes tendues à la verticale, etc. Chez les Germains, Yggdrasil, arbre ancestral, supporte et réunit entre eux les niveaux cosmiques. Dans la mythologie grecque, le Titan Atlas remplit un rôle équivalent, lui qui, selon Eschyle, « debout, aux rives du couchant, soutient sur ses épaules la colonne qui sépare le ciel et la terre, fardeau pénible à porter⁹ ». La tradition biblique parle de l'échelle de Jacob, laquelle relie le bas et le haut. Quant au chamanisme du nord et du centre de l'Asie, il enseigne que l'ascension d'un arbre symbolique mène le chamane au royaume des êtres surhumains. Se substituera à ces conceptions celle du temple, lorsque l'humanité atteindra un certain degré de civilisation (c'est-à-dire au moment où les constructions de l'être humain remplaceront celles de la nature). La similitude des images frappe : le temple, représentation symbolique du Cosmos, est l'équivalent de la Montagne cosmique — lieu où a pris place l'acte de création originel, et où est passible d'être reproduit artificiellement cet acte — dont l'ascension mène au sommet de l'univers.

Ces images se calquent sur celle du Cosmos, certes, mais l'artiste investit en elles une part de lui-même, si bien que le monde prend peu à peu la forme que les structures de l'imaginaire lui imposent. Le passage de l'être humain d'une condition profane à un état sacré le pousse à forger les symboles lui assurant de vivre dans le concret ce qu'il vit dans l'abstrait, au fond de son imaginaire. Au dire de Mircea Eliade :

8 Hécatee, qui passe pour le plus ancien géographe grec, a proposé une carte de l'Europe et de l'Asie assez semblable à cette mappemonde mésopotamienne. Les peintres du Moyen Âge (notamment Jérôme Bosch) ont pour leur part représenté le monde connu sous forme d'une sphère close.

9 Eschyle, *Théâtre complet*, traduit par Émile Chambry, 1964, p. 110.

L'escalade ou l'ascension symbolise *le chemin vers la réalité absolue* ; et, dans la conscience profane, l'approche de cette réalité provoque un sentiment ambivalent de peur et de joie, d'attraction et de répulsion, etc. Les idées de sanctification, de mort, d'amour et de délivrance sont impliquées dans le symbolisme de l'[ascension]. En effet, chacun de ces modes d'être représente l'abolition de la condition humaine profane, c'est-à-dire une rupture de niveau ontologique : à travers l'amour, la mort, la sainteté, la connaissance métaphysique, l'homme passe [...] de l'« irréal à la réalité¹⁰ ».

De tout temps et en tous lieux, l'être humain aurait donc accordé préséance à sa perception du monde sur la réalité brute, concrète, souvent fade du monde phénoménal, d'où la présence de ces centres du monde à peu près partout où des communautés se sont établies : de quelque côté qu'on regarde, quelque tradition qu'on consulte, toujours apparaît cette image d'un pilier central autour duquel le monde tourne, pilier situé au point où toute vie, où toute énergie culmine, à l'« endroit précis où le mouvement et l'immobilité, c'est-à-dire le temps et l'éternité, s'unissent¹¹ », explique Joseph Campbell. Comme une faute rituelle, survenue à l'aube des temps, a fait en sorte d'interrompre la communication avec les êtres divins, certains humains (chamanes, prêtres, rois ou princes) tentent de temps à autre de restaurer momentanément le lien rompu, exploit dont les récits mythologiques de toutes les traditions (mais aussi la littérature) rapportent à foison les traces.

***Kamouraska* entre l'Ici et l'Ailleurs**

Les espaces ne sont donc pas tous semblables. Il y aurait des points d'ancrage où le passage entre divers ordres de réalité s'avère possible. D'après Eliade,

[c]'est la rupture opérée dans l'espace qui permet la constitution du monde, car c'est elle qui découvre le « point fixe », l'axe central de toute orientation future. Lorsque le sacré se manifeste par une hiérophanie quelconque, il n'y a pas seulement rupture dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante. La manifestation du sacré fonde ontologiquement le Monde¹².

Les arbres et montagnes dits cosmiques, les temples et les églises ou même les chambres protégées de l'extérieur figurent des endroits où peut se produire une rupture de niveau entre monde profane et monde sacré : l'individu se trouve dès lors tiré de lui-même, il devient « autre » que celui qu'il est dans la vie quotidienne. Il est important pour les êtres humains de se constituer l'un de ces centres du monde symboliques, lieux de quiétude et d'équilibre, où devient possible la réintégration d'une sorte d'état originaire, les interférences du monde extérieur se réduisant au minimum.

Sur le plan de l'espace, le roman *Kamouraska* se caractérise d'abord par des oppositions de lieux déterminés : à un Ici s'oppose un Ailleurs, et le passage

10 Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, op. cit., p. 65.

11 Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, 1991, p. 161.

12 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, 1965, p. 25-26.

entre ces deux univers s'effectue difficilement. Cet Ici et cet Ailleurs sont rattachés à des points géographiques précis, mais ils revêtent aussi une valeur symbolique dans l'esprit des protagonistes du roman. L'Ici correspond au lieu d'où s'effectue la narration, il constitue le point de repère premier pour le lecteur. D'une part, cet Ici est situé dans la maison de la rue du Parloir à Québec, où Élisabeth Rolland vit au milieu du XIX^e siècle l'agonie de son second mari. D'autre part, la métadiégèse intervenant souvent et la narration s'effectuant dès ce moment à partir de Sorel, ville où Élisabeth a passé sa jeunesse, une vingtaine d'années plus tôt (époque du meurtre de son premier époux), cet autre lieu fait aussi office d'Ici. Ces deux espaces ne sont pas opposés, dans la mesure où ils servent de refuge à Élisabeth, à des moments distincts de sa vie.

L'Ici apparaît d'emblée caractérisé par l'ordre, témoin la maison de la rue du Parloir, qui figure un modèle de rangement, et ce, jusque dans les moindres détails : « Depuis le premier jour du mariage d'Élisabeth d'Aulnières avec Jérôme Rolland. Ainsi pour le sel, la farine, l'huile, les œufs. Des provisions sûres, l'une suivant l'autre, selon les saisons, comme les phases de la lune. L'ordre impeccable¹³. » D'ailleurs, il n'y a rien qu'Élisabeth redoute autant que le désordre, comme elle le proclame çà et là dans le roman : « Vite ! Vite ! Il faut conjurer le danger. Empêcher à tout prix que l'ordre du monde soit perturbé à nouveau » (K, 18). Même situation pour la vie passée à Sorel : Élisabeth y a connu dans son enfance un environnement ordonné.

Sorel. Ses rues de quelques maisons à peine. Maisons de bois. Maisons de briques. Square Royal. Rue Charlotte. Rue Georges. Coin des rues Augusta et Philippe. Le fleuve tout près coule entre des rives plates. Les longues îles vertes, propriété de la commune, là où paissent les vaches, les chevaux, les moutons et les chèvres.

La vie est paisible et lumineuse. Pas une âme qui vive. Je sens que je vais être heureuse dans cette lumière. Le fleuve lisse, la lisière des pâturages sur l'eau. Cette frise de bêtes placides broutant à l'infini. Je m'étire. Je soupire profondément (K, 50).

Voilà un contexte qui respire le calme et la tranquillité. Les rives *plates*, la lumière, le fleuve *lisse*, l'infini : rien ici qui menace le personnage, aucune discordance dans ce décor enchanteur.

En face de l'Ici ordonné se trouve l'Ailleurs, lieu du chaos, où des créatures malfaisantes se terrent. La contrée de Kamouraska représente une région néfaste, d'où ne provient que le malheur. Il s'agit d'un territoire où, lorsqu'elle s'y est rendue, peu après son premier mariage, Élisabeth a remarqué la désolation :

Les collines émergent des bas taillis. La blancheur abrupte, tachetée de noir, du gneiss piqué d'arbres nains, clairsemés. La forêt toute proche. Les prairies de grèves ! Joncs, rouches, herbes à bernaches et foins de mer livrés au vent. Comme une eau moutonnante, en bordure du fleuve.

[...]

13 Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 18-19. Les références à ce roman seront désormais indiquées par le sigle *K* suivi du folio.

Paysage d'été, bleu de brume chaude. Les longues étendues des grèves vaseuses. L'odeur de la marée basse emplit l'air lourd. La ligne de l'eau se perd sur le ciel. On ne voit pas l'autre rive du fleuve.

[...]

Il y a trop de vent ici. Non, je ne m'habituerai pas à ce vent. La nuit, le vent siffle tout autour de la maison, il secoue les volets. Le vent me fait mourir. On dit que la voix des morts se mêle au vent, les soirs de tempête (*K*, p. 73-75).

Le blanc accolé au noir, les prairies appariées aux grèves, la vase, l'air lourd, l'animalisation du paysage, l'eau et le ciel confondus, le vent et la mort qui rôdent : tout rend compte d'une régression dans l'indifférenciation. Bientôt apparaissent des images chaotiques. Il est dit dans le roman que Kamouraska se trouve de « l'autre côté du monde » (*K*, 186), au-delà de « toutes les frontières humaines » (*K*, 194), qu'il est situé « [l]à où l'horizon bascule sur le vide » (*K*, 187). Aurélie Caron, la servante d'Élisabeth, parle de Kamouraska comme d'un « maudit pays qu'elle voudrai[t] n'avoir jamais connu » (*K*, 190). Pour Élisabeth elle-même, Kamouraska est une région apocalyptique. Ses tantes disent que « [l]'air de Kamouraska lui est contraire » (*K*, 95). Revenue par la pensée dans ce lieu horrifique, la femme résume ainsi ses impressions : « Un désert de neige chaste, asexué comme l'enfer » (*K*, 194). L'allusion au royaume souterrain du Malin n'aura ici rien pour surprendre. Et c'est justement dans cette contrée que l'amant d'Élisabeth a dû se rendre en 1839 pour y assassiner le premier époux, pendant qu'elle patientait et parcourait par l'imagination le trajet dangereux — entreprise qui l'obsédera pour le reste de sa vie.

Vers l'établissement d'un centre du monde

Le meilleur moyen de contrer les effets du chaos, nous l'avons vu, consiste à se constituer un centre, à adjoindre une troisième dimension au plan bidimensionnel, de manière à ériger un haut lieu protégé de ce qui se trouve à l'extérieur. Élisabeth Rolland se construit un centre à la fois réel et onirique. Étendue sur un lit dans une chambre de la rue du Parloir, dix-huit ans après le meurtre de son premier mari, elle a l'impression d'investir ce qu'elle nomme un « centre lumineux » (*K*, 51), espace lui permettant de se projeter dans les souvenirs du passé, ce qui la ramène dans « la zone calme qui existe à l'intérieur des typhons » (*K*, 170). Précisément à partir de cet endroit situé au cœur de l'univers profane, le personnage réussit, en renouant avec le passé, à élaborer un foyer sacré fermé au reste du monde :

Apprendre à vivre en soi. Dans un espace restreint, mais parfaitement habitable. Éviter de regarder à plus de deux pas devant soi. George, Aurélie et moi, nous nous exerçons à ramener les quatre coins cardinaux sur nous. Les réduisant à leur plus simple expression. Moins que les murs d'une chambre. Une sorte de coffret hermétique. Une bouteille fermée. Nous apprenons à respirer le moins profondément possible (*K*, 179).

À Sorel, Élisabeth s'acharne à ériger en compagnie de George Nelson un lieu sacré assimilable à un centre du monde. Là, les deux amants, se coupant du reste du monde, renouvellent la vie à leur façon :

Une sorte de rituel entre nous. Chaque fois que nous sommes ensemble dans le bois de pins et qu'il fait encore trop clair pour... Nous jouons aux gisants de pierre. Nos deux corps étendus. Simulant la mort. L'étirement de la mort, sa longueur définitive. La rigidité de la mort, son insensibilité parfaite. Faire le vide absolu. Tout ce qui n'est pas nous doit s'écailler de nous. [...] Tout lien autre que nous deux doit mourir. Le corps se glace. Le cœur s'évide. Silence. Vertige (*K*, 148).

À l'opposition Ici / Ailleurs s'ajoute celle qui sépare la vie de la mort. La mort feinte devient en définitive un refuge contre la vie injuste réservée aux deux amants. Les deux Élisabeth, celle du passé et celle du présent, s'amalgament le temps que dure ce rêve et le lien qui les unit ravive la possession du lieu sacré. Que va vivre cette Élisabeth double dans le centre (ré)actualisé ? Peut-être l'action sacrée ultime : le sacrifice originel, la mise à mort du mari par l'amant (voilà d'ailleurs ce que raconte le roman : le retour aux sources du sacré d'une femme qui n'est pas heureuse dans le présent).

S'il y a deux ensembles d'espaces dans le roman, un seul centre y est toutefois présent, mais qui relie ces espaces. Gabriel-Pierre Ouellette affirme que

[l]es lieux de l'« histoire » du roman, qui se passe surtout ailleurs que dans la maison de la rue du Parloir, se greffent et se fusionnent souvent à la chambre [dans laquelle repose Élisabeth], qui devient ainsi le lieu central du texte¹⁴.

Jointes par un foyer unique, ces lieux paraissent superposés, et par là nous rejoignons l'architecture cosmique. La fusion des lieux passés (Sorel et Kamouraska) et présent (Québec) entraîne la création d'un espace sacré, d'un non-espace qui débouche sur une réalité autre, qu'Eliade qualifierait probablement de « réel par excellence, à la fois puissance, efficence, source de vie et de fécondité¹⁵ ». Élisabeth conquiert ainsi l'Ailleurs à partir de l'Ici. Cet espace devient pour elle le lieu où elle vit rétrospectivement avec son amant le seul bonheur possible, celui du passé. Le personnage ne vit plus, à partir de ce moment, parmi les individus normaux. « Hors de ce monde, si vous le désirez. C'est là que je vous donne rendez-vous. Telle qu'en moi-même, absolue et libre. Étrangère à tout ce qui n'est pas vous » (*K*, 121). L'absolu : seule valeur pour laquelle il convienne de lutter et d'ériger un centre.

***Kamouraska* entre le haut et le bas**

Élisabeth Rolland est donc cloîtrée dans la maison de son second mari à Québec, dans une petite chambre située au deuxième étage d'une maison qui en comporte trois. À l'étage au-dessous, la femme redoute que sa servante, dont elle prétend qu'elle est « le diable » (*K*, 32), soit en train de préparer une « cérémonie démoniaque » (*K*, 31) visant à la passer « à la casserole comme un lapin qu'on fend au couteau dans toute sa longueur » (*K*, 32). À l'étage du haut, les nombreux enfants qu'Élisabeth a eus de ses deux mariages se livrent à un chahut abominable qui

14 Gabriel-Pierre Ouellette, « Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », 1975, p. 241.

15 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 31.

empêche Monsieur Rolland de se détendre. Seule la petite chambre dans laquelle la femme se repose peut servir de refuge — le chaos menaçant d'annihiler le microcosme. Dans cet endroit, Élisabeth a la possibilité de jouer avec le temps, de se couper du présent pour revivre le passé, car le temps y est malléable. L'impression d'emprisonnement qui émane du roman dans les premières pages est vite remplacée par le sentiment de libération qui habite la femme. Celle-ci se complaît dans la chambre au point d'en devenir partie intégrante (K, 79), et de l'extérieur uniquement — notamment du niveau inférieur, assimilable aux Enfers — proviendront les dangers. Tant que la chambre résiste à l'extérieur, Élisabeth demeure en sécurité. Comme elle le dit elle-même : « Le monde est en ordre. Les morts dessous. Les vivants dessus » (K, 83). Seul problème : Élisabeth est attirée vers le bas et elle risque à tout moment d'être contrainte à la chute. Le désir de se jeter par la fenêtre (K, 114) la prend et, malgré qu'elle se sente à l'abri de tout inconfort, étendue sur le lit de la bonne Léontine, sans cesse elle craint de chuter : « Je vais tomber ! Fixer le mur. M'y accrocher en rêve. Je glisse. Le sol se dérobe sous mes pieds. Ma vie chavire » (K, 136). Maurice Émond a relevé la récurrence des images d'abîme dans *Kamouraska*. Il indique que

[l]e rêve et la mémoire prennent racine dans [l]e vide, attirent Élisabeth. Extirper ses souvenirs du fond de la mémoire, c'est risquer d'être entraîné dans le vide par leur poids. [...] Il ne [...] reste plus [à Élisabeth] qu'à éprouver la sensation de chute dans les gouffres aux formes multiples : « Impression de chute dans le vide. Vertige. » Elle « plonge dans le noir », est basculée « en enfer », roulée « dans des fondrières énormes » ; elle imagine des « couloirs sous terre » et tente désespérément de remonter à la surface pour ne pas atteindre « sa lourdeur muette, définitive » qui est la mort elle-même¹⁶.

Ainsi la verticalité, rassurante du moment qu'elle convie à l'établissement d'un lieu médian pourvoyeur de sécurité, devient-elle source de troubles dès que cet espace s'ouvre à ce qui l'entoure. Élisabeth, étendue sur le lit, se croit bientôt placée au milieu de sa chambre, surélevée, comme si elle se trouvait sur un piédestal la protégeant de tout danger, haut lieu qui risque à tout moment de se transformer en son contraire :

Il me semble que mon lit est plus haut que d'habitude. On dirait qu'il se trouve placé sur une sorte d'estrade. La lumière, de plus en plus violente, tombe maintenant en faisceaux du plafond, au-dessus de mon lit. Je pourrais me croire sur une table d'opération. Ma mère me tient par le poignet, solidement. Pourvu que l'on ne m'opère pas pour de vrai. Ce mal en moi, comme une fleur violette, une tumeur cachée. Le silence est vraiment insupportable. Je ferme les yeux (K, 105).

Si, dans ce centre, l'unité est vécue, et qu'en périphérie se trouve le désordre, ledit centre n'en manque pas moins d'être constamment sur le point de s'écraser,

16 Maurice Émond, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*, 1984, p. 72-73.

les Enfers attirant Élisabeth de manière irrésistible, ainsi qu'elle l'indique elle-même : « Ah ! quel cri d'agonie étrange me fera basculer en enfer. Consentante et résignée » (*K*, 164).

***Kamouraska* entre le passé et le présent**

Il n'est pas surprenant, dans un tel contexte, que les distances spatiales aient valeur symbolique : cette segmentation de l'espace a des effets précis notamment sur l'architecture du temps. Dans la possibilité de retour en arrière offerte à l'individu par le recours à la mémoire, l'anthropologie de l'imaginaire nous apprend qu'il faut voir la chance véritable d'échapper au temps qui passe, tout en modelant l'espace selon des présupposés imaginaires¹⁷. Revenir en arrière donne sens à la vie de l'être humain qui peut dès lors se situer par rapport à certaines bornes. Et c'est dans le centre du monde que ce processus est le plus apte à se produire.

Dans *Kamouraska*, les retours en arrière foisonnent. Que fait Élisabeth Rolland, cloîtrée dans son centre du monde, lors de son grand rêve fantasmatique qui occupe presque la totalité du roman ? Elle revit sa jeunesse, revient dans le passé. Cela dit, une opposition entre présent et passé prévaut et accentue le clivage déjà repéré entre l'Ici et l'Ailleurs. L'histoire racontée par Élisabeth connaît son point culminant le 31 janvier 1839. L'événement qui s'est déroulé ce jour-là justifie la narration de l'ensemble du récit. Dans le passé, Élisabeth croit trouver l'accord avec le présent et résoudre les conflits actuels. En revivant le passé, redevenant celle qu'elle était jadis, elle se rend toutefois compte de la difficulté de faire coïncider présent et passé. Le retour dans le passé ne s'effectue que dans la mesure où il transgresse le cours du présent. Katharine Gingrass explique :

Élisabeth's interior doubling blurs the temporal distance between present and past in her dream-state, undercutting the ostensibly healing effects of time. Since none of the selves associated with either the pronoun *je* or *elle* is fixed in time or place, there is no relief for Élisabeth¹⁸.

Les deux temps se superposent pour favoriser la constitution d'un centre où devrait s'avérer possible la transcendance des souffrances actuelles, et dans cet acte Élisabeth croit pouvoir racheter les fautes passées. Pourtant, malgré l'ascendant exercé par le passé sur l'esprit d'Élisabeth, celle-ci, ancrée dans un présent situé dix-huit ans plus tard, n'est pas en paix avec ses souvenirs, la preuve en étant qu'ils l'assaillent et lui projettent au visage sa culpabilité ancienne, d'où un conflit entre présent et passé. Renouer avec le passé signifie en fin de compte pour elle revivre tous les malheurs déjà vécus : « Le temps retrouvé s'ouvre les veines. Ma folle jeunesse s'ajuste sur mes os. Mes pas dans les siens. [...] Le meurtre et la mort retraversés. Le fond du désespoir touché » (*K*, 113). Le personnage en arrive bientôt à vouloir se débarrasser du passé, qui lui est un poids trop lourd à porter :

17 Voir les travaux de Gilbert Durand, et principalement ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris, Dunod, 1992 [1960]).

18 Katharine Gingrass, « Writing the Unconscious : Dreams and Reverie in Anne Hébert's *Kamouraska* », 1991, p. 141.

« La mémoire se cultive comme une terre. Il faut y mettre le feu parfois. Brûler les mauvaises herbes jusqu'à la racine. Y planter un champ de roses imaginaires, à la place » (K, 74). Une ambivalence persiste, semblable à celle qui déjà était observable dans l'organisation des espaces, et cette ambivalence semble devoir conduire à l'éclatement du centre.

Si ce centre entraîne Élisabeth Rolland loin du présent, il la pousse simultanément hors de l'Ici, si bien que la femme finit par devenir prisonnière de l'Ailleurs, un Ailleurs reconstitué en son for intérieur, qui la ronge : « J'habite ailleurs. Un lieu précis. Un temps révolu. Aucun prestige de la mémoire ne pourrait réussir cela » (K, 160). Par-delà l'action bénéfique de la mémoire, l'imagination prend le contrôle et forge à même le réel un temps onirique « détemporalisé » catalyseur de culpabilité :

Le temps. Ce temps-là. Un certain temps de ma vie, réintégré, comme une coquille vide. S'est refermé à nouveau sur moi. [...] Je m'entraîne à vivre dans cet espace réduit. Je m'enracine dans la maison de la rue Augusta [à Sorel, dans le passé]. [...] Je mets mes pas dans mes pas. Mme Rolland n'existe plus. Je suis Élisabeth d'Aulnières, épouse d'Antoine Tassy [son premier époux, qu'elle tient en aversion] (K, 98).

Temps et espace se conjoignent donc pour créer un centre qui, cela dit, emprisonne davantage Élisabeth Rolland qu'il ne la libère, et la contraint de se re-culpabiliser. « [P]assé, présent se redoublent, se confondent, s'évanouissent dans l'onirique que le retour au présent absorbe, résout sans le dissoudre¹⁹ », selon Fernand Dorais. Si, au début de son récit, Élisabeth disait qu'« [i]l est des instants si fulgurants que la vérité se précipite à une vitesse folle » (K, 18), c'est que des points de rupture existent, temps et espace étant discontinus, et ces points vers lesquels l'individu se dirige en croyant trouver la paix peuvent le surprendre et causer sa perte. Du moins est-ce le point de vue qu'Anne Hébert semble transmettre dans son roman *Kamouraska*. Le retour dans le passé, que rend possible la constitution du centre, actualise l'Ailleurs dans l'Ici, rendant quasi impossible l'accord avec soi-même et le monde.

Au-delà des oppositions... ?

Anne Hébert a-t-elle délibérément et consciemment choisi dans *Kamouraska* de jouer avec les points de repère dont l'être humain semble de tout temps s'être servi pour fixer le réel qui l'entoure ? S'est-elle laissée inspirer par des archétypes de facture immémoriale, qu'elle aurait réinscrits dans son texte afin de lui donner une portée symbolique et, ainsi, créer une espèce de fantastique transcendantal ? Difficile d'être partial à ce propos. Toujours est-il que, si l'architecture cosmique transparaît dans l'œuvre de l'auteure québécoise, les termes en sont quelque peu subvertis. L'on trouve très peu d'allusions au paradis dans cet univers étouffant. Le haut semble ne plus avoir valeur de transcendance, ce qui peut probablement s'expliquer par le fait que l'écrivaine, provenant d'un milieu judéo-chrétien écrasant

19 Fernand Dorais, « *Kamouraska* d'Anne Hébert. Essai de critique herméneutique », 1971, p. 79.

dont elle a voulu se distancier sa vie durant, a préféré imposer sa marque aux valeurs traditionnelles. Le centre, dans ces circonstances, ne signifie plus tout à fait sécurité ni sauvegarde, distendu qu'il est entre deux enfers spatiaux et temporels. Coincée entre l'Ici et l'Ailleurs, entre le présent et le passé, victime d'une « verticalisation » de l'horizontalité, redoutant en somme la chute qui la conduirait ou dans les bas-fonds infernaux de la maison ou dans les hauts lieux chaotiques lui rappelant sa culpabilité (sous forme de l'enfant qu'elle a eu dans l'adultère), Élisabeth Rolland est destinée à souffrir de l'architecture du monde qui l'entoure plutôt que d'y trouver le répit attendu. Là se trouve manifestement l'originalité d'Anne Hébert : avoir conféré à l'architecture spatiale et temporelle un traitement singulier, en renversant les valeurs traditionnelles.

Références

- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1950.
- CAMPBELL, Joseph, *Puissance du mythe*, Paris, Éditions J'ai lu, 1991.
- DORAIS, Fernand, « *Kamouraska* d'Anne Hébert. Essai de critique herméneutique », *Revue de l'Université laurentienne*, vol. 4, n° 1 (1971), p. 76-82.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard (Essais), 1952.
- , *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1965.
- ÉMOND, Maurice, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1984.
- ESCHYLE, *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Frères (GF-Flammarion), 1964 (trad. Émile Chambry).
- GINGRASS, Katharine, « Writing the Unconscious : Dreams and Reverie in Anne Hébert's *Kamouraska* », *Quebec Studies*, n° 12 (1991), p. 139-145.
- HÉBERT, Anne, *Kamouraska (K)*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- OUELLETTE, Gabriel-Pierre, « Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 1, n° 2 (1975), p. 241-264.
- ROUX, Georges, *La Mésopotamie. Essai d'histoire politique, économique et culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.



Ombres et lumières. Architecture énonciative dans *Le pays* (2005) de Marie Darrieussecq

PHILIPPE WILLOCQ

L'architecture d'un roman dépend généralement de certaines contraintes, telles que l'énonciation, les personnages, l'intrigue et la dimension spatio-temporelle de l'ensemble. Ces quatre perspectives construisent ainsi une œuvre dont la cohérence répond au subtil équilibre de leur combinaison. Mais que se passe-t-il lorsque l'une ou plusieurs de ces composantes sont délibérément biaisées ? L'édifice textuel deviendrait-il alors un objet purement formel dont le contenu ne serait là que pour étayer les idées ou l'idéologie de son auteur ? *Le pays* (2005) de Marie Darrieussecq dessine en filigrane cette problématique. L'intrigue, la dimension spatio-temporelle et les personnages y sont aisément identifiables. Toutefois, l'énonciation pose problème. Un chevauchement de voix croise les fils narratifs au gré des changements attendus ou inattendus de la narration. Or, plutôt que de rendre le texte incohérent, ces entrelacs offrent une consistance rhizomatique, pour reprendre le mot de Deleuze¹. La typographie, cet effet visuel alternant les caractères gras et standard, accompagne d'ailleurs ces linéaments au détour d'un sens à découvrir dans ce que Vincent Jouve appelle « l'essence linguistique romanesque² ». Car le paradoxe de ce texte, à la fois débridé et construit, lui confère une puissance d'énonciation dépassant le simple fait diégétique. Effectivement la résilience du roman *Le pays* révèle d'autres enjeux, comme le disent d'ailleurs Dominique Viart et Bruno Vercier, en parlant de la littérature contemporaine : « c'est une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent³ ». Une architecture réflexive donc, mais sous l'éclairage d'une énonciation faite d'ombres et de lumières.

Si le terme d'« architecture » signifie « art, science et technique de la construction, de la restauration, de l'aménagement des édifices », il signifie également, par

-
- 1 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2 : *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 13.
 - 2 Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, 2001, p. 155.
 - 3 Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2005, p. 10.

analogie, « principe d'organisation d'un ensemble, agencement, structure⁴ ». Or, comme le souligne Philippe Hamon, « les monuments, l'architecture en général, sont certainement les référents les plus fréquemment privilégiés et élus par le texte littéraire⁵ ». Toutefois, il ne s'agit pas dans l'étude ici proposée de considérer l'architecture comme une *ekphrasis*, « un modèle codé de discours qui décrit une représentation⁶ », décor d'ambiance ou moyen commode d'assurer un « effet de réel⁷ », mais comme principe dynamique de construction et d'expansion. Ce principe n'est autre que le texte littéraire, déployant sous l'effet de son activation par le lecteur, la mesure de ses perspectives. L'espace qui s'y dégage ne fait plus exclusivement référence à une topologie, mais à une territorialité, toute deleuzienne, où l'agencement des significations fragmentées constitue le tout d'un seul et même devenir. C'est dans ce sens que la territorialité textuelle ouvre une dimension à investir. Sa conquête ne résulte pas d'un seul ou de plusieurs intervenants, qu'il soit lecteur, auteur, personnage ou autre suivant la typologie assumée, mais procède d'interventions combinées avec plus ou moins de succès, où seules comptent les tentatives d'arracher à l'inertie du texte ses potentialités. L'une de ces tentatives nous conduit naturellement à identifier dans le roman de Marie Darrieussecq au moins deux perspectives : la plus concrète, la typographie contrastée ; la plus abstraite, celle du sens et du sujet de la double énonciation.

Typographie contrastée

Le roman de Marie Darrieussecq est divisé en cinq parties numérotées : *I Le sol*, *II L'État civil*, *III La langue*, *IV Les morts*, *V Naissances*. Or la liaison de ces différentes sections, outre le fil narratif, est d'abord et avant tout visible dans la récurrence d'une typographie particulière qui n'est pas sans rappeler les effets typographiques que Michel Butor utilisa en son temps⁸. Les caractères accentués en gras y alternent avec des caractères que nous qualifierons de standard. Les premiers correspondent à la narration à la première personne, et les seconds à une narration à la troisième personne. À aucun moment, tout au long du roman, une explication n'est suggérée pour cet effet particulier d'impression. Ces deux typographies ne se chevauchent jamais, elles alternent, ou plus précisément elles s'éclairent mutuellement. Leur longueur, en nombre de lignes ou de mots, ne semble pas répondre à une logique de réitération déterminée, sauf peut-être à certains moments spécifiques où l'alternance s'accélère selon le rythme d'une mise en page que Meschonnic n'hésite pas à qualifier de « spectacle⁹ ». De fait, c'est encore Meschonnic qu'il faut écouter lorsqu'il affirme que « la typographie n'est pas isolable, qu'elle participe [...] chaque fois, comme

4 Ces deux définitions sont tirées du dictionnaire en ligne du Centre national de recherche scientifique (CNRS) : <http://www.cnrtl.fr/definition/Architecture>.

5 Philippe Hamon, « Texte, architecture, récit », *Littératures & architecture*, 1988, p. 6.

6 Michèle Aquien et George Molinié, « Ecphrasis », *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, 1996, p. 140.

7 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, 1984, p. 179.

8 Voir la transcription de l'entretien de Gérard Blanchard avec Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *Communication et langages*, n° 13 (mars 1972), p. 5-29.

9 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 1982, p. 303.

la syntaxe, le lexique, ou l'intonation [...], [à] un ensemble théorique-pratique qui accomplit à la fois un statut du langage et un effet de sens¹⁰ ». Et c'est bien ce sens qu'il faut mettre au jour dans ce spectacle l'alternance typographique, car de prime abord le contraste détermine un effet de situation. Le lecteur ne peut plus désormais être neutre ou livré à sa seule et toute puissante condition. D'emblée il subit l'effet d'impression par ce texte en gras qui met en scène le rapprochement physique de la lettre et de l'œil. Effectivement, c'est là l'une des conséquences d'une mise à la loupe d'un texte, que le tracé de ses lettres s'élargit. Avec pour conséquence une proximité plus grande du lecteur avec le texte en gras, lequel comme nous l'avons déjà souligné décline la narration du roman à la première personne du singulier, en « je ». Par contraste, le texte standard auquel fait défaut ce type d'effet conserve une distance que sa narration à la troisième personne du singulier confirme. Ce double sujet pose effectivement un problème de sens qu'il faut aborder en amont, au niveau de sa constitution, dans la sphère symptomatique de l'énonciation.

La double énonciation : sens et sujet

L'énonciation constitue, pour rester dans la métaphore architecturale, la charpente problématique de tout le roman. Elle intervient dans l'élaboration d'une territorialité textuelle comme les mouvements de formation des significations particulières ou générales du discours. En cela sa définition rejoint à la fois la constitution du sujet dont l'identité « résulte de l'ensemble des informations et des déterminations de tous ordres qui le concernent dans le texte¹¹ » et l'ellipse interprétative des conditions de son émission, au sens large. Ces deux voies, constitution du sujet et espace elliptique¹², répondent en partie à la tentative de combiner les approches de Jean-Claude Coquet sur l'« énonciation énoncée¹³ » du texte, et l'effet d'énoncé qui « doit être *reconstruit* ou “découvert” par un effort d'interprétation¹⁴ » d'Herman Parret. Plus encore, il s'agit dans notre étude de nous mettre à l'écoute du texte et de prendre en compte ce qu'il nous offre avant même d'aborder le sens qui s'en dégage.

Or le sens, dans *Le pays* de Marie Darrieussecq, est intimement lié au sujet énonçant, à cette première personne qui dit « je » et à cette troisième personne qui dit « elle ». Cette double narration remet en cause la notion de sujet de l'énonciation telle que les sémioticiens la déclarent :

Instance théorique dont on ne sait rien au départ, ce sujet [énonciateur] constitue peu à peu, au fil du discours, son épaisseur sémantique. Son identité résulte de l'ensemble des informations et des déterminations de tous ordres qui le concernent dans le texte¹⁵.

10 *Id.*

11 Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, 2000, p. 52.

12 Voir Herman Parret, « La mise en discours en tant que déictisation et modalisation », *Langages*, n° 70 (1983), p. 83-97.

13 Jean-Claude Coquet, « L'implicite de l'énonciation », *Langages*, n° 70 (1983), p. 10.

14 Herman Parret, « La mise en discours en tant que déictisation et modalisation », *art. cit.*, p. 83.

15 Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, *op. cit.*, p. 52.

De toute évidence, l'« épaisseur sémantique » du sujet énonçant à la troisième personne du singulier, dans *Le pays*, ne se constitue pas. Il nous est donné d'emblée, *sui generis*, et continue à l'être par la suite. Comme nous l'avons précisé plus haut, aucun élément ne nous est offert pour interpréter objectivement cet « effet de sens » qui, s'il est bien présent, nous échappe. On peut évidemment disserter sur ce trait particulier de l'énonciation dont la constitution ressemble à une énigme, ou tout simplement considérer qu'il s'agit d'un effet d'auteur s'inscrivant dans la volonté textuelle d'affirmer « sa voix », sans autre justification. Comme le dit Dominique Rabaté, ce type de texte « présent[e] un singulier phénomène de monstration de [...] voix narrative, [il] pose la question du statut à accorder au sujet qui prend en charge la fiction écrite¹⁶ ». Au-delà de ce statut, difficilement identifiable par le sujet en « il », c'est la relation entre ces deux entités énonçantes qu'il s'agit de mettre au jour. Au sein de leur accointance cohabitent deux principes d'évolution : narratif et diégétique.

Si la narration en « **je** » (typographie accentuée en gras) commence le roman, celle en « il » (typographie standard) le termine. Comment se manifeste, dans ces prémices, ce passage de l'une à l'autre typographie ? Lors des quatorze premières pages du roman, la narration en « **je** » s'affirme (en gras) dans le texte de façon particulière. En effet, le sujet « **je** » est présenté avec une barre oblique entre le « **j** » et le « **e** » du « **je** » : « **j/e** ». Cette singularité, du « je » narrant au « j/e » narré est déclaré comme suit : « **Je devenais j/e. Avec le même soulagement que lorsqu'on glisse vers le sommeil, j/e basculais vers d'autres zones**¹⁷. » Pour le moins énigmatique, le basculement de l'éveil au sommeil a pour effet de découvrir la possibilité de scinder le sujet énonçant en une entité graphiquement autre, pointant le basculement « vers d'autres zones », lesquelles peuvent faire référence à d'autres espaces délimités de la narration, de la diégèse, ou de l'interprétation que l'on souhaite en donner. Toutefois l'explication la plus proche de cette épigraphe textuelle consiste à décrire ce devenir, puisqu'il s'agit bien ici du verbe employé (« **Je devenais j/e** »), comme une scission lexicale dont la signification parle d'elle-même. Si le « **je** », en un mot, correspond bien à la première personne du singulier en position sujet, le « **j/e** » scindé correspond à une schizophrénie assumée par une référence au « **sommeil** » et autorisant le rêve impossible de se dédoubler tout en restant le « **je** », seul et unique énonçant. C'est en ces termes, et à l'ombre de cette perspective énonciative, que fonctionne *Le pays*. Le dédoublement fonde les divers niveaux du texte, balisant, peut-être avec un paradoxe à dépasser, la cohérence duale d'une altérité spéculaire tournée vers sa propre mise en abyme. C'est pourquoi le sujet énonçant, sous l'empreinte de cette typographie disjointe, en détermine la tonalité générale. À la lumière de ce fait d'écriture, la narration en « il » peut prendre le relais, dans un premier temps pour une page¹⁸, pour plusieurs pages par la suite, et de façon plus régulière à partir de la page dix-sept. Car il s'agit bien d'un fait d'écriture ponctuel, mais déterminant toute la suite du roman, puisqu'il apparaîtra

16 Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, 1991, p. 7.

17 Marie Darrieussecq, *Le pays*, 2005, p. 11.

18 *Ibid.*, p. 14.

encore deux fois. À la page quarante-deux, le sujet scindé y est associé, encore une fois, au sommeil et à la présence fantomatique de « quelqu'un [...] en plus » :

Je somnole. Je suis bien. J/e me dissocie lentement. Quelqu'un est à côté de moi, en plus de Tiot et mon mari [...]. J/e me diffuse... J/e me regarde assise dans l'avion, j/e me regarde à travers le hublot. Le temps se dédouble¹⁹.

Cette schizophrénie énonciative souligne la remarquable unité du processus narratif et de son activité spéculaire que nous mentionnions plus haut sous la forme d'« altérité spéculaire ». Or, après avoir démontré une nouvelle fois cette propension au dédoublement, le motif du « **j/e** » dissocié disparaît pour émerger en fin de roman, dirons-nous, de l'autre côté du miroir :

Il aurait fallu écrire j/e. Un sujet brisé ni schizoïde, mais fendu, décollé. Comme les éléments séparés d'un module, qui continuent à tourner sur orbite. J/e courais, devenue bulle de pensées. La route était libre, j/e courait. J/e devenait la route, les arbres, le pays. Le pays était un point d'origine [...] ²⁰.

De l'autre côté, en effet, puisque le « **j/e** » dissocié est cette fois passé dans l'alternative énonciative du « il », l'ombre accentuée typographiquement en gras de la première personne surgissant à la lumière (typographiquement non accentuée) de la troisième personne du singulier. Et comme ce passage d'un plan à un autre s'effectue, ce sont les mots « brisé, fendu, décollé, éléments séparés » qui cadencent le discours, refusant toutefois la position intenable d'une « schizoïde²¹ » pourtant bien présente. Mais ce refus de la schizoïde n'est peut-être en soi qu'une façon de garder la maîtrise improbable d'une énonciation double, voire dédoublée, dont l'effet à ce niveau de la narration provoque un retour dans le temps et fait écho au précédent « temps qui se dédouble²² » de la deuxième occurrence évocatoire. Ou plutôt re-convocatoire et relative au début du roman de la narratrice en train de courir. À remarquer, dans ce passage, le glissement de « J/e courais » à « j/e courait » et donc de la première personne du singulier à la troisième, qui accompagne ce retour aux origines du pays dont on ne sait plus s'il s'agit du livre *Le pays* que la narratrice écrivaine est en train d'écrire²³, ou du pays, fait diégétique dans lequel elle vit. Cette confusion des références n'est peut-être pas si confuse. Elle ne témoignerait que du point de rencontre improbable des deux énonciations.

19 *Ibid.*, p. 42.

20 *Ibid.*, p. 211.

21 Cf. la définition donnée par le dictionnaire en ligne du CNRS : « *PSYCH.* Structure caractérielle, aux limites du pathologique, caractérisée par la tendance à l'isolement, à la rêverie, à l'intériorisation des affects, à l'abstraction » (<http://www.cnrtl.fr/definition/schizoïdie>).

22 Marie Darrieussecq, *Le pays*, *op. cit.*, p. 42.

23 *Ibid.*, p. 79.

Dédoublement diégétique

À côté de cette perspective alternée, tout le roman de Marie Darrieussecq se situe dans le dédoublement. La diégèse en offre de multiples exemples. La première partie (*I Le sol*) relate la situation de la narratrice, ayant vécu à Paris, de retour dans son pays d'origine et que l'on rencontre dès les pages liminaires du roman. En plein jogging, la dissociation qu'elle décrit s'opère entre son corps et sa pensée. L'espace géographique, ici très présent, procède d'un attachement physique, par « aimantation » sur la protagoniste désireuse de dupliquer pour la naissance de sa fille sa propre venue au monde. Ce passage ressemble en effet, de la gravité terrestre au corps gravis, à un retour aux origines d'une terre-mère aux accents antiques. Au-delà de l'aspect mythologique de ce développement, la deuxième partie du roman (*II L'État civil*) fait entrer la narratrice de plain-pied dans la société qu'elle veut intégrer. À côté des démarches administratives que requiert cette intégration, et d'une double identité questionnant son activité d'écrivaine, son « *État civil* » prend forme en même temps qu'émerge son projet d'écriture intitulé... *Le pays*²⁴. Or suite à ce questionnement et à la mise en abyme de la diégèse, la problématique culturelle de la langue donne lieu à une réflexion sur le français et son mode de fonctionnement, en contraste avec la langue du pays. Plus qu'une opposition, en réalité, puisqu'il s'agit ici de comparer une langue réelle à une langue fictive. Ce procédé qui de prime abord brouille les références ne fait que les renforcer. Il les croise pour mieux dynamiser l'histoire, la rendre crédible sans pour cela viser à conforter la fiction par la réalité, ni peut-être à l'y confronter. C'est toute la problématique du vraisemblable et de l'illusion référentielle²⁵, examinée par Roland Barthes, et depuis lors devenue plus jeu d'écriture que débat. Mais l'aspect ludique du roman peut ne pas être considéré comme tel dans sa quatrième partie (*IV Les morts*), où la narratrice expose ses difficiles relations familiales, entre une mère artiste, riche, et un père déchu, pauvre. Nouveau croisement donc où l'on constate que le dédoublement de l'histoire s'inverse : le père, alors en position de pouvoir et la mère sous sa coupe, se voit maintenant obligé de vivre dans une caravane, sur une propriété qui appartient à sa femme. De même, les deux frères, l'un adopté mais schizophrène, l'autre naturel mais mort-né, se font écho.

On pourrait multiplier à volonté les exemples et constater à quel point la diégèse procède de doubles, d'oppositions et de redondances. Toutes ces dichotomies, aussi nombreuses soient-elles, fondent cependant leur unité dans le cheminement de la narratrice enceinte, devenant au fur et à mesure de la narration, elle aussi, double. L'état de fusion mère-fille pourrait à certains égards résumer ce roman autour d'une grossesse en pleine évolution, gestation littéraire d'une diégèse qui aboutit, en fin de roman, à la naissance d'Épiphanie. Onomastique révélatrice, « manifestation d'une réalité cachée²⁶ », ce prénom ne pouvait être mieux choisi pour *mettre un terme* (à moins qu'il ne s'agisse de *naître à terme*) au roman d'une

24 *Ibid.*, p. 79.

25 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 186.

26 Définition donnée par le dictionnaire en ligne du CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/épiphanie>.

vie, d'une nouvelle vie, mais aussi d'une dissertation politiquement engagée, sur les naissances et accouchements de la planète, l'exemple de Grosnyi étant le plus vivace dans l'actualité d'écriture de l'auteure.

Abymes d'écriture : miroir paradoxal d'une écrivaine

Mais l'engagement de Marie Darrieussecq s'étend également à d'autres domaines : on pense notamment aux nombreuses réflexions qu'elle fait sur l'écriture en général, et sur son acte d'écriture en particulier. Comme pour brouiller les pistes, ces réflexions apparaissent dans les deux types de narration, en « je » et en « il ». Cette remarque, au-delà de l'hétérogénéité énonciative maintes fois soulignée, traduit en réalité la profonde cohérence d'un élan propre à mettre en exergue des réflexions sur un acte d'écriture en train de se constituer. Si certaines métaphores « nuages, moucheron, évaporations²⁷ » traduisent la naissance d'une pensée, d'autres la situent dans un espace interstitiel entre le livre en train de s'écrire et l'espace géographique de la narratrice : « **Tout était distant et surréel, j'étais dans *Le pays* et pas dans le pays. L'espace entre les deux était un territoire, un pays possible²⁸.** » Par voie d'abyme, le livre cité correspond au livre dans lequel il est mentionné. La narratrice est donc en train d'écrire ce livre que le lecteur sait terminé puisqu'il est raisonnable de penser que c'est celui-là même qu'il tient dans les mains. On peut se demander si ces miroirs placés l'un en face de l'autre ne sont pas en train de réfléchir à l'infini l'image insaisissable d'une narratrice débordant de son cadre narratif. En réalité, la constitution du sujet énonciateur, « installé à la croisée des contraintes syntaxiques et sémantiques qui déterminent sa compétence et [...] de l'espace de liberté relative que suppose l'effectuation du discours²⁹ », dont fait partie la narratrice, mais pas exclusivement, représente la problématique d'une multiplicité où « la personne de l'écriture [n'est] pas une personne³⁰ ». Elle est plutôt « l'absence à soi-même³¹ » que souhaiterait une écrivaine en quête de sujet dans sa tentative d'exposer son œuvre, et uniquement son œuvre. Un peu comme si l'architecture d'un bâtiment était originale sans qu'on en reconnaisse la marque de fabrication de son architecte pourtant célèbre. Peut-être paradoxale, cette tension entre la présence nécessaire et cette absence désirée relève d'un fantasme ainsi décliné : « La grâce, c'était que ça s'écrive, que ça s'écrive sans elle : sous ses yeux les phrases galopant sur le papier³² ». Vertige du « je » remplacé par le « ça », la tension fantasmatique d'une écrivaine en quête d'absence la mène à considérer, un peu plus loin, une autre réflexion sur l'écriture.

Après cette quête d'absence, la tentation de dédoubler l'énonciation convoque, par effet de balancier, la présence de l'écrivaine. Dans ce qu'elle a de plus représentatif, c'est-à-dire sa dimension concrète, l'écriture y est confrontée à son fonctionnement humain. Parce que le corps constitue cette charpente physique, charnelle, à la fois mouvante et articulée, le geste façonne l'écrit à son point d'origine. Entre le

27 Marie Darrieussecq, *Le pays*, op. cit., p. 12.

28 *Ibid.*, p. 225.

29 Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 53.

30 Marie Darrieussecq, *Le pays*, op. cit., p. 117.

31 *Ibid.*, p. 117.

32 *Ibid.*, p. 117.

geste et l'écrit, entre l'humain et sa création, entre la dynamique de production et la « pesanteur³³ » de stagnation, l'espace tend à discerner la mystique (« porosité cosmique³⁴ ») du geste, pourtant toujours rattrapée par la contingence corporelle d'une fatigue bien tangible. En témoignent les raideurs physiques de l'écrivaine³⁵ et son besoin de bouger³⁶. Ces références au travail de l'écrivaine apportent sans doute des éléments de vérité propres à concrétiser le paradoxe du texte écrit par l'être absent. Ce partage de circonstances ne conduit cependant pas à recréer le fantôme de l'écrivain dans son texte ; tout au plus cherche-t-il à en dessiner la silhouette sous la forme d'un témoignage original. Le caractère ostentatoire d'une telle pratique retrouve en outre cette double énonciation où les « je » et « il » se suivent, se complètent, se parlent dans un dialogue d'auteur à lecteur. Le médium textuel, ici, est véritablement discursif, au sens jakobsonien du terme, c'est-à-dire qu'il s'oriente vers un message.

Finalement, l'écriture, entre présence charnelle et absence mystique, ressemble de plus en plus aux traces d'une activité humaine où l'archéologie du geste, tant dans sa dynamique que dans son résultat, répond au besoin d'appréhender son acte.

L'alternance typographique des blocs de caractères gras et standard, dans *Le pays*, répond à la tentative de dédoubler l'énonciation, telle qu'Herman Parret l'envisage, c'est-à-dire dans sa dimension de reconstruction interprétative. Autrement suggéré, la mise au jour de l'énonciation ne passerait pas, comme c'est en général le cas en linguistique traditionnelle, par la modalisation et l'emploi de verbes modaux (comme *pouvoir*, *devoir*, *vouloir*), d'adverbes ou de locutions adverbiales, ou de toute autre marque indiquant l'adhésion ou la distance d'un locuteur éventuel au discours. Plutôt dans *Le pays* de Marie Darrieussecq, l'énonciation souligne la dichotomie des sujets énonçant entre le « je » de la narratrice et le « elle » d'une troisième personne distanciée. Des effets d'échos ajustent l'effet spéculaire des ombres et des lumières énonciatives au point de rencontre de deux énonciations distinctes et inopérantes, puisqu'en réalité l'unité de leur fonctionnement les fonde. Cette impossibilité contamine véritablement tout le discours du roman. L'histoire y est en effet dédoublée : personnages, lieux, intrigues disposent de leur contraire et de leur identique. Le processus d'écriture, par exemple, y est mainte fois mentionné dans sa double dimension : quête d'absence à soi-même et corporéité de sa contingence charnelle. La première, quête d'absence, relève de cette distance qui sépare l'auteure d'une œuvre dont elle souhaite l'évidente exposition. Car derrière la façade du texte, il y a la nécessaire architecture d'un espace de réfraction : celui d'une auteure qui écrit. Cette deuxième dimension décline le geste d'écriture soumis aux aléas du corps qui l'endure, dessinant dans l'ombre de sa distance la lumière d'une humanité créatrice. Finalement, *Le pays* de Marie Darrieussecq ne serait, ni plus ni moins, dans l'architecture énonciative qui le fonde, qu'un lieu de partage où tendrait à s'amenuiser, entre absence et présence, entre ombre et lumière, l'impermanence de notre passage.

33 *Ibid.*, p. 117.

34 *Ibid.*, p. 178.

35 *Ibid.*, p. 178.

36 *Ibid.*, p. 117.

Références

- AQUIEN, Michèle et George MOLINIÉ, « Ecphrasis », *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 1996, p. 140-142.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1984.
- BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- BUTOR, Michel (d'après un entretien avec Gérard Blanchard), « Propos sur l'écriture et la typographie de Michel Butor », *Communication et langages*, n° 13 (mars 1972), p. 5-29.
- CENTRE NATIONAL DE RECHERCHE SCIENTIFIQUE, *Centre national de ressources textuelles et lexicales (cnrtl)*, [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition>.
- COQUET, Jean-Claude, « L'implicite de l'énonciation », *Langages*, n° 70 (1983), p. 9-14.
- DARRIEUSSECQ, Marie, *Le pays*, Paris, P.O.L. , 2005.
- HAMON, Philippe, « Texte, architecture, récit », *Littératures & architecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes 2 (Interférences), 1988, p. 7-12.
- JOUE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2001.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- PARRET, Herman, « La mise en discours en tant que déictisation et modalisation », *Langages*, n° 70 (1983), p. 83-97.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Librairie José Corti, 1991.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.



POSTFACE

L'architecture « à même »

ÉLODIE LAÜGT

Le problème que posent à tout auteur ou à tout éditeur la préface et la postface d'un livre est que, situées à l'orée des textes qu'elles ont pour fonction d'encadrer elles signalent leur appartenance à l'ouvrage, sans jamais toutefois faire réellement partie de l'ensemble. C'est ce que signale Jacques Derrida dans ce qu'il appelle un « archipel d'aphorismes¹ », d'abord conçu, justement, comme préface à d'autres textes portant eux-mêmes sur la relation de la philosophie et de l'architecture. Or cette préface est maintenant reproduite, sans ce qu'elle avait d'abord pour fonction de préfacier, dans l'ouvrage publié par Galilée, *Psyché. Invention de l'autre II*, rassemblant divers textes du philosophe, la référence à son contexte de départ étant seulement maintenue par une note de bas de page. Ce geste par lequel l'édition s'empare des textes de Derrida et les repositionne, à la fois par rapport à ceux des autres et entre eux, réactive tout particulièrement la question de la préface telle que le philosophe la pose :

Il n'y a jamais eu d'architecture sans « préface ». Les guillemets signalent ici le risque de l'analogie. Une préface « architecturale » comprend, entre autres préliminaires, le projet ou ses analogues, la méthodologie qui définit les voies de procédures, les préambules axiomatiques, principiels ou fondamentaux, l'exposition des finalités, puis les modèles de la mise en œuvre, et enfin, dans l'œuvre même, tous les modes d'accès, les seuils, la porte, l'espace vestibulaire. Mais la préface (sans guillemets, cette fois, la préface d'un livre) doit annoncer l'« architecture » d'un ouvrage dont il est bien difficile de dire si, oui ou non, elle lui appartient².

Parallèlement, ou à l'autre bord du livre, pourrait-on dire, dans un jeu de miroir dont tout ce qui les sépare aura travaillé à décaler la perspective de vis-à-vis, la postface elle aussi, est habitée par la question de son auteur, sa fonction, son sens. C'est ce que rend visible — dans une sorte jeu de répons de Nicholas Royle à Jacques Derrida, d'un genre à un autre et d'une langue à une autre — l'*afterword* de *Quilt* : « (...) une postface [*afterword*] (celle que je commence à

1 Derrida Jacques, « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », *Psyché. Invention de l'autre II*, 2003, p. 122.

2 *Ibid.*, p. 123.

imaginer ici) est une chose assez folle dans laquelle tout peut arriver. Elle peut aller *n'importe où*³. »

À travers la question du sens de la préface et de la postface se pose alors celle de savoir de quel ensemble les textes font eux-mêmes à leur tour partie. En effet, tout en participant à constituer l'ensemble, les textes n'ont de cesse, de par leur caractère hétérogène et les différences qui ont justement motivé leur rassemblement, de lui échapper. Chacun des textes de ce volume, et cela est d'autant plus prégnant que son auteur est chaque fois différent, ne cesse ainsi de dessiner un horizon nouveau à l'ensemble. De fait, si chaque texte s'organise autour de la notion d'architecture, la définition qu'il en propose peut lui être singulière et le texte littéraire dont il offre l'analyse est différent. L'on peut même concevoir que la définition de l'architecture que chaque article propose est différente des autres, du fait, justement, que le texte dont il est la lecture (par exemple *Kamouraska*, *À la recherche du temps perdu* ou encore *Le pays*) est lui-même singulier. Ce que l'architecture reçoit de la littérature dans le même mouvement qu'elle rend elle-même possible l'agencement des mots, des phrases et des chapitre, est ce qui fait de la visibilité de tel ou tel ouvrage, sa lisibilité.

En outre, si les horizons ainsi constitués paraissent, et ce nécessairement, sinon reculer du moins se redéfinir à mesure que le lecteur avance, le lieu par rapport auquel ces horizons se meuvent, point que l'on pourrait qualifier de lieu de départ, semble devoir échapper à toute localisation. Ainsi, l'endroit où le lecteur entamait le premier texte — et peut-être n'a-t-il pas commencé par le premier texte du recueil ; peut-être « son » premier texte n'était-il pas le nôtre — n'était pas le seul possible. La liberté du lecteur à l'endroit de l'ouvrage serait donc en un sens la même que celle du visiteur d'un bâtiment qui aurait plusieurs entrées. Voilà quelques-unes des interrogations auxquelles, après Jacques Derrida en particulier, aucun texte, dans sa dimension architecturale, ne nous permet plus de nous soustraire. Ces questions convergent vers celle de la possibilité du volume ou du recueil que met en jeu l'architecture dans son rapport à la littérature, comme création d'un espace de mise en relation. La possibilité de la mise en relation, dans la mesure où le *leggere* a également trait au legs, à la légation et à l'héritage, à « la capacité de se lier [quil] reste en rapport avec *ce qu'il y a à lier*⁴ », est aussi ce qui fonde l'avenir du texte et son devenir. La postface en est (l')enceinte, c'est-à-dire à la fois réouverture sur les textes qui viennent avant elle et à l'égard desquels elle et, bien sûr, son auteur sont endettés ; et pertuis vers l'ailleurs de ces textes, vers ce qu'ils portent au-delà d'eux-mêmes. Le rapport de l'architecture à la littérature permet, en ce sens, d'envisager un mode de lecture qui ne fait pas du texte un monument, mais résiste justement à sa monumentalisation comme à l'imposition d'un sens fermé et arrêté, son immobilisation et la « monumémorisation⁵ » par laquelle le texte est

3 « (...) an afterword (this one I am beginning to imagine here) is a quite crazy thing in which anything could happen. It could go *anywhere* » (Nicholas Royle, *Quilt*, 2010, p. 153). Je traduis.

4 Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, 1980, p. 429.

5 Jacques Derrida. *Glas I. Que reste-t-il du savoir absolu ?*, 1981, p. 2.

embaumé, momifié et devient tombe. Il en va ainsi de la possibilité pour l'acte de lecture de participer au devenir du texte, à sa *futurité*. Or, les termes « rapport à » (dans « rapport de l'architecture à la littérature ») sont sans doute inadéquats pour rendre compte de l'enjeu que nous percevons dans ce « rapport », quand ce qu'il s'agit de penser, en fait — mais en nous gardant de jamais les confondre l'une l'autre —, n'est rien moins que l'architecture « à même » la littérature. Ainsi, le choix de la conjonction « et » dans « Littérature et architecture » (de même d'ailleurs que l'ordre dans lequel les termes apparaissent) est lui-même un pari ouvert sur la nature de la relation dans laquelle se noueraient ou se dénoueraient, se li(e)raient, se reli(e)-raient ou se déli(e)raient ces deux termes, c'est-à-dire les divers sens ou formes à partir et au travers desquels ils se construisent. C'est ce que suggère Benoît Goetz lorsqu'il remarque que :

[il] est tout à fait significatif, bien que cela ait été rarement noté, que la littérature ne peut, en aucune façon, se passer d'architecture. L'erreur serait de conclure à une essence littéraire de l'architecture. L'architecture est une condition de possibilité de la fiction et, sans doute, du *dire* (et du penser) en général⁶.

Est signalé ici non seulement le fait que l'architecture est ce qui rend possible la construction du récit fictionnel avec, entre autres, ses intrigues et ses niveaux de narration — ce qu'a mis en lumière Philippe Willocq au sujet du roman *Le pays* de Darrieussecq — mais plus radicalement encore le fait que l'architecture est liée au *dire* lui-même. Ainsi, l'architecture n'est pas tant ce qui advient ou se produit dans la littérature, mais ce qui rend possible la littérature comme création d'un espace d'énonciation. De fait, si l'architecture peut être entendue comme thème ou procédé — ce qu'a montré en particulier Guillaume Perrier à propos de Proust — comme structure contraignante, comme l'a signalé Laëtitia Desanti au sujet de Perec, ou même comme base de re-crédation d'un mythe comme l'a montré Julie Dekens, elle est avant tout condition de possibilité de « l'espèce d'espace⁷ » qu'est la littérature, c'est-à-dire la littérature comme espace au sein duquel il est possible de s'orienter — ce qu'a démontré Jean-Pierre Thomas —, d'aller et de venir, d'entrer et de sortir, d'effectuer des passages, en somme d'habiter. Et en effet, la possibilité d'habiter le monde dans et par l'écriture s'est constituée, de Nietzsche à Derrida, en lieu de questionnement de la philosophie du langage et des tentatives, à la fois poétiques et philosophiques, de définir la littérature, d'en réinventer les formes et les espaces. La diversité des approches adoptées ici, et possibles au-delà de ce volume, est en elle-même un indice de ce que l'architecture est à la fois plus et autre chose que n'importe laquelle des définitions que ces approches privilégient. L'architecture n'est pas imposée du dehors du texte, elle ne procède pas d'une entité ou d'une autorité — auteur ou lecteur — qui en détiendrait les modalités d'application sur le plan de l'écriture ou de la critique. L'architecture est « à même » la littérature en ce qu'elle procède directement du texte littéraire. En paraphrasant Paul de Man

6 Benoît Goetz, *La dislocation. Architecture et philosophie*, 2001, p. 21.

7 L'expression est empruntée au titre de la préface de Jean-Luc Nancy à l'ouvrage de Benoît Goetz : « L'espèce d'espace pensé », dans *ibid.*, p. 11-13.

et en substituant au terme « déconstruction » celui d'« architecture », on pourrait dire que « [l'architecture] n'est pas quelque chose que nous avons ajouté au texte ; elle présidait à sa constitution⁸ ». Une preuve ou un indice puissant, et comme *a contrario*, de cela semble résider dans la tentative blanchotienne de définir l'écriture — et *non* la littérature — en un geste qu'Emmanuel Lévinas, résume ainsi :

Blanchot détermine [...] l'écriture comme une structure quasi folle, dans l'économie générale de l'être et par laquelle l'être n'est plus une économie, car il ne porte plus, abordé à travers l'écriture — aucune habitation, ne comporte aucune intériorité. Il est espace littéraire, c'est-à-dire extériorité absolue — extériorité de l'absolu exil⁹.

Est suggérée ici l'idée que l'espace littéraire qu'est l'écriture n'est peut-être pas la même chose que la littérature. Il ne saurait s'agir d'opposer écriture et littérature, mais plutôt d'essayer de penser la manière dont Maurice Blanchot, en évoquant une « structure quasi folle » (faisant écho à la « chose assez folle » convoquée par Royle), signale les limites de la littérature par rapport à la possibilité pour l'être d'habiter, de sortir de ce qu'il appelle « l'absolu exil », à partir de quoi il formule « l'exigence du fragmentaire ». À moins que cet « absolu exil » ne soit justement ce qui rend possible d'habiter, non pas de plain-pied et continûment, mais dans l'interruption, l'intervalle, la rupture, c'est-à-dire aussi la reprise. C'est ce que les aphorismes derridiens rendent visible dans la mesure où ils constituent la promesse à la fois intenable et menaçante de « donner lieu », c'est-à-dire d'habiter et d'être habités, d'advenir et de faire advenir¹⁰. *Entre* Derrida et Blanchot, de l'un à l'autre et dans l'espace que leurs pensées décrivent et libèrent, c'est en tant que dérèglement, moment ou point de rupture de l'économie de l'être que se définit l'espace littéraire, c'est-à-dire l'espace limite de la littérature, dans lequel se produit sa mise en question¹¹. Le terme d'« économie » auquel Jacques Derrida ne cesse de revenir pour l'approfondir permet de comprendre l'enjeu de la littérature comme art ou possibilité de dire et de nommer :

Qu'est-ce que l'économie ? Parmi ses prédicats ou ses valeurs sémantiques irréductibles, l'économie comporte sans doute les valeurs de loi (*nomos*) et de maison (*oikos*, c'est la maison, la propriété, la famille, le foyer, le feu du dedans). *Nomos* ne signifie pas seulement la loi en général, mais aussi la loi de distribution (*nemein*), la loi du partage, la loi comme partage (*moira*), la part donnée ou assignée, la participation. Une autre sorte de tautologie implique déjà l'économique dans le nomique comme tel. Dès qu'il y a loi, il y a partage : dès qu'il y a *nomie*, il y a économie¹².

8 Paul de Man, *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, 1989, p. 40.

9 Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, 1975, p. 17.

10 Voir Robson Mark, « In the Living-Room : Jacques Derrida's Memory », *Oxford Literary Review*, vol. 31 (July 2009), p. 15-31.

11 Voir en particulier Derrida au sujet de la « folie de l'architecture » et de son analyse de *La folie du jour* dans *Parages*, dans « Point de folie — maintenant l'architecture », *Psyché. Invention de l'autre II*, op. cit., p. 102.

12 Jacques Derrida, *Donner le temps. I La fausse monnaie*, 1991, p. 17.

Or, l'enjeu de cette économie, c'est-à-dire cette loi du partage, loge — et c'est ce qu'évoquent en particulier les termes « famille » et « foyer » — dans la possibilité d'être ensemble. Elle rend possible de nous rencontrer ou de nous retrouver, de nous séparer aussi, de fait. L'architecture est cette économie comme « loi du partage » et « loi comme partage » tout à la fois : loi (mais non « une » loi ou « la » loi) de partage de l'espace ; c'est-à-dire principe ou *archè* de l'espace en tant que ce qui le structure et par là même en détermine les orientations, les directions, le sens. C'est là que réside la dimension politique la plus évidente de l'architecture : le partage de l'espace rend possible une communauté d'espace et l'espace de la communauté, le tissage de l'organisation sociale. Et c'est aussi en ce point que se dessine une analogie parmi les plus fortes entre architecture et littérature : l'une et l'autre permettent de créer des espaces de rencontre qui sont aussi nécessairement des espaces de projection du « je », comme l'a montré Giovanni Berjola au sujet de Rimbaud, et du « nous » en direction de ce qui n'est pas encore et reste à construire¹³. Ainsi, « l'invention » de l'espace à travers sa structuration et son orientation n'est possible que parce qu'il y a quelque chose, « un ensemble non-architectural que l'architecture, cependant, contribue à construire¹⁴ ». En d'autres termes, la possibilité de l'architecture au sein de la littérature tient au fait que la littérature est encore à être, du livre sans cesse « à venir ». S'il est possible d'envisager un rapport entre architecture et littérature, c'est peut-être justement grâce au fait qu'il y a toujours un Dire échappant au Dit¹⁵, une parole comme une promesse qui ne peut être tenue — si toutefois elle le peut — qu'à être reportée, différée sans cesse, et qui constitue l'horizon toujours reculé de ce qui pourra peut-être se dire, mais aussi de ce qu'il faudrait dire sans que cela ne soit jamais possible ou encore et surtout, de ce dont il est nécessaire d'éprouver la résistance à l'égard des mots. Si l'architecture préside donc en un sens à l'écriture, elle demeure aussi toujours en aval de celle-ci, comme sa possibilité d'advenir toujours encore. Mais cette possibilité n'a de sens que par rapport à l'impossible qui lui est constitutif. De même, l'horizon de l'écriture n'est structurant que dans la mesure où il porte la possibilité de la ruine, de l'écroulement, de la destruction ; cette possibilité est consubstantielle à l'architecture et hante l'écriture comme l'ont souligné, d'une certaine manière, les articles de Guillaume Perrier et Laëtitia Desanti. L'œuvre littéraire apparaît alors ainsi comme le produit de l'expérience sans cesse renouvelée de cette destruction, expérience qu'elle vient elle-même, en retour, altérer, pour l'auteur comme pour le lecteur — et sans, finalement, que leur distinction n'ait peut-être ici beaucoup de pertinence. L'œuvre littéraire est de cette manière *artefact*, c'est-à-dire une sorte de prothèse ou un supplément qui, pour être nécessaire, n'est jamais suffisant, artefact au sens double d'accidentel et d'artificiel¹⁶. C'est à cette autre

13 Un autre développement consisterait à montrer, à partir des travaux de Jacques Rancière, comment littérature et architecture soulèvent la question du rapport entre esthétique et politique, et ce à partir de la notion de visibilité.

14 Benoît Goetz, *La dislocation. Architecture et philosophie*, op. cit., p. 21.

15 Nous entendons la différence entre Dit et Dire au sens lévinassien.

16 La définition de l'artefact telle qu'on la trouve dans le *Grand Larousse* est la suivante : « nom masculin (mot anglais, du latin *artis facta*, effets de l'art). Structure ou phénomène d'origine artificielle ou accidentelle, qui altère une expérience ou un examen portant sur un

analogie entre l'architecture et la littérature que nous invite indirectement Jacques Derrida lorsqu'il convoque la notion d'artefact pour aborder celle d'architecture :

28. Déconstruire l'*artefact* nommé « architecture », c'est peut-être commencer à le penser comme *artefact*, à repenser l'artefacture à partir de lui, et la technique, donc, en ce point où elle reste inhabitable¹⁷.

Si la littérature reste fondamentalement inhabitable, dans le sens où elle est la tentative renouvelée de trouver une « demeure¹⁸ », cela tient à ce qu'elle est toujours elle-même, malgré et même à cause de toutes les « alchimies du verbe » auxquelles on aura pu la soumettre, de l'ordre de la technique, c'est-à-dire de l'ordre de la contingence, de l'artificiel et de l'accidentel. Voilà ce que, paradoxalement sans doute, l'examen des liens entre littérature et architecture nous permet d'envisager. À un autre niveau, et avec infiniment de modestie, le rassemblement des articles qui constituent ce volume, de par son caractère à la fois quelque peu accidentel et forcément artificiel, atteste peut-être, lui aussi, de l'« artefacture » de la littérature.

phénomène naturel ; altération du résultat d'un examen due au procédé technique utilisé ; en anthropologie, produit ayant subi une transformation, même minime, par l'homme, et qui se distingue ainsi d'un autre provoqué par un phénomène naturel » (« Artefact », dans *Grand Larousse*, [aussi disponible en ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artefact/5512>).

17 Derrida Jacques, « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », *Psyché. Invention de l'autre II*, *op. cit.*, p. 125.

18 Au sens que lui donnent Jacques Derrida (*Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996), et après lui Marc Crépon (*Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005).

Références

- DE MAN, Paul, *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Paris, Galilée, 1989.
- DERRIDA, Jacques, *Donner le temps. I La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.
- , *Glas I. Que reste-t-il du savoir absolu ?*, Paris, Denoël / Gonthier, 1981.
- , *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- , *Psyché. Invention de l'autre II*, Paris, Galilée, 2003.
- GOETZ, Benoît, *La dislocation. Architecture et philosophie*, préfacé par Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions de la Passion, 2001.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.
- ROYLE, Nicholas, *Quilt*, Brighton, Myriad Editions, 2010.

ANALYSES



Pourquoi donc pas ? *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam et la rédemption artificielle

MAIA BEYLER-NOILY

Je viens offrir aux humains de ces temps évolus et nouveaux... de préférer désormais à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion. Chimère pour chimère, péché pour péché, fumée pour fumée, — pourquoi donc pas ?

Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*

Roman visionnaire préfigurant les récits modernes de science-fiction, *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, écrivain symboliste du XIX^e siècle et proche de Mallarmé, allie le positivisme le plus outrancier au spiritualisme le plus débridé. Écrivain catholique, imprégné d'hégélianisme et de spiritualisme, Villiers met ici en scène le pari faustien qu'Edison, *alter ego* fantasmagorique de l'inventeur américain du même nom, lance à Lord Ewald, jeune dilettante mélancolique de ses amis. Ce pari a pour enjeux de sauver le jeune aristocrate en l'empêchant de mettre fin à ses jours à la suite d'une cruelle désillusion amoureuse, et de permettre au scientifique illusionniste de répondre à sa manière au silence obstiné de Dieu. En effet, Edison et Lord Ewald sont tous deux minés par une « inespérance » que seule la fabrication d'une « Andréide », Ève future et unique compensation à la vacuité d'une modernité matérialiste, peut apaiser. C'est donc autant pour guérir son jeune bienfaiteur du spleen que pour dialoguer et remédier à l'indifférence obstinée du Très-Haut, que l'inventeur propose à l'amant l'impensable : *la matérialisation scientifique d'un Idéal enfin mis à portée d'homme*, c'est-à-dire *la rédemption de l'artificiel de la vie moderne par l'artificiel de la Science*. Aussi, Edison promet-il à un Lord Ewald *a priori* — et pour cause — sceptique : « Je terrasserai l'Illusion ! Je l'emprisonnerai. Je forcerai, dans cette vision, l'Idéal lui-même à se manifester pour la première fois, à *vos sens*, PALPABLE, AUDIBLE ET MATÉRIALISÉ¹ ». À travers l'idéal féminin, c'est ici surtout un Idéal spirituel (et donc par définition inaccessible sur terre) que les deux hommes veulent hypostasier. Se dégage de cette tentative aux accents sacrilèges une critique

1 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 1957 [1886], p. 91 (l'auteur souligne).

virulente du positivisme ambiant, critique, qui, paradoxalement, s'accomplit à travers un positivisme effréné qui dégénère vite en spiritualisme².

Cette étude commence ici par se pencher sur les deux raisons, indissociablement liées l'une à l'autre, qui font « tenter l'artificiel » aux deux hommes de *L'Ève future* ; pour Lord Ewald la médiocrité de l'amour dans la modernité bourgeoise, et pour Edison un univers où Dieu s'est désintéressé de sa création. L'on voit ensuite comment Edison défend la possibilité d'une rédemption artificielle dans un univers vide de divin à travers une théorie de l'illusion ayant pour ultime condition la foi. Il va ici de soi que la vie ne peut être gratuite, et qu'elle doit à tout prix être rachetée : seul change alors le mode de ce rachat, qui passa autrefois par Jésus-Christ, fils de Dieu, et doit dorénavant passer par un automate féminin, machine de l'homme. En conclusion, cette analyse examine les conséquences métaphysiques de cette tentative relativement ratée de salut scientifique.

Vivantes moroses

Dans le récit, Edison utilise l'exemple de deux « vraies » femmes de chair et de sang pour mieux justifier l'urgence de l'avènement scientifique d'une Ève artificielle. La première de ces femmes « authentiques », miss Alicia Clary, a causé le désespoir de Lord Ewald en camouflant sa sottise sous une indéniable beauté ; la seconde, miss Evelyn Habal, a entraîné la ruine et le suicide d'un certain Anderson en masquant sa laideur physique et morale sous une habile coquetterie.

Le drame se noue lorsque Lord Ewald raconte à Edison l'histoire de sa passion pour Miss Alicia Clary ; c'est ici le récit d'une somme toute très banale méprise pendant laquelle le jeune aristocrate prit la proie — l'Idéal — pour l'ombre — la Réalité. Lord Ewald se laisse ainsi tout d'abord subjugué par la réplique vivante de la *Venus Victrix*, en comprenant trop tard qu'il a affaire à « une matrone manquée ». Marie Lathers a souligné l'ambiguïté constitutive de cette comparaison première, étant donné que la *Venus Victrix* est elle-même une réplique d'autres statues, ce qui relègue donc Alicia au statut de copie de copie, dans un système où l'original échappe³. Le « disparate » radical entre l'être médiocre et le paraître sublime d'Alicia suscite en tous les cas chez un jeune lord en quête de plénitude un insidieux malaise :

Pour conclure, ce qui déconcerte en elle, c'est le fait de cette *presque surhumaine beauté* recouvrant de son divin *voile* ce caractère de modération plate, cet esprit de vulgarisme, cette exclusive et folle considération pour ce que l'Or, la Foi, l'Amour et l'Art ont de purement *extérieur*, c'est-à-dire *de vain et d'illusoire*⁴.

Cette irréconciliable dualité provoque alors chez Lord Ewald — dont le cœur trop loyal ne peut jamais aimer qu'une seule femme et qui ne peut donc se détacher

2 Cette idée d'un positivisme hyperbolique qui rejoint le spiritualisme traverse le roman comme un fil d'Ariane, ainsi que Lord Ewald en fait la remarque à Edison : « Vous avez un genre de positivisme à faire pâlir l'imaginaire des Mille et une Nuits ! » (*ibid.*, p. 80).

3 Voir Marie Lathers, « The Decadent Goddess : *L'Ève future* and the Vénus de Milo », dans John Anzalone (dir.), *Jeering Dreamers, Essays on L'Ève future*, Atlanta, Rodopi, 1996, p. 47-66 (je traduis).

4 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 59 (je souligne).

de ce premier et écœurant amour —, un spleen qui lui fait perdre le goût de la vie : « Je ne suis pas un amant, mais un *prisonnier*. [...] Les joies que cette *vivante morose* m'a prodiguées furent plus amères que la mort. Son baiser n'éveille en moi que *le goût du suicide*⁵ ». Comme le signale John Anzalone, une certaine sensibilité gnostique, assimilant la femme à la matière corruptible, et l'homme à l'esprit immuable, se dégage de l'univers villiérien. Si la chair est triste, puisque divisée entre les sexes et mortelle, la seule échappatoire à une mort inévitable réside paradoxalement dans une mort choisie. Cette dernière permet seule aux amants une fusion définitive dans un être androgyne et asexué (comme l'exemplifie le suicide à deux d'*Axël*) :

Pour atteindre le Dieu authentique de la Gnose, le monde doit être rejeté comme négatif et pour finir irréel. *La vie perpétue le travestissement monstrueux qui fait prisonnier l'esprit, et la mort est la seule délivrance possible pour l'initié*⁶.

La deuxième « vraie » femme du récit répondant au prénom d'Evelyn Habal, danseuse exotique de son état, compte à son tableau de chasse le suicide d'Anderson, homme qui se révèle avoir été l'un des plus vieux amis d'Edison. Impitoyable pour la briseuse du ménage et de l'existence d'un être cher, le savant déconstruit les mille et un artifices de sa prétendue beauté. Ici, au contraire d'Alicia, le paraître même ne peut racheter l'être, puisque le physique d'Evelyn est essentiellement mensonger, sa laideur étant camouflée sous d'innombrables poudres, onguents, fards, pommades, parfums, et postiches de tous acabits. À l'aide d'un hologramme, Edison le sorcier conjure alors scientifiquement l'image d'une femme épurée de toutes ces prothèses esthétiques, et ce qui apparaît laisse rêveur : « un petit être exsangue, *vaguement féminin*, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve⁷ ». Selon l'homme de science, il serait facile de détruire l'influence vénéneuse de ce genre de créature si seulement on examinait « à froid, ce qui produit l'*illusion*, [cette dernière] se dissipera pour faire place à cet *invincible dégoût* dont aucune excitation ne tirerait un désir⁸ ». C'est d'ailleurs là le but escompté des discours proprement démystificateurs qu'Edison tient à Lord Ewald. Wieslaw Mateusz Malinowski rappelle ainsi l'influence de la pensée de Schopenhauer sur les symbolistes, influence présente dans *L'Ève future* à travers le duo Edison-Lord Ewald, qui rejette, chacun pour des raisons diverses mais qui finissent par se rejoindre, le physique au profit du spirituel (les deux états étant considérés comme mutuellement exclusifs) :

Le philosophe lui a appris [à l'écrivain] que les sens ne représentent qu'un piège tendu par la volonté de vivre en vue d'annihiler chez l'individu l'aspiration à la liberté, que « la volupté des sens est l'opposé de l'enthousiasme qui nous ouvre le monde idéal »⁹.

5 *Ibid.*, p. 62.

6 John Anzalone, « Villiers de l'Isle-Adam and the Gnostic Tradition », 1983, p. 22 (je traduis).

7 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 173 (je souligne).

8 *Ibid.*, p. 170 (je souligne).

9 Wieslaw Mateusz Malinowski, « La spiritualité des symbolistes : paradigme romanesque », 2008, p. 313 (je souligne).

Pour que l'homme soit libre, il faut donc que le désir demeure à tout prix esthétique et intellectuel, en se gardant de devenir jamais charnel.

Une fois bien établie la médiocrité et, surtout, la qualité illusoire de ces femmes de la société bourgeoise moderne — Alicia dont la beauté ne correspond aucunement à l'intelligence, Evelyn l'arriviste dont les charmes sont tributaires d'un truquage permanent —, Edison avoue sa propre motivation dans ce projet de (re) création d'une nouvelle Ève.

Un problème silence

Quand Lord Ewald entrevoit la gageure formidable du pari d'Edison — qui transgresse donc deux tabous, celui d'un Idéal réalisé dans la vie terrestre et celui de l'homme jouant à Dieu —, il lui pose une question décisive dans la dynamique du texte : « ce qui me paraît encore plus énigmatique que cette créature incomparable, *c'est le motif qui vous a déterminé à la créer*¹⁰ ». Effectivement, si le jeune lord est dévasté par la médiocrité de la vie moderne telle qu'elle est fidèlement reflétée par la médiocrité de ses premières amours, Edison souffre lui aussi d'un mal-être qui explique cette incroyable entreprise. C'est l'âpre conscience de sa solitude dans un univers déserté par le Créateur, qui cause chez l'inventeur une « inespérance » à laquelle il cherche à remédier par l'Andréide. Hadaly remplit donc un double rôle pour Edison : elle représente tout à la fois une provocation envers un divin qu'il aimerait faire sortir de son mutisme, et une tentative forcenée pour trouver une solution scientifique à la solitude de l'homme dans l'existence contemporaine.

Loin de remettre en cause l'existence de Dieu, Edison se désole tout à la fois de ce qu'il considère comme la mauvaise mémoire de ses ouailles et sa scandaleuse non-ingérence dans le monde contemporain (les deux événements entretenant ici un rapport de cause à effet). Ainsi, dans un élan très apocalyptique, Edison met en garde les hommes modernes convertis à la religion du progrès et oublieux de la religion de leurs Pères, et qui, ne vivant que pour un futur immédiat, perdent de vue le salut éternel :

*Car pour la fumée qui sort d'une chaudière, vous avez renié toutes les croyances que tant de milliers de héros, de penseurs et de martyrs vous avaient léguées depuis plus de six mille années, vous qui ne datez que d'un sempiternel Demain dont le soleil pourrait fort bien ne se lever jamais*¹¹.

Le brouhaha des affaires temporelles a donc fait taire pour de bon les dernières résonances de la parole divine. La Science, orgueilleuse et mercantile, désormais capable grâce à Edison, d'enregistrer sur un phonographe les sons les plus prosaïques, a dédaigné le surnaturel, et a une grande part de responsabilité dans le silence divin¹². Assumant cette culpabilité, Edison reste inconsolable et utilise alors le positivisme

10 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 145 (l'auteur souligne).

11 *Ibid.*, p. 241 (je souligne).

12 Edison se lamente ainsi : « de nos jours, d'ailleurs, *s'il n'est plus de bruits surnaturels*, je puis, *par compensation*, en enregistrer d'assez importants, comme le bruit de l'avalanche, du Niagara, de la Bourse, d'une éruption et de canons de plusieurs tonnes... » (*ibid.*, p. 14). Je souligne.

dans un but idéaliste : à travers Hadaly, il s'agit ici non plus d'enrichir son habileté ou son capital, mais de tirer le divin de sa léthargie et de sauver son âme par la même occasion. Si Edison se met à la tâche titanesque — et surtout prométhéenne — de créateur-conjurateur de Hadaly, c'est donc tout d'abord pour provoquer le silence véritablement scandaleux de la Vie, c'est-à-dire de la source de toute vie, Dieu : « puisque la Vie semble le prendre de si haut avec nous et ne daigne nous répondre que par un *problématique silence*, — *nous allons bien voir si nous ne pouvons pas l'en faire sortir*¹³ ! » Selon Jacques Noiray, cette provocation prend alors un caractère démoniaque, car sans jamais contester la vérité des Évangiles, l'audace d'Edison remet malgré tout en question l'autorité divine :

il s'agit [...] de *se dresser contre* [...] *le Créateur* [...] *et de chercher, par les moyens de la science humaine, à rétablir l'Éden sur terre*. La révolte est ici *luciférienne* : c'est la contestation générale [...] de l'ordre du monde¹⁴.

Il semble ainsi que pour le scientifique, la médiocrité de l'amour moderne n'est que le corollaire logique, inévitable, d'un univers d'où le divin s'est retiré. Cependant, cette entreprise — la création d'une nouvelle Ève — ne peut être réduite à une simple provocation. Dans un monde où l'homme est livré à lui-même, il s'agit alors de trouver un moyen de se sauver tout seul, sans plus attendre aucun recours d'un Très-Haut indifférent. Si l'homme, avec ou sans dieu, est toujours dès sa naissance condamné à la mort et à la dégradation, il s'agit maintenant pour lui de trouver sa propre salvation. Le chemin à la rédemption devra donc passer, non par la grâce, comme de par le passé, mais par la Science. C'est cette dernière, ancestrale ennemie de la religion, qui devient l'alliée d'un Idéal terrestre, et permet de compenser « artificiellement » un vide intolérable :

La jeune amie que tu daignas m'envoyer, jadis, pendant les premières nuits du monde, me paraît aujourd'hui devenue le *simulacre* de la sœur promise. [...] Ah ! *l'exil s'alourdit*, s'il me faut regarder comme un jouet de mes sens d'argile celle dont le charme consolateur et sacré devrait réveiller [...] *le souvenir de ce que nous avons perdu* [...]. Je suis ici, dans un sépulcre, essayant [...] — et m'aidant, comme je le peux, *de la vieille Science défendue* — de fixer au moins le mirage, hélas ! de celle que ta mystérieuse Clémence me laissa toujours espérer¹⁵.

Selon Gwenhaël Ponnau, c'est dans ce contexte de compensation, ou plutôt, de rédemption de l'Idéal par la Science, que Hadaly représente bien dans *L'Ève future* un personnage christique : « L'«Ève nouvelle» [...] n'est-elle pas justement l'être qui, si l'on en croit Edison, *à l'image du Christ dans les Écritures*, viendra «(...) *racheter l'amour*»¹⁶ ? »

13 *Ibid.*, p. 29 (je souligne).

14 Jacques Noiray, *Le romancier et la machine, L'image de la machine dans le roman français*, 1982, p. 362-363 (je souligne).

15 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 209.

16 Gwenhaël Ponnau, *L'Ève future ou l'œuvre en question*, 2000, p. 106.

En menant à bien ce projet — la création de Hadaly pour Lord Ewald —, Edison transgresse donc simultanément le christianisme et le régime capitaliste : son projet vise bien à concrétiser l'idéal maintenant et sur la terre, ainsi d'ailleurs qu'à limiter cette expérience à une seule Andréide non reproductible¹⁷. Le savant insiste, non sur la valeur d'échange, mais bien sur la valeur d'usage de Hadaly, ce qui étonne de la part d'un entrepreneur qui reproduit ses inventions à la chaîne. Machine amoureuse, l'Andréide n'est donc pas de l'ordre de la commodité, mais du fétiche (idéal et donc asexué). Sans jamais remettre en doute l'existence d'un Dieu qui a abandonné sa création, Edison usurpe son privilège de créateur, et, ce faisant, bouleverse l'ordre du monde.

Illusion pour illusion

Après avoir motivé son projet par le désir de sauver son jeune ami d'un suicide ou d'un crime, et de corriger lui-même les erreurs d'une divinité par trop négligente, Edison érige la clef de voûte de son argumentaire : sa théorie de l'illusion. Pour répondre aux assertions de Lord Ewald qui soutient qu'il ne pourrait oublier que Hadaly se réduit à « une poupée insensible et sans intelligence », Edison déconstruit une à une les catégories du « vrai » et de « l'artificiel » dans une vie moderne qui ne renvoie plus à aucun royaume supérieur et qui se trouve donc réduite à un théâtre d'ombres.

Le savant affirme ainsi que dans la modernité, l'amour d'un être n'est de toutes façons jamais que notre propre conception de l'Idéal arbitrairement projetée sur l'autre, et donc un miroir aux alouettes inéluctablement décevant :

c'est cette *ombre* seule que vous aimez : c'est pour elle que vous voulez mourir. [...] Enfin, c'est cette *vision objectivée de votre esprit*, que vous appelez, que vous voyez, et qui n'est que votre âme dédoublée en elle¹⁸.

Edison propose alors une alternative scientifique à une interaction qui ne peut donc de toutes les manières que se réduire à une triste mascarade. Ainsi, si l'homme n'a le choix qu'entre deux mirages, mirage d'une femme « réelle » (Alicia ou Evelyn) ou mirage d'une femme « artificielle » (Hadaly), mieux vaut pour lui préférer le mirage qui suscite la joie, que le mirage qui entraîne le désespoir :

Puisqu'il est avéré que, d'ores et déjà, *vous ne vivez qu'avec une Ombre*, à laquelle vous prêtez si chaleureusement et si fictivement l'être, je vous offre, moi, de tenter la même expérience, *sur cette ombre de votre esprit extérieurement réalisée*, voilà tout. *Illusion pour illusion* [...] ¹⁹.

17 En effet, l'Andréide est une créature unique en son genre, qui n'est pas destinée à la commercialisation. Edison déclare ainsi laconiquement à la fin du roman : « j'ai la formule [...] mais... je ne fabriquerai plus d'andréides » (Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 323).

18 *Ibid.*, p. 97.

19 *Id.* Je souligne.

La Science, et sa créature, l'idéale Hadaly, peuvent même servir à endiguer les dégâts souvent fatals causés par des artificieuses telles qu'Alicia et Evelyn²⁰ :

Si l'artificiel assimilé, amalgamé plutôt, à l'être humain, peut produire de telles catastrophes, et puisque, par suite, à *tel ou tel degré, physique ou moral, toute femme qui les cause tient plus ou moins d'une andrèide* — eh bien ! *chimère pour chimère, pourquoi pas l'Andrèide elle-même ?* [...] Essayons de changer de mensonge ! [...] Bref, si la création d'un être électro-humain, capable de donner un *change salubre* à l'âme d'un mortel, peut être réduite en formule, essayons d'obtenir de la Science une équation de l'Amour [...] *qui circonscrira le feu*²¹.

Si Edison prouve bien que dans la vie moderne, tout est illusion, il opère aussi une distinction fondamentale entre *illusion mensongère* et *illusion véritable*. La première, l'illusion mensongère, personnifiée par Alicia Clary, se révèle trompeuse et donc nocive : c'est un « intervalle » entre l'être et le paraître²² qui peut porter un coup fatal à l'amoureux inconsolable. C'est ce genre d'artifice menteur qui a abusé les sens de Lord Ewald avant que ce dernier ne se rende compte que l'incarnation de la *Venus Victrix* n'était qu'une « déesse bourgeoise ». En outre, l'illusion mensongère poussée à son extrême, comme chez Evelyn Habal, est démasquée et exposée comme une monstrueuse curiosité.

Le second genre d'illusion — prôné par Edison — est l'illusion véritable, comme celle que la Science effectue au travers de Hadaly, c'est-à-dire une illusion non seulement ouvertement artificielle — à preuve les minutieuses explications de l'inventeur à Lord Ewald sur le fonctionnement technique de Hadaly — mais surtout une illusion qui, contrairement à la première, permet véritablement à l'homme d'accéder à son idéal. À travers cette idée de double artifice qui s'annule et devient vérité, c'est toujours la rédemption de la vie humaine par la Science qui est en jeu. Comme le souligne Ponnau, l'illusion véridique (se montrant comme illusion) semble alors être seule capable de sauver l'homme de l'illusion fausse (s'exhibant comme vérité) :

D'un côté donc, celui d'une imposture méthodiquement construite et mortifère [Evelyn Habal], *l'artifice dénoncé avec indignation par Edison* [...], de l'autre côté, contre la réalité, cette dupeuse qui à travers Alicia Clary se joue de Lord Ewald, *la création d'un être artificiel d'où viendra non la mort, mais le salut*²³.

L'on peut bien ici rapprocher le polémique « Éloge du Maquillage » de Baudelaire de ce traitement du thème de l'artificiel chez Villiers de l'Isle-Adam²⁴. Prenant dans ce texte le contre-pied d'un romantisme imprégné de rousseauisme

20 Il est notable de souligner que ces deux femmes sont des comédiennes, évoluant donc dans un milieu qui fait de l'illusion un art.

21 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 181 (je souligne).

22 Lord Ewald décrit bien Alicia en termes d'inadéquation fondamentale entre forme et fond : « Son être intime s'accusait comme *en contradiction* avec sa forme » (*ibid.*, p. 40).

23 Gwenhaël Ponnau, *L'Ève future ou l'œuvre en question*, op. cit., p. 82 (je souligne).

24 Villiers professait une fervente admiration pour l'auteur des *Fleurs du mal*, et lui écrivit mêmes plusieurs lettres cherchant son approbation et lui demandant conseil. Voir Jean-Paul Bourre, *Villiers de l'Isle-Adam. Splendeur et misère*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

quant à sa conception de la « belle nature », et instituant une opposition préfigurant la psychanalyse freudienne, Baudelaire rapproche la nature d'un Ça aux plus viles pulsions, et relie l'artificiel à un Surmoi permettant la civilisation :

Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle [...]. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art²⁵.

Ce parallèle entre vertu et artifice est ensuite extrapolé et projeté sur la beauté féminine et l'artifice du maquillage. En faisant l'éloge du maquillage, Baudelaire chante ainsi les louanges de l'artificiel chez la femme, l'érigeant au statut de condition nécessaire à la beauté :

Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. [...] La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle²⁶.

Cependant, et c'est là un point important pour la compréhension du thème de l'artificiel dans *L'Ève future*, selon Baudelaire, pour que le maquillage reste séduisant chez la femme, il doit être appliqué non seulement pour embellir une beauté déjà préexistante, mais pour être reconnu par tout un chacun. *A contrario*, le maquillage ne doit en aucun cas être utilisé pour masquer des imperfections, ou pour être dissimulé de manière à tromper son monde. Transposé dans le roman de Villiers, l'artifice poussé à son comble et étalé aux yeux du spectateur, est représenté par une Hadaly qui correspond parfaitement aux critères baudelairiens de « magique et surnaturelle ». Quand à l'artifice qui cherche sournoisement à passer pour naturel, il est personnifié par la repoussante miss Habal :

Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature, et de rivaliser avec la jeunesse. [...] Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur²⁷.

Pour l'auteur de *L'Ève future* comme pour celui des *Fleurs du mal*, l'artificiel de la vie moderne correspond donc à la beauté et à la vertu, tandis que le naturel de la vie moderne renvoie à la laideur et au vice. Cependant, l'artificiel villiérien tend de toutes ses forces à s'expié à travers une rédemption, tandis que l'artificiel baudelairien s'assume, avec une nonchalance qui n'exclut aucunement l'angoisse, mais qui semble éprouver un trouble plaisir dans la conscience d'une présence que rien ne justifie²⁸.

25 Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage », *Le peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, 1961, p. 1183 (l'auteur souligne).

26 *Ibid.*, p. 1183-1184.

27 *Ibid.*, p. 1185.

28 Voir Leo Bersani, *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Enfin, Edison démontre la justesse de sa théorie de l'illusion jusque dans le langage. Quand Lord Ewald apprend que l'Andréide aura toujours une réplique préparée d'avance pour lui répondre, réplique empruntée aux plus grands poètes et métaphysiciens et gravée sur un phonographe d'or intérieur, l'aristocrate rejette avec horreur l'artificialité d'un dialogue qui n'est plus pour lui qu'un pâle reflet de la « vraie » communication. C'est alors qu'Edison va lui prouver que si le monde moderne dans lequel il évolue est profondément artificiel, la parole censée le traduire ne l'est pas moins. Ainsi que l'affirme Noiray, dans un monde où le divin fait défaut, la parole, n'étant plus cautionnée par aucune autorité ultime, se décompose dans la répétition et la réflexivité :

telle est donc la malédiction qui pèse sur l'humanité, et que signifie la persistance de la métaphore théâtrale dans *L'Ève future* : *il n'y a pas de parole authentique* [...] une telle parole ne pourrait venir que de Dieu [...] *pour les hommes abandonnés, il ne reste plus que le théâtre*²⁹.

Codifiée et socialement construite, la communication entre deux êtres qui ne sont de toute façon toujours l'un pour l'autre que deux ombres, est plus qu'aisément reproductible par la Science. Aussi Edison garantit-il au jeune lord : « En vérité, toute parole n'est et ne peut être qu'une *redite* : — et il n'est pas besoin de Hadaly pour se trouver, toujours, en tête à tête avec un *fantôme*³⁰ ». Après avoir ainsi déconstruit l'amour moderne, la théorie de l'illusion déconstruit le langage moderne : toute communication étant illusoire, la communication se présentant comme illusoire devient, littéralement, plus vraie que nature. Adaptant l'opposition platonicienne de l'original et la copie à une modernité en mal d'originel original, *L'Ève future* ne laisse plus le choix qu'entre deux types d'illusion : une illusion faste et une illusion néfaste.

Vivifier l'ombre

Suivant le discours d'Edison, il n'y a donc pas d'existence irréductible de l'autre, mais une projection de soi sur l'être aimé : « l'être que vous aimez dans la vivante, et qui pour vous, en est *seulement*, RÉEL, n'est point celui qui *apparaît* en cette passante humaine, mais celui de votre Désir³¹ ». Si comme l'inventeur l'affirme, l'autre n'est qu'une projection du désir, alors il suffirait à Lord Ewald de vouloir pour croire, et de croire pour désirer, puisque Hadaly incarne son Idéal matérialisé au grain de beauté près, parfaite réplique d'Alicia Clary sur le plan physique, et porte-parole fidèle des plus grands penseurs sur le plan intellectuel. Indispensable à la rédemption de l'homme par Dieu, une foi ici récupérée par la Science est ironiquement déclarée indispensable élément à la rédemption de l'homme par l'homme. Bertrand Vibert insiste ainsi sur la qualité réflexive de cette foi qui est toute projection chez Villiers de l'Isle-Adam :

L'illusionnisme [...] repose sur la *nécessité de la foi* — ou de la croyance — dont il est dit qu'elle « n'est pas une conviction, mais un acte ». [...] Or, la *croyance*

29 Jacques Noiray, *L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal*, 1999, p. 52.

30 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 200 (je souligne).

31 *Ibid.*, p. 97 (l'auteur souligne).

*singulière, toute illusion qu'elle est, devient créatrice de sa propre réalité, pour peu que la réalité soit voulue telle*³².

L'électricien-prestidigitateur assure ainsi à son interlocuteur incrédule : « une seule de ces mêmes *étincelles*, encore divines, tirées de votre être et dont vous avez tant de fois essayé (toujours en vain !) d'animer le néant de votre jeune admirée, suffira pour en *vivifier* l'ombre³³ ». Dernier vestige d'un Dieu désormais absent, la foi reste seule capable d'insuffler définitivement la vie.

La très théâtrale première rencontre entre Lord Ewald et une Hadaly techniquement « au point » vient ainsi à bout des dernières réticences de l'aristocrate. Ce dernier doit alors faire taire en lui, une fois pour toutes, les clameurs d'un sens commun bourgeois que l'inconnu terrifie. Avec la complicité d'Edison et à l'insu de Lord Ewald, Hadaly prouve tout d'abord à ce dernier non seulement la complète équivalence, mais l'indéniable supériorité de son illusion propre sur celle d'Alicia. Lord Ewald n'y voit effectivement que du feu, et succombe à cette illusion triplement illusoire (illusion d'illusion qui prétend être autre qu'elle n'est). Délirant comme un homme soulagé de voir la réalité prendre si docilement la forme de son Idéal, il s'exclame alors :

Ah ! [...] étais-je donc insensé ? Je rêvais le *sacrilège*... d'un jouet [...] — d'une absurde poupée insensible ! Comme si devant une jeune femme aussi solitairement belle que toi, ne s'évanouissaient pas toutes ces démesures d'électricité, de pressions hydrauliques et de cylindres vivants ! [...] *Tu existes, toi !* Tu es de chair et d'os, comme moi ! [...] O chère Alicia ! Je t'aime ! Je...

Il n'acheva pas³⁴.

Lorsque le jeune homme découvre la supercherie, ses premiers propos sont dictés par l'orgueil d'un homme dupé par une machine. Il commence ainsi par rejeter celle qui incarne son Idéal en la réduisant à un « sinistre automate ». Cependant, Hadaly lui rappelle qu'elle est une projection de son désir et que la rejeter reviendrait à se renier lui-même :

À cause de cette infortunée et si vaine passante dont j'ai pris la voix et le visage, *tu allais préférer de renoncer à toi-même* [...] — Qui je suis ?... Un être de rêve, qui s'éveille à demi en tes pensées — et dont tu peux dissiper l'*ombre salutaire* avec un de ces beaux raisonnements qui ne te laisseront, à ma place, que le *vide et l'ennui douloureux, fruits de leur prétendue vérité*³⁵.

En effet, l'amante, Alicia, est condamnée à décevoir l'amant, puisqu'elle ne peut lui offrir qu'un corps vulnérable voué au changement et à la décrépitude, corps qui

32 Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, 1995, p. 81 (je souligne).

33 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 96 (je souligne).

34 *Ibid.*, p. 283.

35 *Ibid.*, p. 292-293 (je souligne). C'est le même choix entre alignement à la pensée positiviste et bonheur idéal que doit faire dans la nouvelle *Véra* le comte d'Atol, lorsqu'il tente de faire revivre sa femme morte en s'obstinant à la croire vivante. Ici aussi, la foi crée la vie quand le doute la détruit. Voir Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels suivis de Nouveaux contes cruels*, Paris, Librairie José Corti, 2005.

plus est encombré d'une personnalité par trop prosaïque. *A contrario*, l'automate offre non seulement une enveloppe de métal inoxydable insensible à la caresse, mais un esprit parfaitement adapté aux besoins de son amant, permettant ainsi de reproduire indéfiniment chez ce dernier des transports tout intellectuels. Ainsi que le remarque Noiray,

le désir de Lord Ewald pour Alicia est un désir imparfait, mêlé de pesanteur charnelle, que chaque consommation de l'amour épuise, et qui finit par s'éteindre. [...] La femme de chair tue infiniment le désir, en le limitant à l'instinct. Hadaly, au contraire, fait naître un [...] désir sublimé, [...] tout entier tendu vers l'accomplissement de l'amour idéal³⁶.

Ainsi, dans un élan où le cœur l'emporte enfin sur l'intelligence, Lord Ewald choisit de ne pas comprendre pour mieux aimer, préférant le mystère qui transporte à la raison qui aplanit :

Fantôme ! Fantôme ! Hadaly, dit-il, — c'en est fait ! Certes, je n'ai pas grand mérite à préférer ta *redoutable merveille* à la banale, décevante et fastidieuse amie que le sort m'octroya ! [...] car je viens de m'apercevoir que, *placée l'une près de l'autre, c'est, positivement, la vivante qui est le fantôme*³⁷.

Le courant électrique de la vitalité circule bien ici dans les deux sens : si Lord Ewald donne l'existence à Hadaly en croyant en elle, cette dernière le lui rend bien en lui redonnant le goût de la vie. Comme le souligne justement Chantal Collion-Diérickx :

La mort du désir est devenu désir de mort. [...] Ce que doit donc inventer Edison, pour restaurer chez son ami un *désir vouloir-vivre*, c'est [...] un expédient équivalent à la ruse divine, une machine à inverser le sens du désir, *à le réorienter de la mort vers la vie*, ce que nous pourrions appeler une *machine désirante* (dans le sens de machine à fabriquer du désir) à l'intérieur de l'automate³⁸.

Selon Ponnau, la foi finale de Lord Ewald est d'autant plus solide qu'elle a été mise à rude épreuve par les minutieuses explications d'Edison :

Délestée, décantée de la personne réelle d'Alicia dont la seule image lui est donnée, Hadaly devient donc l'objet d'une opération illusionniste d'autant plus exigeante que celui qui, par son amour, a fait le choix de croire en elle et de lui prêter vie, a été l'auditeur fasciné d'Edison³⁹.

C'est justement parce que Lord Ewald comprend — ou croit comprendre — l'être de Hadaly qu'il peut alors plonger à corps perdu dans l'Idéal de cette illusion véridique, faisant sciemment le choix de se désintéresser d'un savoir qui fait

36 Jacques Noiray, *L'Ève future ou le laboratoire de l'idéal*, op. cit., p. 96.

37 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 302 (je souligne).

38 Chantal Collion Diérickx, *La femme, la parole et la mort dans Axël et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*, 2001, p. 217 (je souligne).

39 Gwenhaél Ponnau, *L'Ève future ou l'œuvre en question*, op. cit., 2000, p. 71.

obstruction à l'amour. Ainsi avoue-t-il à Edison avant de s'en aller avec l'Andréide : « J'oublierai même, je l'espère, le peu que vous m'en avez appris⁴⁰ ».

Si la foi de Lord Ewald semble tout d'abord faire à Hadaly le don de l'existence, une énergie inconnue semble avoir déjà pris possession d'elle. La découverte de l'intériorité et de l'altérité essentielle de Hadaly par Lord Ewald arrive peu après cette première rencontre. Le jeune aristocrate se rend alors compte qu'à l'inverse de ce qu'Edison lui a assuré, l'Andréide ne fait pas que répéter des discours préenregistrés à cet effet, mais qu'elle dialogue véritablement avec lui. La découverte subséquente de l'explicable transsubstantiation de cette nouvelle Ève et d'une Mrs Anderson plongée dans le coma et elle-même habitée par une mystérieuse Sowana, finit d'emmêler définitivement les fils de l'énigme. « Poupée insensible » devenue « créature d'Outre-Humanité », Hadaly / Sowana relève d'un « mystère inimaginé jusqu'à nous » et, dérivant dans le surnaturel, dépasse une Science qui n'est plus capable de suivre toutes les étapes de son étonnante évolution⁴¹. Ainsi que le souligne A. W. Raitt, l'occultisme, comme le prouve l'intérêt suscité par les théories de Swedenborg chez nombre de poètes français du dix-neuvième siècle, permet aux rêveurs et aux railleurs d'un siècle farouchement matérialiste de conserver une approche de la vie transcendante :

*l'occultisme leur fournissait une interprétation idéaliste de l'univers ; il leur offrait un système qui semblait échapper aux critiques positivistes par le fait qu'il était basé non pas sur des arguments rationnels, mais sur des révélations répétées [...] et surtout il donnait au mystère une place primordiale dans la vie*⁴².

Chez Villiers, il semble ainsi que l'occultisme tardif succède à l'hégélianisme premier, ces deux systèmes ayant pour dénominateur commun d'être des idéalismes à rebours du positivisme bourgeois — et de coexister tant bien que mal avec le fervent catholicisme de l'auteur. S'il n'y a enfin qu'un pas du *summum* du positivisme au *summum* du spiritualisme, il est franchi ici, et c'est l'hybride Hadaly-Sowana, fille de la Science et créature paranormale, qui a le mot de la fin — et l'emporte avec elle dans « un » autre monde.

Une rédemption réussie ?

Hadaly a pour but de combler le vide béant laissé par Dieu dans une société bourgeoise souvent trop étourdie par la cacophonie de la vie moderne pour prêter aucune attention au silence de son Créateur. Ainsi que le souligne Vibert :

40 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 306.

41 Une fois que Hadaly est animée par la foi de Lord Ewald, Edison lui donne d'ailleurs symboliquement la liberté, en la « désenchaînant » littéralement, c'est-à-dire en l'affranchissant de son bon contrôle scientifique tandis qu'il semble qu'elle-même vogue déjà depuis quelque temps sous d'autres latitudes métaphysiques. Selon Anne Greenfeld, la fin tragique du récit punit ainsi symboliquement Hadaly de l'indépendance qu'elle a prise vis-à-vis de ses créateurs masculins. Voir Anne Greenfeld, « The Shield of Perseus and the Absent Woman », dans John Anzalone (dir.), *Jeering Dreamers, Essays on L'Ève future*, Atlanta, Rodopi, 1996, p. 67-76.

42 A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, 1965, p. 216 (je souligne).

Si la création est déchuée *sans espoir de rédemption possible* — et à l'évidence *Miss Alicia Clary ne saurait être rachetée* — il ne reste plus aux êtres d'exception comme Edison et Lord Ewald qu'à s'enfermer définitivement dans leur solitude. [...] C'est la prise de conscience de cette perte irréparable et *la nécessité de la compenser* qui vont être à l'origine du pacte entre Lord Ewald et Edison⁴³.

La rédemption de l'Idéal par la Science semble *a priori* avoir eu lieu : Hadaly représente bien la matérialisation scientifique de l'idéal de Lord Ewald, tant sur le plan physique que sur le plan intellectuel et moral. En outre, par la foi, l'Andréide déracine sa rivale du cœur du jeune aristocrate, tandis que l'expérience positiviste dérape en opération magique. Cependant, il semble que cet idéalisme inflexible ne puisse être maintenu à travers des personnages vivants, même s'il s'agit ici d'une créature d'Outre-humanité, et le récit ne peut que s'achever par la mort.

Un mystère demeure ainsi profondément non élucidé : celui de l'incendie qui consume le paquebot — ironiquement baptisé le « Wonderful » — sur lequel s'en retourne de Menlo Park, la propriété d'Edison, l'insolite trio (Hadaly, Lord Ewald et Alicia). Ainsi, l'abrupte disparition de celle qui rachète l'Idéal dans un feu purificateur, semble remettre en question le succès de la rédemption artificielle mise en œuvre à travers l'Andréide. Le dénouement ambigu de *L'Ève future* paraît alors réintroduire ce qu'il avait pris soin d'évacuer durant la majeure partie du roman, c'est-à-dire la présence problématique de Dieu dans le monde moderne. En effet, cet ultime coup de théâtre ressemble à s'y méprendre à des repréailles divines châtiées l'entreprise prométhéenne d'Edison, puisque cet incendie auquel ne survit que Lord Ewald réduit en cendres non seulement la copie (Hadaly), mais le problème « original » (Alicia), et met donc un terme définitif à l'expérience. Si à travers l'Andréide, Edison espérait originellement tirer Dieu de son mutisme, alors cet « échec » peut potentiellement être interprété comme une certaine forme de victoire. Il n'est cependant pas anodin que le roman commence et s'achève par un silence, silence qui n'a pas la même qualité selon qu'il se trouve au début ou à la fin du texte : le premier donne ainsi naissance à trois cent pages d'un discours fourni en majeure partie par un Edison survolté, tandis que le second, assourdissant, laisse la narration en suspens. Le temps des certitudes semble bien fini, et il s'agit désormais pour l'homme de s'accommoder du doute, ce qui, une fois pour toutes, fait tarir le flot verbal d'Edison. Si l'énigme, c'est-à-dire la présence de Dieu dans l'univers contemporain, n'est pas résolue, la disparition de l'Andréide semble néanmoins prouver l'échec d'une rédemption artificielle de la vie moderne.

Lui-même déchiré par un besoin d'idéal obsolète et une foi souffrant d'être devenue superfétatoire dans la modernité, l'auteur de *L'Ève future*, Villiers de l'Isle Adam, met en scène la tentative désespérée de deux hommes cherchant à fabriquer un au-delà ici-bas. Truffé de citations empruntant au registre populaire comme au registre littéraire, imprégné par les influences conjuguées de Baudelaire, Poe, et Wagner, caractérisé par une typographie excessive, *L'Ève future*, texte affolé visant à une impossible totalité, pose le problème de la rédemption d'une vie humaine (é)perdue dans une modernité à court de divin pour la retrouver. Dérapant

43 Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, op. cit., p. 111-112 (je souligne).

insensiblement d'un positivisme exalté à un spiritualisme débridé, c'est la Science qui semble permettre tout à la fois de consoler l'amant de la médiocrité d'une vie embourbée dans le matérialisme bourgeois, et qui donne un « droit de réponse » au savant devant l'indifférence divine. Concrétisation scientifique de l'Idéal et créature « d'Outre-Humanité », avant le retournement de situation final, Hadaly semble remplir — et dépasser — ses promesses, en opérant une sorte d'*Aufhebung* mystique.

Il est révélateur que l'incendie final ne soit pas rationalisé par un Edison étrangement taciturne pour un homme de sciences se plaisant généralement à exposer ses opinions. Pour une fois réduit au silence, de retour dans son bureau vide, le savant ne spéculé plus sur les raisons d'un dénouement qui anéantit tout son projet. Cette fin semble pourtant représenter une victoire pour Edison, car si cette tragédie n'est pas due au seul hasard, elle signifie bien que Dieu a par sa colère renoué l'alliance avec sa Création. Mais malgré ce dénouement qui laisse donc entrevoir l'évanescence du divin dans la modernité, la narration finit comme elle a commencé, par un Edison démuni et un Lord Ewald esseulé. Si l'amour humain ne peut se réaliser qu'à travers une mort volontaire, le naufrage du *Wonderful*, qui relève de l'accident, représente un échec. La rédemption de la vie humaine ne peut s'accomplir que divinement par les enfants de Dieu, et jamais artificiellement par les machines de l'homme — qu'il y ait ou non foi n'y change rien. Dans la dialectique rédemptrice, il semble donc qu'on ne puisse ni faire l'économie du divin, ni se sauver soi-même, ce qui retire à l'homme moderne toute souveraineté métaphysique, et le fait sombrer une fois pour toutes dans le silence.

Références

- ANZALONE, John, « Villiers de L'Isle-Adam and the Gnostic Tradition », *The French Review*, vol. 57, n° 1 (October 1983), p. 20-27.
- BAUDELAIRE, Charles, « L'éloge du maquillage », *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1961, p. 1182-1185.
- COLLION DÉRICKX, Chantal, *La femme, la parole et la mort dans Axël et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- MALINOWSKI, Wiesław Mateusz, « La spiritualité des symbolistes : paradigme romanesque », *Travaux de littérature*, vol. 21 (2008), p. 307-321.
- NOIRAY, Jacques, *L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal*, Paris, Belin, 1999.
- , *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français*, Paris, Librairie José Corti, 1982.
- PONNAU, Gwenhaél, *L'Ève future ou l'œuvre en question*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- RAITT, A. W., *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Librairie José Corti, 1965.
- VIBERT, Bertrand, *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1995.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, *L'Ève future*, Paris, Le club du meilleur livre, 1957 [1886].



Le retour en Afrique. Voyage et mémoire chez Le Clézio et Joris

ALEX DEMEULENAERE

La « fin des voyages » proclamée par Lévi-Strauss¹ est devenue le symptôme d'une tendance répandue dans la pratique et la critique littéraire, qui ne semble depuis lors plus croire à la possibilité de description authentique d'un Autre connaissable. Il est vrai que sous l'emprise d'un tourisme mondialisé et d'une globalisation ininterrompue, les récits de voyage héroïques et exotiques des siècles précédents sont doucement mais sûrement devenus des guides de voyage touristiques, ayant pour but de rendre maîtrisable l'inconnu². Si le postulat de Lévi-Strauss reste valable, il impliquerait donc la faillite du récit de voyage, dont la poétique clame une authenticité absolue. Le récit de voyage contemporain ne serait plus qu'une réécriture infinie de mondes, de thèmes et de cultures déjà décrits. Le chercheur peut dès lors choisir de s'orienter vers le corpus des « vrais » récits de voyage qui avaient pour but de combler les blancs des cartes. La lecture consiste alors souvent à déceler les mécanismes de représentation des nouveaux mondes³.

Cependant, les quatre dernières décennies ont vu un véritable renouveau du genre, aussi bien dans la production que dans la critique littéraire. Cet intérêt peut appartenir au même mouvement de tourisme globalisant que nous venons de mentionner. Le récit de voyage devient ainsi un genre privilégié pour rendre compte de la mobilité accrue et de l'érosion des frontières réelles et culturelles entre pays et continents⁴. C'est aussi de cette façon-là qu'il peut être lu par la critique contemporaine⁵. On assiste en même temps à des réemplois du genre qui offrent des pistes interprétatives intéressantes. Une de celles-ci concerne ce que Moura appelle le « voyage rétrospectif⁶ », forme de voyage qui est aussi un retour sur les

1 Voir Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.

2 Cette évolution est bien analysée dans Jean-Didier Urbain, *L'idiot du voyage : histoires de touristes*, Paris, Plon, 1991.

3 On citera comme exemples entre beaucoup d'autres Sarga Moussa, *La relation orientale*, Paris, Klincksieck, 1995 et Mary-Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.

4 On citera Nicolas Bouvier, Bruce Chatwin et Redmond O'Hnlon comme les principaux représentants de ce courant.

5 Voir à ce sujet Gerard Cogez, *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

6 Jean-Marc Moura, *Exotisme et lettres francophones*, 2003, p. 34-42.

traces de prédécesseurs célèbres ou moins célèbres, ayant voyagé *in tempore non suspecto*⁷.

Le récit de voyage rétrospectif

Avant de présenter deux récits de voyage rétrospectifs dont nous analyserons les particularités narratives, nous développerons les caractéristiques principales de ce type de récits, d'où découleront les questions d'analyse. Un tel voyage rétrospectif s'inscrit entièrement dans la culture postmoderne, voire dans un mouvement plus particulier de voyage postmoderne (*postmodern travel*). Les caractéristiques des narrations postmodernes s'appliquent dès lors aussi au récit de voyage rétrospectif, caractérisé par la fragmentarité, l'irreprésentable et le perspectivisme⁸. Le récit sur les traces d'un prédécesseur est doublement fragmentaire, en avouant l'absence de complétude de la narration propre et en reposant sur la narration également fragmentée d'un Autre. Ce perspectivisme de fait découle d'un sentiment d'irreprésentabilité d'un monde actuel dénué de principes interprétatifs autosuffisants.

Le rapport intertextuel constitutif à un autre texte serait dès lors la première caractéristique de ces récits de voyage. Bien évidemment, la science littéraire moderne a assez montré comment tout texte littéraire se construit en relation avec un intertexte implicite ou explicite⁹, mais dans le cas du récit de voyage rétrospectif la filiation intertextuelle gagne encore en signification, puisque ce n'est pas seulement le voyage d'un ancêtre qui oriente le récit de voyage mais aussi les traces écrites qui en subsistent. C'est pourquoi une attention particulière portera sur les modalités d'insertion du « texte archétype » que sont les documents et les archives des ancêtres. Il faudra se demander si cet intertexte est accepté ou rejeté, s'il est valorisé ou dévalorisé.

La question est importante, puisque la relation entre intertexte et narration viatique a souvent été critiquée. Pour Montalbetti, par exemple, le lien est problématique. D'une part, le récit de voyage prétendrait décrire une réalité vue par le voyageur. En tant que genre référentiel, il ne devrait donc pas avoir besoin de l'intertexte. Pourtant, il existe une aporie entre le monde et le voyageur, d'où le

7 Voir à ce sujet Jean Bessière et Jean-Marc Moura, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », dans Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 173-191.

8 Au sujet du postmodernisme et de la littérature de voyage postmoderne, voir respectivement Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989 et Alison Russel, *Crossing Boundaries : Postmodern Travel Literature*, New York, Palgrave, 2000, p. 1-25.

9 On remarquera que le recours à l'intertexte n'est pas exclusif pour les récits de voyage modernes et contemporains. Sous des modalités différentes, l'intertexte a aussi joué son rôle explicite ou implicite dans les récits de voyage des XVI^e au XVIII^e siècles. Le topos du manuscrit trouvé a ainsi permis une mise en scène narrative complexe expliquant le recours à d'autres textes. Voir à ce sujet, entre autres, Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, et Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur. Pour une histoire du récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 35-231.

recours à l'intertexte comme moyen de la pallier. Le procédé intertextuel témoignerait donc de la poétique problématique du récit viatique¹⁰.

Nous retiendrons de Montalbetti l'idée fertile d'une tension entre l'intertexte et le voyage. Mais à notre avis, l'intertexte ne doit pas être vu comme un aspect problématique de la poétique du récit de voyage. Au contraire, dans une optique de voyage rétrospectif, la relation à l'intertexte devient un thème, et l'écriture du voyage une réécriture consciente et créatrice de cet intertexte. L'utilisation de l'intertexte peut revêtir plusieurs formes. Il s'agit d'une part de l'intertexte intime, qui regroupe les documents personnels sur lesquels peut s'appuyer un voyageur : les lettres laissées par un proche, le récit écrit par un ancêtre, les photos de famille témoins d'un passé révolu. Sur ce point nous élargissons la notion d'intertexte : les archives ne sont pas seulement d'ordre écrit. Il s'agit aussi et surtout de photos, de cartes, voire d'objets renvoyés à la maison ou que le voyageur se rappelle. D'autre part, il y a naturellement l'intertexte littéraire, à savoir les auteurs qui ont façonné l'imaginaire occidental sur le voyage (Conrad, Kipling, Naipaul, etc.) mais aussi la littérature exotique au sens large du terme. Finalement, il faut aussi mentionner l'intertexte « oral », car un dernier philtre à s'interposer entre le voyageur et le pays visité sont les histoires multiples qu'entend le narrateur et dont il ne connaît pas la valeur. Fiction ou réalité ? Voilà un troisième intertexte dont il importe d'évaluer l'utilisation.

Une deuxième caractéristique narrative découle de la double temporalité du récit de voyage rétrospectif, qui est à la fois le compte-rendu d'un voyage présent et le travail de mémoire d'un voyage du passé. Il s'ensuit une temporalité complexe, faite d'interstices, de détours, de passerelles, etc. À nouveau, il s'agira de scruter dans quelle mesure cette tension temporelle favorise ou entrave la dynamique narrative.

À la tension temporelle se superpose, finalement, une duplicité référentielle. Le voyage rétrospectif se base souvent sur des sources qui se veulent limpides, qui se bercent de l'illusion référentielle du récit viatique. Or, le voyageur postmoderne est plus que conscient de la fictionnalisation qu'entraîne toute écriture du monde extérieur, même celle qui en appelle à un pacte d'authenticité absolue.

L'Africain et Mon oncle du Congo

Les trois caractéristiques évoquées (intertexte, double temporalité, duplicité référentielle) guideront notre analyse de deux récits de voyage rétrospectifs en Afrique. Nous avons choisi *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio et *Mon oncle du Congo* de Lieve Joris, car il s'agit de deux auteurs reconnus pour leur représentation littéraire du passé colonial et du présent postcolonial, qu'ils soient belge, français ou anglais. En plus, ils présentent à première vue le même type de voyage rétrospectif, puisque Joris voyage sur les traces d'un oncle, alors que Le Clézio suit l'itinéraire de son père.

En effet, dans *L'Africain*, paru en 2004, Le Clézio offre un portrait intime d'une enfance vécue en Afrique où son père est médecin. Au moment du voyage en

10 Voir Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Afrique, l'auteur a huit ans et quitte Nice avec son frère et sa mère pour rejoindre son père au Nigéria. La force du livre découle donc de la simultanéité de deux rencontres : l'Afrique et le père. C'est sur la rencontre avec l'Afrique que s'ouvre le livre. L'Afrique dans ce qu'elle a de plus fascinant pour un enfant venu là pour la première fois et qui est retourné plusieurs fois ensuite. Il découvre alors un monde qu'il n'avait jamais vu, avec la liberté des corps, une nature excessive, le soleil, les orages, la végétation, la pluie, les insectes. Un pays qui lui montre à jamais la proximité des corps et de la nature, décrits de façon aiguë¹¹.

À la recherche de son passé familial, Joris embarque quant à elle au début des années 1980 pour le Zaïre (ex-Congo belge). Elle y retrouve les traces de son oncle, missionnaire dont les cartes postales et les récits avaient coloré son enfance. Et elle se voit aussitôt confrontée aux paradoxes de la décolonisation. Un ton personnel anime le récit où affleure constamment la vulnérabilité d'une jeune voyageuse qui peu à peu prend confiance. Mais ce regard de jeune femme sur l'Afrique vaut aussi par tout ce qu'il reconstitue d'un passé révolu — le vieux rêve d'évangélisme missionnaire dont elle ressaisit les illusions en même temps qu'elle en découvre les derniers vestiges. Ces expériences forment la base de *Terug naar Congo* (traduction *Mon oncle du Congo*)¹².

L'intertexte intime

Comme le fait entrevoir l'aperçu, la structure narrative de *L'Africain* est un voyage dans ce qui a été le vécu de son père médecin en Afrique avant et après la Seconde Guerre. Ce voyage imaginaire et fictif est aussi un retour dans les souvenirs d'enfance¹³. Le rappel de l'imaginaire de l'enfant va de pair avec une fascination pour les noms de villages africains, symboles du mystère de l'enfance « qui signifiaient beaucoup plus que des noms de lieux : Ogoja, Abakaliki, Enugu, Obudu, Baterik, Ogrude, Obubra¹⁴ ». Ceci dit, même si *L'Africain* n'est pas à proprement parler le récit d'un voyage de Le Clézio, le voyage en tant que tel occupe une place essentielle dans le vécu, il est même le principe d'explication, la clé interprétative du passé. C'est aussi le voyage de l'auteur adulte qui illumine son séjour en Afrique du passé et il affirme dès lors que « tout cela, je ne l'ai compris que beaucoup plus tard, en partant, comme lui, pour voyager dans un autre monde¹⁵ ».

11 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004. Le récit de voyage est le pendant autobiographique d'*Onitsba* (1991), récit fictif qui retrace le voyage et l'aventure d'un jeune enfant au cœur du continent africain. Voir à ce sujet Dauda Yillah, « Envisioning Difference in Le Clézio's *Onitsba* », *French Studies*, vol. 62, n° 2 (2008), p. 173-184. Le rôle de la mémoire peut aussi être comparé dans les deux récits, voir à ce sujet Béatrice Damamme-Gilbert, « Memory Issues in *Onitsba* and *L'Africain* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 45, n° 1 (2008), p. 16-32.

12 Lieve Joris, *Terug naar Kongo*, Amsterdam, Meulenhof, 1987.

13 Le thème de la recherche des origines dans l'écriture de Le Clézio est bien présenté dans Laetitia Rimpau, *Reisen Zum Ursprung : Das Mauritius-Projekt Von Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Tübingen, M. Niemeyer (Mimesis), 2002, et Abdelhaq Anoun, *J.-M. G. Le Clézio : révolutions ou l'appel intérieur des origines*, Paris, Harmattan, 2005.

14 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *L'Africain*, op. cit., p. 10-11.

15 *Ibid.*, p. 55.

L'aspect imaginaire du voyage a des implications pour la structure du récit. La concaténation des chapitres ne se fait pas selon la chronologie des événements successifs d'un voyage réel, mais suit le rythme des souvenirs, ou, plus précisément encore, des photos successives qui engendrent les commentaires du narrateur. Plusieurs d'entre elles sont reprises dans *L'Africain*. Elles constituent la source intertextuelle première et contribuent à renforcer l'illusion d'immédiateté :

Les photos que mon père a aimé prendre, ce sont celles qui montrent l'intérieur du continent, la force inouïe des rapides que sa pirogue doit remonter, halée sur les rondins, à côté des marches de pierre où l'eau cascade, avec sur chaque rive les murs sombres de la forêt¹⁶.

Le Clézio prend comme principe narratif l'immédiat de la sensation plutôt que le détour par l'écrit, l'archive exotique, qui est systématiquement désavouée¹⁷. De la sorte, l'intertextualité visuelle qu'il emploie ne témoigne pas du gouffre entre écriture viatique et expérience du voyage, comme l'estime Montalbetti, mais permet au contraire de renforcer le contrat d'authenticité propre au genre.

L'importance des photos se traduit dans deux mécanismes descriptifs qui rendent floue la frontière entre le passé et le présent, entre le souvenir réel de l'enfance et le souvenir imaginé, fictif du père, entre le Moi narratif qui scrute sa mémoire et le narrateur impersonnel qui se cache derrière le vécu présumé d'un père disparu¹⁸. La première technique consiste en une description du cadre fictif, imaginé, qui suit la logique réaliste de la photo. La dimension horizontale d'une description qui s'étend crée l'illusion d'un présent atemporel, celui du père, dans lequel le lecteur est attiré :

J'imagine Douala, Port Harcourt, les rues encombrées de voitures, les marchés où courent les enfants luisant de sueur, les groupes de femmes parlant à l'ombre des arbres. Les grandes villes, Onitsha et son marché aux romans populaires, la rumeur des bateaux poussant les grumes sur le grand fleuve. Lagos, Ibadan, Cotounou, le mélange des genres, des peuples, des langues, le côté drolatique, caricatural de la société coloniale, les hommes d'affaires en complets et chapeaux,

16 *Ibid.*, p. 51.

17 « Nous étions, mon frère et moi, les seuls enfants blancs de toute cette région. Nous n'avions rien connu de ce qui a pu fabriquer l'identité un peu caricaturale des enfants élevés aux "colonies". Si je lis les romans "coloniaux" écrits par les Anglais de cette époque, ou de celle qui a précédé notre arrivée au Nigeria — Joyce Carry par exemple, l'auteur de *Missié Johnson* —, je ne reconnais rien. Si je lis William Boyd, qui a passé lui aussi une partie de son enfance dans l'Ouest africain britannique, je ne reconnais rien [...]. Je ne sais rien de ce qu'il décrit, cette lourdeur coloniale, les ridicules de la société blanche en exil sur la côte, toutes les mesquineries auxquelles les enfants sont particulièrement attentifs, le dédain pour les indigènes, dont ils ne connaissent que la fraction des domestiques qui doivent s'incliner devant les caprices des enfants de leurs maîtres, et surtout cette sorte de coterie dans laquelle les enfants de même sang sont à la fois réunis et divisés, où ils perçoivent un reflet ironique de leurs défauts et de leurs mascarades, et qui forme en quelque sorte l'école de la conscience humaine — je puis dire que, Dieu merci, tout cela m'a été complètement étranger » (*ibid.*, p. 19).

18 Ce procédé récurrent est analysé en profondeur dans Bernd-Jürgen Kiltz, *Transpersonales Erzählen bei J.-M. G. Le Clézio*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1977.

parapluies noirs impeccablement roulés, les salons surchauffés où s'éventent des Anglaises en robes décolletées, les terrasses des clubs où les agents de la Lloyd's, de la Glynn Mills, de la Barclay's fument leurs cigares en s'échangeant des mots sur le temps qu'il fait — *old chap, this is a though country* — et les domestiques en habit et gants blancs qui circulent en silence en portant les cocktails sur des plateaux en argent¹⁹.

La seconde technique s'appuie sur un emploi suivi du présent historique qui a le même effet que les descriptions étendues. L'extrait suivant explique de façon exemplaire le procédé, puisque Le Clézio y passe de la description de la photo, qu'il tient dans les mains, vers le vécu, au présent, de son père. L'utilisation de l'archive aboutit à un passé présent, très présent, comme si le lecteur suivait le père de Le Clézio dans le paysage que celui-ci vient de décrire :

Dans la collection de clichés pris par mon père en Afrique, il y a une photo qui m'émeut particulièrement [...]. Elle traduit son impression d'alors, d'être au commencement, au seuil de l'Afrique, dans un endroit presque vierge. Elle montre l'embouchure de la rivière, à l'endroit où l'eau douce se mêle à la mer. La baie de Victoria dessine une courbe terminée par une pointe de terre où les palmiers sont inclinés dans le vent du large. [...] Pour cela je sens son impatience, son grand désir de pénétrer à l'intérieur du pays pour commencer son métier de médecin. [...] C'est à Bamenda que mon père emmène ma mère après leur mariage, et Forestry House est leur première maison²⁰.

Joris, pour sa part, commence son voyage au village où son oncle a été missionnaire. Elle essaie explicitement de reconstruire un passé dans le présent du voyage. Il n'est dès lors pas étonnant que pendant cette première partie du voyage, Joris soit plutôt la nièce du *tata* (père) Houben, ce qui ouvre des portes mais en ferme aussi. Dans la seconde partie du récit, le lecteur assiste à un mouvement d'émancipation. La nièce du *tata* Houben devient de plus en plus Lieve Joris, jeune femme d'une trentaine d'années qui se fraie un chemin dans le Zaïre de Mobutu. Elle parcourt le pays, observe la vie, s'étonne du manque d'empathie de la part d'anciens coloniaux, et réussit à parfois à être entre les Africains. La dernière partie du voyage porte cette évolution à son paroxysme. Quand elle essaie de mener un dernier reportage avec une journaliste hollandaise, Joris est soudainement arrêtée pour avoir enregistré des interviews critiques avec des Africains. Au moment où elle avait le plus le sentiment de s'approcher des Africains, les services de renseignement la repoussent dans son identité de femme belge, occidentale, fille ou nièce d'ancêtres coloniaux. C'est quand la narration est la plus tendue que le gouffre entre Africain et Européen se réinstalle. Son départ précipité du Congo incarne l'incomplétude du voyage, le désir impossible de concilier un passé et un présent.

L'archive personnelle de *tata* Houben structure donc l'écriture de la première partie du récit, et ce, de deux façons. Dans un premier temps, Joris rappelle comment au cours de l'enfance les lettres et surtout les objets qui lui avaient été envoyés

19 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *L'Africain*, op. cit., p. 41.

20 *Ibid.*, p. 65.

d'Afrique nourrissaient son imagination : serpents, jouets, photos. Tout comme pour Le Clézio, la sonorité des paroles africaines symbolisait l'Afrique pour l'enfant. Si Le Clézio se rappelle des noms de villages africains, Joris reprend les paroles d'une comptine africaine que son oncle lui avait apprise, « une chanson que ses pauvres noirs de Tumba chantaient quand ils allaient pieds nus vers l'école sur le sable chaud : *A wani kunni ka a wani, a wa wa wika janka jéja*²¹ ».

L'archive réapparaît à plusieurs reprises lors du voyage. Là, l'intertexte (les lettres et les cartes qu'a écrites le *tata* Houben) n'est pas seulement une évocation d'un passé qu'on rappelle mais entre aussi en interaction avec le présent. Si les lettres permettent parfois de mieux comprendre le présent, le présent, l'expérience de l'Afrique permet à son tour de mieux comprendre ce que l'oncle a écrit dans ses lettres. Tout comme les photos chez Le Clézio, les lettres de l'oncle ne sont pas seulement des reliques du passé, elles relient passé et présent :

De ce ruisselant paysage africain émergent comme un mirage les bâtiments de la mission avec leurs grandes dimensions, leurs murs droits et leurs tours pointues. C'est d'ici que mon oncle envoya en 1924 une carte à la maison [...] ²².

L'intertexte littéraire

L'emploi de l'intertexte démontre la relation tendue qu'entretient Le Clézio avec le passé colonial. Il ne veut pas seulement se distancer de l'exotisme, il cherche aussi à dégager l'entreprise de son père de la matrice coloniale, en l'individualisant le plus possible et en opposant les descriptions littéraires exotiques de la colonie et les souvenirs individuels et personnels du père. De cette façon, Le Clézio établit le triangle narratif de base de son récit, à savoir la relation entre le moi, le père et l'Afrique. *L'Africain*, le titre du récit, réfère à la figure du père en relation directe avec l'Afrique de la jeunesse de Le Clézio. Le passé plus largement colonial sert de repoussoir pour une histoire intime, personnelle entre des individus²³. *L'Africain* n'est donc pas un jugement politique sur un passé colonial ou un présent postcolonial. Quand évocation de la situation politique il y a, par exemple au sujet de la crise du

21 Lieve Joris, *Terug naar Kongo*, op. cit., p. 10-11 (nous traduisons).

22 *Ibid.*, p. 55.

23 L'opposition entre passé colonial et passé personnel est synthétisée dans le passage suivant : « Une société qui, en moins d'un demi-siècle s'est architecturée en castes, lieux réservés, interdits, privilèges, abus et profits. Banquiers, agents commerciaux, administrateurs civils ou militaires, juges, policiers et gendarmes. [...] Un peu plus loin, le cercle des colonisés, avec l'échafaudage complexe qu'ont décrit Rudyard Kipling pour l'Inde et Rider Haggard pour l'Est africain. [...] C'est cette image que mon père a détestée. Lui qui avait rompu avec Maurice et son passé colonial, et se moquait des planteurs et de leurs airs de grandeur, lui qui avait fui le conformisme de la société anglaise, pour laquelle un homme ne valait que par sa carte de visite, lui qui avait parcouru les fleuves sauvages de Guyane, qui avait pansé, recousu, soigné les chercheurs de diamants et les Indiens sous-alimentés ; cet homme ne pouvait pas ne pas vomir le monde colonial et son injustice outrecuidante, ses cocktails parties et ses golfeurs de tenue, sa domesticité, ses maîtresses d'ébène prostituées de quinze ans introduites par la porte de service, et ses épouses officielles pouffant de chaleur et faisant rejaillir leur rancœur sur leurs serviteurs pour une question de gants, de poussière et de vaisselle cassée » (Jean-Marie Gustave Le Clézio, *L'Africain*, op. cit., p. 58-59).

Biafra, c'est toujours pour développer les effets que cela a eus sur le père de Le Clézio. Le présent qui apparaît dans ce récit est un présent de l'expérience intime, et sur ce point, le récit de Joris est différent.

Chez Joris, le rôle intertextuel plus large des romans coloniaux exotiques chez Le Clézio est remplacé par les histoires d'anciens coloniaux qui se trouvent sur le bateau et créent une certaine image de l'Afrique, la *doxa* coloniale, contre laquelle la voyageuse s'insurgera une fois sur le continent. Le style indirect libre se présente ainsi comme le moyen narratif de choix pour réaliser la polyphonie interne au sein du récit :

Leurs histoires me ramènent au Congo de mon oncle. Elles repoussent les images du Zaïre indépendant, le pays de Lumumba et de Mobutu que je connaîtrais plus tard. Je veux traverser la brousse ? Dans ce cas, j'aurai affaire aux chiques, qui s'incrument sous les ongles et y déposent leurs œufs²⁴.

Les récits de grands auteurs servent par contre de points de repère pendant le voyage au cœur de l'Afrique. Aussi bien le *Heart of Darkness* de Conrad et le *Bend in the River* de Naipaul sont explicitement mentionnés comme références fascinantes et inspirantes :

Dans ma hutte, je relis *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. C'est lui m'a fait rêver de ce voyage en premier. [...] Dans *Au cœur des ténèbres* les horreurs dont Conrad avait été témoin lors de son périple deviennent un rêve hallucinatoire. Il a découvert le cœur primitif du Congo, ce territoire sombre, vide et aux bruits menaçants, qui avait été violé par les blancs. Au cœur de la forêt, dans ce qui s'appelle maintenant Kisangani, habitait l'agent d'ivoire Kurtz, esseulé et hagard, dans une hutte entourée de têtes humaines²⁵.

Si Kisangani n'était pas le décor de *À la courbe du fleuve* de VS Naipaul, j'aurais probablement continué mon voyage plus rapidement. Mais maintenant je ne suis pas pressée. Je connais cette ville, elle m'est familière. Que dix ans plus tard elle soit déserte et ne reflète en rien les événements agités semble faire partie de ce qu'avait prévu Naipaul. Comme si elle s'était définitivement arrêtée après ses dernières convulsions²⁶.

Mais au fur et à mesure que le voyage progresse, Joris s'éloigne des exemples littéraires. Dans le cas de Naipaul, cette prise de distance est flagrante. La confrontation avec le quotidien des Congolais lui montre la réduction qu'opèrent ses exemples littéraires. Et si les livres canoniques peuvent aider le voyageur dans un premier temps de se créer une image mentale de ce qui l'attendra — pensons par exemple au voyage en Afrique de Gide, qui se faisait aussi avec *Heart of Darkness* sous le bras — la confrontation avec la réalité africaine fait évoluer Joris d'une écrivaine vers une journaliste. L'actualité du voyage, la complexité du moment présent imposent une écriture bien plus critique que strictement littéraire.

24 Lieve Joris, *Terug naar Kongo*, op. cit., p. 17.

25 *Ibid.*, p. 155.

26 *Ibid.*, p. 185.

Ainsi, Naipaul est poussé vers l'arrière quelques jours après mon arrivée, comme une étrange préoccupation que j'ai apportée d'un pays lointain et que personne ne comprend. Doucement, la ville commence à mener sa vie. Les scènes du livre n'apparaissent plus que sporadiquement, quand quelqu'un évoque une histoire du passé²⁷.

Passé personnel et passé colonial

À partir des sources intertextuelles, le récit de voyage de Joris combine deux stratégies de reconstruction du passé : celle du passé strictement personnel et celle du passé plus globalement colonial. C'est ici que le récit de Joris diverge de celui de Le Clézio. Si Le Clézio opposait le discours social et politique du colonialisme à la relation individuelle qu'entretiennent le voyageur, son père et l'Afrique, Joris essaie de déceler les ficelles complexes et parfois contradictoires qui relient le passé au présent. Souvent, cette reconstruction passe par la figure du *tata* Houben²⁸.

Mais il s'ajoute à ce passé personnel une lecture systématique des villes et des paysages rencontrés comme lieux de mémoire. Ainsi, la ville de Kolwezi est elle d'abord et avant tout décrite en fonction des rebellions de la fin des années 1970 qui ont mené à une opération de parachutistes belges sur la ville. À un niveau plus global, Joris est très attentive aux formes que prend le passé colonial dans la société congolaise des années 1980, et ce aussi bien du côté des Africains que du côté des Européens. Si au début, le récit accentue surtout le passé personnel, l'écriture biographique évolue vers un style journalistique critique d'envergure plus large²⁹ :

Je n'ai jamais entendu parler un Zaïrois de façon tellement agressive au sujet des blancs. Mais après quelques jours à Lubumbashi je me suis habituée à ce genre de conversations. [...] Quand l'Union Minière se mit à exploiter les mines au début du siècle, les ouvriers de cette région travaillaient dans les champs³⁰.

Le récit attribue donc une grande importance à l'écriture du présent, à la transcription des impressions divergentes du voyage. Le lecteur sent à ce niveau comment la tension entre passé et présent est relayée par une tension entre rapprochement et éloignement de la réalité africaine.

Les dernières semaines, j'ai pu flâner librement dans le passé, ici à Yangapompe il ne semble pas exister de différence entre le passé et le présent, ici les gens sont livrés aux événements qui leur viennent du dehors. L'arrivée d'un père, le

27 *Ibid.*, p. 187-188.

28 « Dans beaucoup de villages, les pères avaient des catéchistes noirs qui essaient de convertir les gens. Le père ne venait que pour l'administration des sacrements. Il envoyait un petit garçon avec un message pour le chef de village. Le soir, quand les femmes rentraient du champ, il faisait un "petit sermon" suivi d'une prière du soir. [...] Après le repas il était temps pour les palabres parce que les pères étaient aussi juges de la paix pour les chrétiens du village. "Hier, on s'est battu au marché, écrivit mon oncle en 1925 dans le Gerardusbode, un individu a été tabassé au point qu'il a dû être évacué" » (*ibid.*, p. 40).

29 Le lien entre discours littéraire et journalistique chez Joris est étudié dans Jeroen van Bergeijk (dir.), *Meer dan de feiten : gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*, Amsterdam, Atlas, 2007.

30 Lieve Joris, *Terug naar Kongo*, op. cit., p. 221.

départ d'un père, le désir des enfants d'émigrer vers la ville. Et maintenant mon arrivée. Si un jour le progrès arrive à Yangapompe, les villageois y verront la main de tata Houben ou de mama Lieve. Avant que je ne monte dans la voiture, les femmes dansent autour de moi et chantent une chanson pour me souhaiter bon voyage. Je ris et serre des mains, mais mon départ de Yangapompe est comme une fuite³¹.

La dynamique temporelle est ainsi concurrencée par une dynamique spatiale. Certains lieux donnent au voyageur l'impression de toucher au plus près le vécu africain, alors que d'autres lieux l'en éloignent à nouveau. Dans cette optique, Joris ne tente pas de fuir l'hétérogénéité du réel qui se présente à elle en proposant une ligne interprétative univoque au lecteur. Au contraire, le respect de la difficulté interprétative du présent africain pousse l'auteur à se montrer courageuse mais aussi fragile, attentive pour la parole de l'Autre mais en même temps perplexe devant les tournures que prennent certains événements, désireuse de surmonter les frontières de sa peau blanche d'occidentale mais en même temps consciente de l'impossibilité d'une symbiose parfaite du voyageur et de l'Afrique, ou plutôt, du voyageur et des Africains. La représentation du présent hétérogène et complexe mène donc à un récit ouvert. Et si Joris doit quitter le pays en toute vitesse en se faisant encore voler les sandales qu'elle aimait, il est sûr que le voyage lui a permis de passer du passé au présent, fascinant et riche. Il n'est dès lors pas étonnant qu'elle soit retournée plusieurs fois en Afrique et ait continué sa quête voyageuse dans des récits comme *Mali Blues*.

Conclusion

La lecture comparée de *L'Africain* et de *Mon oncle du Congo* nous permet de revenir au point de départ qu'étaient les caractéristiques du voyage rétrospectif. Par rapport à l'intertexte, les deux récits analysés attribuent une plus grande importance à l'intertexte intime qu'à l'intertexte littéraire au sens large du terme. Les photos du père ou les lettres de l'oncle sont les principes qui structurent entièrement ou partiellement la narration du voyage en Afrique.

Cependant, la fonction de cet intertexte varie chez Le Clézio et chez Joris. Dans *L'Africain*, l'archive intime devient le moyen de reconstruire un passé individuel et un présent individuel, et ce en faisant abstraction du passé colonial, incarné par la littérature exotique. Les photos du père de Le Clézio deviennent la clé authentique pour passer à une reconstruction imaginaire du passé du père relié au présent du fils. Joris, par contre, part du passé personnel de l'oncle pour aboutir à un lien entre passé et présent colonial. Le voyage rétrospectif devient ainsi un point de départ pour un reportage critique du (post)colonialisme zaïrois. En somme, si les caractéristiques narratives du récit de voyage rétrospectif peuvent être clairement identifiées, la perspective de recherche doit aussi porter sur les fonctions discursives occupées par celles-ci.

31 *Ibid.*, p. 90.

Références

JORIS, Lieve, *Terug naar Kongo*, Amsterdam, Meulenhof, 1987.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.

MOURA, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.



Sand et Djebbar : sur la voie (voix) de Shéhérazade

MONIA KALLEL

Comme « de longs échos qui de loin se confondent », les voix de Sand et de Djebbar jaillissent des entrailles du corps (social, individuel ou sémiotique). Un corps drapé, assiégé, voire enserré, et qui finit par sécréter sa substance : coulée rapide et fluide chez Sand que Flaubert compare à « un grand fleuve d'Amérique : Énormité et Douceur¹ », douloureuse et déchirante chez Djebbar dont le « lent scalpel » perce les veines et provoque la saignée². Mais les deux univers se nourrissent du thème de la mort et s'articulent sur le mode de la perte, conformément à l'imaginaire (occidental ou oriental) de la voix vive (parole ou chant) incarné par de nombreuses figures féminines : Shéhérazade, Ondine, Orphée, Marsyas — et Mélusine ajoute Claude Jamain. Plus que les autres figures, Mélusine illustre la tension, portée à son paroxysme dans la littérature romantique, entre le risque d'engloutissement dans la beauté du chant et le désir de cette perte. Le cri de plaisir que pousse celui qui se gratte la peau, ou qui remue le couteau dans la plaie en « jou[ant] de ses propres désastres » (Sand)³ retentit d'un bout à l'autre de l'œuvre des deux femmes. Et cela malgré les reproches de la critique à propos de leur indifférence envers la vraisemblance, le manque d'épaisseur de leurs personnages et leur transgression abusive des normes génériques mêlant le réel et l'imaginaire, le factuel et le fictionnel, l'autobiographique et l'universel. Derrière la belle métaphore flaubertienne se cache déjà une réelle critique, qui se dégage du parallélisme entre le « grand fleuve » et le « mince filet d'eau » par lequel l'épistolier-romancier se représente : exubérance, facilité, écriture à effet d'un côté, « grands travaux d'art » et souci du « vrai » de l'autre⁴.

Ce qui, au XIX^e siècle, était jugé comme une négligence « naturelle » (propre au langage du cœur de « l'écriture-femme »), et comme une faiblesse par des critiques moins indulgents, apparaît, aux yeux des lecteurs modernes comme une contradiction incompatible avec l'engagement militant des deux femmes. On sait

1 Gustave Flaubert, « Lettre du 27 décembre 1866 », *Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, 1981, p. 112.

2 Assia Djebbar, *L'amour, la fantasia*, 2001 [1985] p. 177.

3 Gustave Flaubert, « Lettre du 21 septembre 1866 », *Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, *op. cit.*, p. 76.

4 « Lettre du 27 novembre 1866 », *ibid.*, p. 100.

que dans la tradition littéraire (et philosophique), la notion de voix renvoie à la poésie lyrique et à l'écriture intimiste (qui remonte de Platon à Rousseau) et s'oppose à l'art du roman, orienté vers l'observation de la réalité et l'analyse des phénomènes sociaux dans une optique qui s'enracine chez Aristote. Mais Sand et Djebbar s'engagent dans une autre voie, celle du « roman-poème » (H. Meschonnic). Le récit se focalise sur le « je » « qui est moi et autre chose⁵ » ; il est à l'écoute d'une mélodie profondément intime et interroge le monde environnant. Car, pour Sand comme pour Djebbar, la parole est un acte (à effet perlocutoire) qui agit sur les êtres et transforme les choses. Le vieux mythe platonicien se cristallise, chez les deux romancières, autour d'un support privilégié : la voix. Multiple et une (le mot s'écrit de la même manière au singulier et au pluriel, renvoie au langage et à la musique, désigne l'organe sonore et l'intellect), la voix constitue le trait d'union entre Sand et Djebbar. Certes, l'institution littéraire (contexte socio-culturel, idéologie dominante, supports et espaces de parole) imprime à chaque voix des formes et des orientations particulières. Chez Sand (qui a évolué dans un milieu où l'écriture est un geste essentiellement masculin), elle passe par des voies indirectes et implicites (récits encadrés, travestissement des femmes, langage codé, usage des tropes). En revanche, dans l'univers de Djebbar, irrigué par sa culture franco-algérienne, les circuits de parole comportent moins de détours. Mais les deux femmes vivent la même tension. Et leur aventure littéraire repose sur le même axiome : dire le monde en se disant, renouer avec le monde plein des origines en libérant les vibrations de la voix intérieure. Véritable cheval de Troie, la voix se love dans tous les objets signifiants (regards, larmes, gestes, postures), investit différents domaines (romans, théâtre, critique d'art, peinture) dans l'espoir de gagner la bataille de l'incommunicabilité entre les êtres. Claude Jamain note :

On entend par ce mot [voix], plutôt que l'émission sonore donnant une forme sensible à la pensée, le retentissement dans un espace qui est ouvert sur le dehors, et tout ce qui semble donner des signes d'un « être-là », qui reçoit généralement le nom de présence. [Le terme] désigne tout à la fois l'émission sonore, le chant et la voix qui circulent silencieusement dans la pensée. Et plus encore (...) le mode de l'existence humaine — ou bien le mot très imprécis de « souffle », dès lors qu'il peut devenir chant, son indifférencié et silence⁶.

Deux romans seront interrogés : *Consuelo*, de George Sand (1844) et, *Loin de Médine* (1991) d'Assia Djebbar.

Loin, ces deux fictions le sont l'une de l'autre par leur ancrage spatio-temporel, leur matériau thématique et la distribution de l'énonciation. Et pourtant si ressemblantes. Ces deux romans de la voix sont construits à partir de faits réels qui se sont déroulés à une période charnière : l'Europe des Lumières, entre la fin de l'Ancien Régime et le début de la Révolution française, chez l'une, et le passage du paganisme à l'Islam dans la péninsule arabe, chez l'autre. Les deux textes correspondent à un moment particulier du parcours esthétique des deux femmes. Outre qu'ils

5 Selon l'expression de Claude Millet (*Le romantisme*, 2007, p. 125).

6 Claude Jamain, *Idée de la voix*, 2004, p. 12.

interviennent après un ensemble d'écrits à caractère autobiographique, *Consuelo* et *Loin de Médine* marquent la naissance des deux romancières et comportent l'exigence de lectures, de documentation et de scrupuleuses recherches que Sand (qui ne pensait écrire qu'un conte vénitien) trouvait incompatibles avec son imagination vagabonde et que Djébar juge difficiles à cause de sa méconnaissance de la langue arabe. Mais la plongée dans le passé historique libère le langage individuel. À ces deux voix portées d'abord par la quête identitaire, elle donne la légitimité et insuffle la force qui les propulse dans la sphère de l'universel.

La « structure du sérail » : mutisme et invisibilité

Selon Béatrice Didier, la transgression, qui définit toute écriture, est double ou triple chez la femme. Il s'agit, pour elle, d'enfreindre l'interdit « par rapport à l'homme et à la société phallocratique » et « par rapport à une sorte de vocation de la voix, du chant, la tradition orale qui a été assumée par les femmes⁷ ». Cette idée, fondamentale dans « l'écriture-femme » de Thérèse d'Avila, Marguerite Duras ou George Sand et Virginia Woolf, est parfaitement transposable à Assia Djébar qui se présente comme l'héritière de Shéhérazade⁸, la conteuse de la nuit dont le langage tire sa légitimité de la « structure du sérail » avec sa double loi de l'« invisibilité » et du « silence⁹ ». Femmes cachées, femmes muettes qui trouvent dans le lyrisme du chant mélancolique, essentiellement tourné vers le passé, un moyen de se libérer. À la question « pourquoi écrivez-vous ? », Djébar répond « J'écris à force de me taire » (CVQ, 25). Mais il est une autre interrogation qui sous-tend l'œuvre fictionnelle de Sand et de Djébar : comment retrouver la substance et la chair de cette voix des origines ? Au commencement de l'aventure scripturale, précise Djébar, était la déambulation dans les petites rues de Venise qu'elle surnomme la « Médina retrouvée », « Lieu d'Occident et d'Orient » (CVQ, 191). Venise est aussi la ville où le personnage sandien, Consuelo, a vécu une enfance heureuse, appris le chant à l'église Mendicanti dirigée par le maestro Porpora, et modulé son tempo et ses gestes sur le clapotement de l'eau : « Elle [Consuelo] était aussi calme que l'eau des lagunes, et en même temps aussi active que les gondoles qui en sillonnent incessamment la face¹⁰ ». Son goût de l'errance et sa méfiance à l'égard de tout système (politique, social et linguistique) qu'elle partage avec les personnages de Djébar, renvoient à leurs origines communes. « Formée de la côte d'Ismaël » (C, 38), la Consuelo se serait bien intégrée dans le *barem* féminin de *Loin de Médine*, sous-titré *Filles d'Ismaël* ; « svelte et flexible comme un palmier », elle est la descendante de « Hajjar l'insolée ». Hajjar¹¹, la servante « expulsée », la mère abandonnée avec son enfant dans le « désert de la vie » et qui fait le « va-et-vient entre Safa et Merwa » à la recherche de l'eau salvatrice¹².

7 Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, 3^e édition, 1999, p. 17.

8 Voir Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p. 75-77 (désormais CVQ).

9 Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980, p. 189.

10 George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, 2004, p. 38 (désormais C).

11 Hagar dans l'Ancien Testament ; Djébar transcrit la prononciation du nom en arabe.

12 Assia Djébar, *Loin de Médine*, 1991, p. 305 (désormais LM).

De Venise à Vienne, de Berlin à Prague, Consuelo, la bohémienne « sans nom, sans famille et sans patrie » (*C*, 968) est guidée par le souvenir de sa mère, chanteuse de rues, à qui elle doit son surnom, et son besoin d'évasion. Consuelo aurait trouvé une compagne de route dans le personnage de Djébar, Oum Hakim : « Elle court, elle court, Oum Hakim » (*LM*, 133), la « combattante » lancée dans un désert torride à la recherche de son époux. Adulée et surveillée, la cantatrice sandienne ne rêve que fuite et chemin : « Ô ma pauvre mère ! pensa-t-elle, me voici ramenée, par d'incompréhensibles destinées, aux lieux que tu traversas ». Puis de conclure : « Qu'y a-t-il de plus beau qu'un chemin ? » (*C*, 329).

La fuite et « le chemin, [...] terre de liberté » (*C*, 329) où vole l'hirondelle et chante l'oiseau, sont ceux-là mêmes qui fascinent ses consœurs orientales imaginées par Djébar. Celles-ci entrent dans l'Islam séduites moins par le contenu du Coran que par sa mélodie. Touchées par le rythme, elles répondent à l'appel « dans un élan devant la seule beauté du texte » (*LM*, 278). La conversion de Oum Hakim est due à l'harmonie produite par le déploiement de deux voix, celle du prophète, « aérienne », « claire » et lumineuse, et celle de Bilal, le premier muezzin de l'Islam, « métallique » et « fortement timbrée » (*LM*, 147). D'où ce commentaire de Oum Aymann à la mort du Messager : « Moi, je ne pleure pas le départ de l'Aimé ! Non. Je pleure parce que la Parole ne descendra pas parmi nous !... » (*LM*, 231). À une époque où le nombre de lettrés est réduit et où les négociations et les transmissions sont essentiellement orales, la parole a une importance particulière. Pour un Arabe, « tout est Verbe d'abord ; si le Verbe défaille, le sang coule », note Djébar (*LM*, 103). Les « filles d'Ismaël » sont dans cette réalité. Sauf que pour elles la voix compense le corps éloigné de l'espace public.

Qu'elles narrent ou chantent, pleurent ou rient, crient ou chuchotent, ces silhouettes voilées qui suivent, en arrière-plan, leurs époux et leurs frères dans tous les gestes de la vie (deuils, noces, pourparlers, combats), semblent répéter le même refrain : leur souffrance d'être coupées du monde et leur besoin d'exister, de respirer. En témoigne le sort réservé à la poétesse (anonyme) qui a osé s'attaquer, par ses distiques et ses quatrains, aux compagnons du prophète : on lui arrache les dents « pour qu'elle ne chante plus ! » : « je chanterai avec mes mains ! » (*LM*, 124) murmure la poétesse ; on lui coupe les bras qui tombent avant que le souffle rauque et la voix sifflante ne s'éteignent. C'est alors que les spectatrices se chargent de panser le corps dévoilé et mutilé.

Dans l'univers sandien, le voile est physique et surtout mental et symbolique. Mais les mêmes causes génèrent presque les mêmes effets : regard et parole occultés, malaise, retour de l'oublié et violence. Pour l'amant, Anzoletto, comme pour le mari, Albert, pour le maître Porpora comme pour le public et les Rois (Frédéric le Grand, Marie-Thérèse), la célèbre cantatrice n'est qu'un objet sonore : « Pour la première fois, il [Anzoletto] regarda cette jeune fille avec les yeux d'un jeune homme [...] ce front, ces yeux, cette taille, et tous ces détails dont il n'avait jamais saisi qu'une sorte d'ensemble idéal comme voilé dans la pensée » (*C*, 72). Lorsque Consuelo raconte sa vie à la princesse Amélie, elle confirme le dire de la narratrice et signale, en usant de la même expression (« pour la première fois »), l'existence de ce voile mental chez le comte de Rudolstadt : « Albert ne m'adressait jamais la parole, il ne semblait même pas me voir. Je crois qu'il s'aperçut pour la première fois de ma

présence dans le château lorsqu'il m'entendit chanter » (C, 791). De cette absence de langage résulte une compression de l'air, un mal dans la poitrine et un nœud dans la gorge qui produisent soit un silence forcé mais saturé de paroles (comme le laisse entendre une expression récurrente chez Sand : « la parole expire sur les lèvres »), soit une explosion, un « orage » (dit Sand) où les mots, le rythme, les sanglots et les rires, tous aussi violents, s'entremêlent et se suivent.

C'est dans les réunions intimes et pendant les moments de confiance-confiance que le mécanisme est dévoilé comme dans cet aveu de la princesse Amélie : « Il faut que je parle, mon cœur déborde. Il y a si longtemps qu'il se dessèche dans ma poitrine ! Je veux parler, parler encore... Il faut que ma joie s'exhale ou que j'éclate » (C, 773). Les textes de Djébar décrivent l'éclatement comme dans cette plainte : « une anonyme [...] laisse fuser une déploration rauque, en volute suraiguë, qui hésite, se cherche, transperce l'air puis se déchire en blessure ouverte » (LM, 259). La lutte à laquelle se livre Consuelo sur scène porte moins sur l'arrangement de sa voix, qui semble aussi belle qu'infailible, que sur la dissimulation du mal intérieur qui la ronge. Dans le théâtre de Venise, « [d]eux ou trois fois des sanglots remplirent sa poitrine et s'exhalèrent en une gaieté forcée, affreuse à voir pour qui l'eût comprise ! En rentrant dans sa loge elle tomba en convulsions » (C, 141).

Au théâtre (de Vienne, de Berlin, de Prague), comme dans les châteaux (des géants, du roi Frédéric), ce sont les mêmes « agitations convulsives » (C, 666) qui secouent le personnage. Le refoulement de la parole semble résulter des bruits extérieurs qui blessent l'auditrice : applaudissements du public (souvent comparé à une bête féroce), sons musicaux, discours amoureux surchargés de demandes et de promesses. Le violon d'Albert produit le chant le plus violent. Littéralement — car la première scène où cet « admirable instrument vint frapper son oreille » (C, 274) est suivie d'une grave maladie — moralement, puisque la musique devient le moyen de conquérir le cœur de Consuelo, et symboliquement dans la mesure où le violon d'Albert s'oppose à la guitare de la mère dont les notes et la forme évoquent la chaleur du corps. Petite, sa mère l'attachait à son dos pour se déplacer et chanter.

Il lui semblait qu'en rêvant ce passé, elle entendait sa propre voix retentir dans l'espace, remplir la nature, et planer immense en montant vers les cieux ; au lieu que cette voix devenait creuse, sourde, et se perdait comme un râle de mort dans les abîmes de la terre (C, 382).

Le violon du comte fait écho au tambour fabriqué de la peau humaine de son ancêtre hussite, Jean Ziska, et aussi à la flûte du terrible Roi, Frédéric le Grand. Ils ont en commun le référent militaire, les corps sanguinolents et les comportements barbares dont la jeune cantatrice a été témoin. D'où sa peur et son dégoût¹³.

13 « Il me semble, affirme Consuelo, toujours entendre ce terrible violon jouant ses vieux airs bohémiens, ses cantiques et ses chants de guerre » (C, p. 897). Dans le royaume du roi Frédéric, elle ressent le même malaise : « L'ordre militaire établi jusque dans les coulisses des théâtres, la bienveillance calme et continue d'un public qui pense à ses affaires en nous écoutant, la haute protection du roi qui garantit des succès décriés d'avance, [...] ; toute cette vie bourgeoise, froidement laborieuse, tristement glorieuse [...] m'a ôté l'espoir et jusqu'au désir de me perfectionner » (*ibid.*, p. 814).

Avec Sand et Djébar, l'expression retrouve donc son sens premier (composé de « *ex*, hors de » et de « *premere*, serrer, exercer une pression sur »)¹⁴. Elle oscille entre le silence mortel et les « transes » (Djébar¹⁵), et s'accompagne d'une attaque physique, un ravissement-évanouissement visible à travers des symptômes similaires chez les deux romancières — contorsion du corps, cheveux épars, pâleur, fièvre, yeux fixes — et débouche sur la même chute, affaiblissement ou extinction de la voix. C'est dans le théâtre impérial de Vienne que se déroule la fin irréversible de la Porpora : « Le soir, Consuelo fit sa toilette comme à l'ordinaire. Elle se posa, et ses lèvres articulèrent un mot... mais pas un son ne sortit de sa poitrine, elle avait perdu la voix » (C, 1120). Placée en résidence surveillée et contrainte d'aller à la répétition *par ordre* » (l'auteur souligne), elle perçoit cette perte comme un choix, une « ruse de guerre » (C, 1120). Elle « était résignée et fière [...] remerciant Dieu de lui envoyer cette infirmité subite qui allait lui permettre de quitter le théâtre et de rejoindre Albert ». Le destin de Fatima, la fille du Prophète, « celle qui dit non à Médine » (LM, 66), obéit à la même logique. Elle conteste la décision des dignitaires qui la privent de l'héritage paternel. Sa colère est forte, sa vengeance immédiate et sa perte aussi.

Comprenant que « leur » loi sera implacable face à elle, elle ne se résigne pas, non. Elle a hâte de recourir à Dieu. Elle a hâte de mourir. Et elle meurt, de ce « non » incessant, inlassable, à la loi de Médine (LM, 87).

Fatima quitte la vie comme Consuelo la scène : promptement et volontairement.

« De l'écriture comme voile¹⁶ »

« Le signe de l'échec, note R. Barthes, est aussi le lieu du fantasme, d'où le travail va peu à peu reprendre¹⁷. » S'abstraire et se taire constituent, pour Sand et Djébar, le « lieu » du « travail ». Il s'agit de préserver son être au monde en multipliant les voiles et en diversifiant les écrans matériels, linguistiques et symboliques : pseudonymes, surnoms, travestissement, voilement, laideur, pauvreté. Consuelo qui change de nom aussi facilement qu'elle change d'endroit, d'habit et de statut social — elle est la zingara, la Porpora, Bertoni, la comtesse de Rudolstadt — n'oublie jamais d'évoquer, avec une joie désinvolte, ses origines douteuses¹⁸ : « La

14 Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 765.

15 « Transes » est l'intitulé d'un chapitre de *L'amour, la fantasia*, où on peut lire : « Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille. On la portait presque, tandis que, transformant en rythmique ses plaintes quasi animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénouée, les foulards de couleurs violentes, éparpillés sur l'épaule » (*op. cit.*, p. 164-165).

16 Selon le sous-titre de la troisième partie libellée : « Écriture de l'autobiographie » (CVQ, p. 97).

17 Roland Barthes, « Flaubert et la phrase », *Œuvres complètes*, 2002, t. 4, p. 79.

18 Chaque fois qu'elle raconte sa vie (au maître Porpora, au comte Christian, à Amélie de Rudolstadt, au camarade Joseph, à l'impératrice Marie-Thérèse, à la princesse Amélie), Consuelo insiste sur l'absence du nom du père. Et semble oublier la recommandation de

société ne m'a pas imposé l'orgueil d'un nom de famille à soutenir [...] je n'ai pas de compte à rendre au monde. J'y suis la Consuelo, rien de plus » (C, 670). Ne peut-on pas voir dans cette argumentation et dans ce jeu avec (et sur) le nom une projection d'Aurore Dupin alias George Sand ou de Fatima-Zohra Imalayène alias Assia Djébar ?

L'habit, versant concret du nom qui se veut labile, est un objet central dans cette quête de soi. Le déguisement, par exemple, est selon Consuelo-Bertoni « une innocente supercherie », une « feinte, une nécessité imposée par les circonstances » : « Nul ne sait où je suis. Ceux qui dominent ma vie me chercheraient en vain ; ils ne peuvent me découvrir dans ce milieu inconnu de tous, nouveau pour moi-même, où je me suis réfugiée » (C, 589) ; « Je m'appartiens entièrement » (C, 486). À l'image de Consuelo qui, dans sa première jeunesse, n'échappe aux sollicitations des hommes que grâce à sa laideur, le personnage djébarien, Kerama, la chrétienne, n'a pu soudoyer sa liberté qu'après avoir signalé à son ravisseur sa vieillesse et la flétrissure de ses traits : « Si j'enlevais mon voile, tu constaterais que je ne suis bonne ni pour l'amour de chair ni pour les travaux domestiques » (LM, 132). Son voile aidant, elle réussit à rejoindre les siens. A-t-elle dit vrai ? Était-ce une feinte ? le texte ne donne pas de réponse claire. Il est signalé, toutefois, que le Bédouin « hésita » avant d'accepter la transaction.

Remplacer l'arme par la parole, jouer avec les mots, saisir les nuances constituent un trait d'union puissant entre les personnages féminins de Sand et ceux Djébar. Karama, Sirin, Fatima font ce que Consuelo, Wanda, Amélie enseignent à leur entourage : la langue n'est pas un simple code. Elle contient différents niveaux de sens qu'il s'agit d'exploiter pour déjouer les pièges ou éviter les malentendus et les ruptures. Entre Fatima et les dignitaires de Médine, le désaccord est d'ordre linguistique. S'ils décident de la déshériter, c'est parce qu'ils prennent à la lettre l'énoncé : « On n'hérite pas de ce qui est don ! » (LM, 86). La fille du Prophète lit autrement cette recommandation de son père : l'héritage porte sur la prophétie et non sur les biens terrestres. D'où ce « non » de Fatima, un « “Non” au premier calife, commente Djébar, pour son interprétation littérale du « dit » du Prophète » (LM, 85). Consuelo n'est pas moins désemparée lorsqu'elle constate que la folie du comte Albert, l'égarement de Zdenko, et la naïveté du jeune Gottlieb proviennent du même phénomène : ils « pren[nent] les choses au pied de la lettre » (C, 176)¹⁹.

son père adoptif, maître Porpora qui lui dit : « méfie-toi de ton origine bohémienne, et songe à étouffer les instincts aveugles et vagabonds » (C, p. 141). D'où son étonnement lorsqu'il apprend que le comte Albert veut épouser son élève : « Toi, petite Égyptienne ? toi, la laideron de la Scuola, la fille sans père, la comédienne sans argent et sans engagement ? Toi, qui as demandé l'aumône, pieds nus, dans les carrefours de Venise ? » (*ibid.*, p. 538).

19 Commentant le comportement de Gottlieb (l'apprenti cordonnier, le novice lecteur, et la nouvelle recrue des Invisibles), Consuelo affirme : « Je comprends maintenant comment cette lecture a troublé un esprit simple qui a pris au pied de la lettre les symboles d'un mystique un peu fou lui-même » (C, p. 910). Il revient à Wanda, la seule femme siégeant dans le conseil supérieur des Invisibles, de théoriser sur la structure de la langue comparable à celle de la religion qui a « deux faces, une extérieure et publique, une interne et secrète. L'une est l'esprit, l'autre la forme ou la lettre. Derrière le symbole matériel et grossier, le sens profond, l'idée sublime » (*ibid.*, p. 1004).

Les écrits de Sand et de Djébar montrent que les écrans sociaux, linguistiques et allégoriques qui séparent les êtres, sont ceux-là mêmes qui les libèrent. Ils leur permettent non seulement de circuler entre les espaces délimités comme entre les différentes couches de signifiante, mais aussi d'atteindre une assurance et une invulnérabilité qui les élèvent au rang de divinité et leur confèrent la forme d'une statue. Les « longs voiles noircis » (*LM*, 209) procurent aux « filles d'Ismaël », fraîchement islamisées, la même force sereine. Voici comment Atyka, la poétesse, évoque sa présence à la mosquée parmi les compagnons du Prophète : « Moi, trônant au-dessus d'eux tout emmaillottée, il me semblait être devenue une idole statufiée, habitée d'une prescience aiguë » (*LM*, 210). Qu'elle ait l'apparence de la Vierge, d'une sibylle, ou d'un personnage tragique (Antigone, Clytemnestre, Médée, Électre) (*C*, 636), la femme-statue est omniprésente dans l'univers sandien. Ses traits essentiels se cristallisent autour de la mère Wanda : « grande taille », « draperies flottantes » « port majestueux », « tête toujours voilée » et « voix éteinte » (*C*, 1096). Mais, c'est le couple égyptien Isis-Osiris dont le fils, Harpocrate, dieu du silence, est représenté un doigt sur la bouche, qui fascine particulièrement Sand²⁰. Interpréter la symbolique du « temple d'Osiris » (*C*, 1070) est l'ultime épreuve que doit passer Consuelo pour être admise dans la société des Invisibles fondée sur le secret absolu. « Dieu [...] est le *silence éternel* » lui explique un initié (*C*, 916, l'auteur souligne). C'est aussi par son mutisme que se distingue Mohammed l'Envoyé de Dieu : il s'abstrait du monde et laisse venir la parole sacrée : « Charivari, tumulte devant le Prophète. Le silence en lui » (*LM*, 287) ; « Voix autour du Prophète. Le désert en lui » (*LM*, 286). Comme le signale Djébar, dans *Ces voix qui m'assiègent*, le mot *s'irr*, en arabe, signifie le « silence plein qui sous-entend le secret » (*CVQ*, 65).

Les corps voilés, ou repliés sur eux-mêmes, bouche close et yeux baissés affectionnent les déserts, les endroits vides, les lieux clos (chambres, boudoirs, prisons) propices à l'épanouissement de ce que Sand appelle la « vie isolée ». Il s'agit d'une « impression secrète et mystérieuse » difficile à « définir » car cet « état de l'âme [...] n'a pas été nommé dans notre langue » (*C*, 486). Le méta-discours interrompt le récit pour en assurer la lisibilité. Il justifie une attitude des personnages sandiens qui semble irrecevable pour le lecteur, leur goût, voire leur quête de la claustration et de l'emprisonnement. « Ferme les portes, demande la princesse Amélie, fais le guet, garde-moi, aie soin de moi [...] car je suis bien heureuse » (*C*, 773). Incarcérée à deux reprises, Consuelo répète à ses geôliers qu'elle est une « captive volontaire » (*C*, 952) et qu'elle n'a « aucune intention de [s']échapper » (*C*, 858). Pourquoi le ferait-elle, alors qu'en prison, elle atteint le silence, son rêve. De même qu'elle entreprend ce qu'elle n'a pas réalisé ailleurs : écrire sa vie. Les récits encadrant et encadrés foisonnent d'indications sur les motivations et les finalités de l'auto-représentation qui s'étale sur une trentaine de pages (de la page 886 à la

20 La scène finale de la *Marquise* a lieu dans une salle ayant pour seul décor « une statue de marbre blanc » qui « représentait Isis voilée avec un doigt sur les lèvres » (George Sand, *La Marquise*, 2004, p. 31). Flaubert relève ce penchant de sa correspondante pour la déesse égyptienne : « Isis, lui écrit-il, me paraît au-dessus de la Vierge, comme de Vénus » (*Gustave Flaubert — George Sand : correspondance, op. cit.*, p. 97).

page 920) et couvre une période de trois mois. Trois faits ont donné naissance au journal : l'attention de la prisonnière (qui découvre la cachette ainsi que tous les objets nécessaires à l'écriture, crayon, canif, papiers, bougie), la clairvoyance de la mère (qui lui a « fait apprendre à écrire, elle qui ne le savait pas ») et le désir de communiquer avec le monde extérieur. Le journal, écrit sous forme d'une lettre, est adressé à des amis (le Porpora, Hayden, le chanoine, le baron de Trenck), mais il se veut aussi une « trace » pour les prisonniers futurs à qui Consuelo laisse, avant de quitter sa cellule, les outils qu'elle y a trouvés.

Ainsi, loin des maîtres et des rois, de la scène et du public, Consuelo retrouve son passé tout comme Sirin, la sœur de Marya, concubine de l'Envoyé de Dieu, qui rejoint par les mots son Alexandrie natale. Et vit mentalement « loin, loin de Médine » (*LM*, 195). L'ignorance du code scriptural, n'empêche pas Sirin d'assurer la transmission de sa parole. Réprimandée par son époux pour ses chants en langue maternelle, Sirin choisit d'élever la voix en présence de ses enfants. En voyant son fils, le petit Abderahmane, entendre « les mots coptes [qui] lui remontaient à la bouche », la poétesse exilée se dit : « ce serait ces accents-là [...] qui donneraient plus tard à ses vers une sonorité étrange ; non, étrangère » (*LM*, 198).

Il y a, chez les deux romancières, un primat du son sur le sens qui fait de l'oreille l'objet fondamental de la quête. C'est « mon fil d'Ariane » note Djébar (*CVQ*, 48). Sand use de la même expression en évoquant la musique d'Albert qui guide Consuelo dans les souterrains du château des Géants (*C*, 1131)²¹. Cette sensibilité auditive se traduit dans l'univers fictionnel par l'abondance des séquences dialoguées animées par des personnages dont le langage est réduit ou décentré : les enfants, les inspirés, les fous, les étrangers, les amoureux. Ils sont dans un en-deçà (ou un au-delà) du parler social, ou dans une espèce de virginité qui leur permet de bien entendre dans tous les sens du terme, et dans toutes les circonstances, comme ce qui se passe à Venise après la deuxième apparition sur scène de Consuelo. La cantatrice s'évanouit, elle perd la maîtrise de sa volonté. Voyant qu'elle est « pâle et brisée », le comte Zustiniani lui lance des mots d'amour. Au bout d'un quart d'heure de mutisme, elle répond « je n'ai rien entendu », « j'ai mal écouté, mais je comprends. Oh ! oui, j'ai fort bien compris » (*C*, 142). La polysémie du verbe comprendre nourrit la pensée du roman *Loin de Médine*. Le malentendu initial (ou « La grande discorde » pour reprendre le titre de l'historien, Hichem Djaiet) réside dans la nature de l'islamisation. Pour les uns, elle est basée sur la volonté de « comprendre » et pour les autres sur le plaisir de « se laisser prendre » à l'instar de Oum Hakim transportée par la voix du Prophète (*C*, 146).

Ainsi, le schéma de la communication qui, selon Jakobson, se compose de six éléments²², est mis à mal dans l'univers fictionnel de Sand et Djébar. Le canal

21 Maryline Lukacher montre que l'écriture du roman, étirement du conte que Sand a initialement prévu, imite les « lois architectoniques du labyrinthe » ; chaque nouvelle direction y est marquée « soit par un oubli, un évanouissement, un emprisonnement, ou une perte de voix » (« Une longue histoire : *Consuelo* et le fil d'Ariane, 2006, p. 327). Il nous semble que toutes ces « fins », conformément à l'imaginaire labyrinthique, reproduisent le même désir : échapper à l'emprise d'un monde sclérosé et d'un langage figé.

22 Les six éléments impliqués dans tout acte de communication, sont, dans les termes de Jakobson, l'émetteur, le récepteur, le canal, le code, le contexte, le message.

auditif y est si prégnant qu'il réduit et parfois annule le code linguistique et le référent. Sand s'arrange pour adapter les langues aux situations et aux discours de ses personnages. Ces derniers utilisent l'italien pour dire l'amour, l'allemand pour parler rationalité et pouvoir (voir *C*, 384-385), le bohémien pour célébrer la poésie populaire et l'espagnol pour exprimer l'affection maternelle... Mais leur plurilinguisme est moins dû à leur savoir qu'à un innéisme sensitif et langagier qui leur confère le don de communiquer avec autrui ou de deviner, par l'air, le vibrato, ou le phrasé, le sens d'un énoncé. Aux visiteurs étrangers venus pour comprendre et notifier le parcours du couple, Consuelo dit : « l'accent de vos voix me rassure plus que ces signes et ces paroles que nous venons d'échanger » (*C*, 1135). Le comte Albert, devenu Prophète, affirme ne pas comprendre pourquoi il « faut absolument des mots pour peindre les idées » (*C*, 1139).

Langue sans frontières

Le signe linguistique (avec son triangle signifiant / signifié / référent) constitue un écran, un nœud, qui s'interpose entre le sujet parlant et la sensation éprouvée. En révisant à la baisse sa fonction et son effet dans l'acte communicationnel, les deux romancières réduisent les clivages non seulement entre les modes d'expression²³ et les langues, mais aussi entre l'oral et l'écrit. Écrire, pour Djébar, c'est être dans « l'entre-deux-langues ». Sa francophonie est plutôt une « Franco-graphie » (*CVQ*, 30). Car son écriture se forge à partir du « souffle » de la langue maternelle qu'elle porte en elle.

Les multiples voix qui m'assiègent — celles de mes personnages dans mes textes de fiction —, je les entends, pour la plupart, en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale (*CVQ*, 29).

Ce surinvestissement du niveau rythmique va de pair avec une démythification et une banalisation de la langue représentée comme un domaine commun à tous. À la territorialisation²⁴ de l'écriture qui a nourri l'idée de la paternité de l'œuvre se

23 Notamment l'écriture et la musique. Dans l'imaginaire sandien, les deux langages ont pour origine mystérieuse une même espèce de mémoire atemporelle et sont donc interchangeables. À Balzac, elle écrit : « Vous êtes un *moi* exceptionnel, infiniment puissant, et doué de la mémoire que les autres pauvres diables de *moi* ont perdue. Grâce à votre intensité de persistance dans la vie, vous êtes dans un continuel rapport de souvenirs et de sensations avec les séries infinies de *non moi* que votre *moi* a parcourues » (George Sand, « 1^{er} de février 1842 », *Correspondance*, t. 5, p. 604 ; l'épistolière souligne). Et à Franz Liszt : « Je sens trop vivement votre musique, pour n'en avoir pas déjà entendu de pareille avec vous quelque part, avant notre naissance. Il paraît que vous vous en souvenez bien, vous, puisque vous avez conservé les mélodies des anges, moi je n'en ai qu'un vague souvenir qui me saisit et me frappe au cœur quand je vous entends. Cela me fait espérer de retourner un jour au pays d'où vient la musique. Ce doit être le paradis des hommes » (« 21 avril 1835 », *ibid.*, t. 2, p. 871).

24 Sur ce point Sand est en décalage par rapport à ses contemporains. Lancée par Sainte-Beuve, la métaphore territoire privé-écriture est largement reprise notamment par les écrivains de la deuxième génération romantique. La correspondance entre Sand et Flaubert est bien

substitue l'imagerie du corps articulée autour de « la dialectique amoureuse « sortir de soi » / entrer dans l'autre²⁵ ».

N'importe laquelle des langues, la maternelle avec son lait, celle des autres avec sa mémoire amère, ou une autre de hasard, comme une fille légère, celle dont on saisit la main avec hâte et fièvre, celle dans laquelle la voix, comme une voix d'enfant, bafouille et titube (CVQ, 31).

Cette désinvolture que Sand affiche en se réappropriant la vieille théorie de l'inspiration a pour emblème l'eau maternelle. Consuelo est une « perle sortie du fond des mers » (C, 132). Cette Venus vénitienne va subir de multiples transformations. La première a lieu dans les galeries humides du château des Géants. Consuelo y est descendue par un escalier dérobé pour aller au secours du comte Albert habité par le souvenir de sa mère dont il est le fils, le frère et l'époux. Il a pour unique compagnon, Zdenko, le poète-chanteur, lui aussi, imprégné du souvenir de la langue bohémienne. La critique a bien montré que Consuelo est à la fois Thésée et Orphée²⁶. Il y a lieu de noter que ce qui distingue son parcours, dont l'épreuve fondamentale est l'affrontement de l'eau menaçante, c'est qu'il débouche sur une victoire au profit de deux bénéficiaires : Consuelo sauve Albert en le libérant des « voix qui l'assiègent », et Albert sauve Consuelo en l'initiant au plaisir de la lecture à vive voix, et en lui faisant découvrir l'émotion et l'amour, sentiments inconnus du sévère Porpora. Façonnée, dans ses grands traits, à partir du mythe orphique (plongée dans les profondeurs, re-découverte de l'être perdu, sortie à la lumière), cette allégorie de la création artistique devient, chez Djébar, métaphore et métonymie de l'acte scriptural. « Parole et écriture : [...] C'est dans ce tangage, à la recherche de cette bouche obscure où l'écrit de quelques-uns vient tenter de boire au fleuve souterrain de la mémoire » (CVQ, 93).

Plutôt sonore et limpide dans l'univers sandien, sourde et visqueuse dans les écrits de Djébar, cette eau est dans un mouvement permanent — c'est Anzoletto qui « depuis plusieurs années qu'il s'était imprégné du génie de Consuelo, le buvant à sa source sans le comprendre, et se l'appropriant sans s'en apercevoir » (C, 69) ; c'est aussi le petit Abderahmane qui, dans le giron maternel, se laisse pénétrer par « les mots coptes [qui] remontaient à la bouche de Sirin » et que le futur poète déversera à son tour (LM, 193)²⁷.

éclairante. Flaubert explique qu'il délimite sa terre, « laboure », « pioche », « taille », Sand répond en termes d'inspiration : « Le vent joue de ma vieille harpe comme il lui plaît d'en jouer. Il a ses *haut* et ses *bas*, ses grosses notes et ses défaillances... » (*Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, op. cit., p. 102).

25 Voir Yvan Leclerc, « *Madame Bovary* et *Les fleurs du mal* : lectures croisées », *Romantisme*, n° 62 (1988), p. 42-49.

26 Voir Isabelle Hoog Naginski, « George Sand mythographe », dans Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (dir.), *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, 2006, p. 145-149, et l'article déjà cité de Maryline Lukacher, loc. cit.

27 À Flaubert qui lui parle de l'impersonnalité de l'auteur, Sand répond : « Qu'est-ce que l'art sans les cœurs et les esprits où on le verse ? », (*Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, op. cit., p. 84).

« Le sang ne sèche pas dans la langue²⁸ » écrit l'auteur de *Loin de Médine*, qui choisit de désigner l'instance narrative par le mot arabe *rawya*, féminin de *rawi*. Mais si *rawi* signifie à la fois celui qui arrose (la terre, le corps et l'esprit) et celui qui réfléchit à la chose en la reconsidérant avec un œil critique, *rawya* est une forme neutre servant à nommer le conteur ou la conteuse qui affectionne les exagérations et les discours hyperboliques²⁹. S'agit-il, pour Djébar, de nettoyer le mot de sa coloration péjorative ou de le mettre en rapport avec un parler plus authentique qui, note-t-elle, tend vers la litotisation³⁰ ? Un fait est clair : à l'instar de plusieurs écrivaines maghrébines, Djébar pense qu'« il faut en finir avec Shéhérazade³¹ » en réactualisant l'espace, la finalité et les modalités de la parole³², tout en gardant l'essentiel de cette voix qui oscille entre silence et jaillissement, absence et coulée³³.

Alors que le récit de la conteuse des *Mille et une nuits* est réglé par un élément extérieur (le coucher et le lever du soleil correspondant au fantasme du sultan Schahriar), c'est le locuteur qui, chez Sand et Djébar, décide d'ouvrir ou de fermer la source verbale. Et de même qu'ouvrir ne signifie pas découvrir, fermer n'est pas finir ou épuiser. Exacerbées par la rigidité des institutions (du monde et du langage), la gorge se noue, la parole se fragmente et se perd, mais des voix continuent à circuler dans les entrailles du corps harmonique. En témoigne l'étonnant personnage de Corambé dont Sand raconte la construction dans *Histoire de ma vie*. Adorée par la petite Aurore qui, depuis l'âge de dix ans, lui voue un véritable culte avec un rituel précis, cette image poético-religieuse, sans cesser d'être la matrice de tous ses écrits, s'efface lorsque Sand publie son premier roman.

Un *continuum* permanent lie donc le dit et le non-dit, le ressenti et l'écrit, le factuel et le fictionnel. Et se donne aussi à voir dans les stratégies discursives et l'appareil énonciatif. « Raconter égale vivre³⁴ », cette équation qui, selon Todorov caractérise *Les mille et une nuits*, est transposable aux univers de Sand et Djébar qui foisonnent de personnages ravis de raconter des histoires et surtout la leur, d'où l'abondance de textes à la première personne (journaux, lettres, monologues). On a reproché à Sand la longueur et le manque de particularisme de ses dialogues : ses personnages parlent comme le narrateur et comme l'auteur³⁵. C'est que, pour elle, la circulation et la réversibilité de la voix sont plus importantes que sa vraisemblance et son exactitude. Rien n'est plus proche de cette pratique scripturale que la loi des

28 Intitulé de la postface de Oran, *langue morte* (cité dans CVQ, p. 31).

29 *Lisen El Arab*, Ibn Manzour (dir.), Beyrouth, Maison Lisen El Arab, 1988, vol. 2, p. 1260-1261.

30 Voir CVQ, p. 37-38.

31 Titre d'un essai de l'écrivaine tunisienne Faouzia Zouari (*Pour en finir avec Shéhérazade*, Tunis, Éditions Cérès, 1996).

32 « Après tout, si Shéhérazade ne contait pas à chaque aube, mais écrivait, peut-être n'aurait-elle eu besoin que d'une nuit, et pas de mille, pour se libérer ? » (CVQ, p. 77).

33 « J'aime [...] le mouvement des embarcations sur le fleuve. J'aime aussi le silence absolu, profond [...]. C'est de l'*idiotisme auditif*, variété nouvelle » (*Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, op. cit., p. 186 ; l'épistolière souligne).

34 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, 1971, p. 41.

35 Voir l'article d'Éric Bordas, « La contre-polyphonie sandienne de *Consuelo* », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de Consuelo*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2004, p. 21-36.

« tours de parole » connue des théoriciens de la conversation. Tout ce qui est dit et consigné peut être repris et modifié par le même ou par un autre locuteur. Les préfaces, les postfaces et le discours diégétique sont toujours pris en charge par une voix (qui présente, rapporte, et ordonne la matière référentielle) et une contre-voix (qui commente le texte en signale les sources, les manques et les incohérences). De ces trous de la mémoire (de l'Histoire factuelle ou fictionnelle), les voix éteintes, refoulées ou expulsées, vont resurgir, s'épancher et s'interpénétrer.

Certes, l'écriture sandienne est fortement influencée par le roman de son époque construit autour d'une instance narratrice et rectrice qui synthétise les différentes voix (des personnages, du lecteur, de l'auteur). Mais, il y a dans la liberté que prend Sand avec les références, dans ses dialogues intertextuels et métatextuels, dans l'étalement de son propre jeu, des traits qui la différencient de ses contemporains, et la rapprochent de la narration arabe. Todorov définit le conte oriental comme « un cas-limite d'a-psychologisme littéraire ». Pour le montrer, il cite H. James, prototype de l'auteur / lecteur occidental. « S'il y a une proposition "X voit Y", l'important pour James, c'est X, pour Chahrazade, Y³⁶ », note-t-il dans « Les hommes-récits », un titre qui rappelle l'expression, « *l'homme-roman* », soulignée par Sand dans une lettre à Flaubert qui s'évertue, en vain, à lui inculquer le primat de la rationalité dans l'acte scriptural³⁷. La mise à mal de la causalité, l'autonomie de l'événement, la circulation de la parole ressentie à la fois comme un plaisir et un besoin, font de Sand et Djébar les héritières de Shéhérazade, cette autre « fille d'Ismaël ».

Loin de Médine se lit comme une rupture avec toute monopolisation du langage. Aux chapitres consacrés à l'action (faits d'arme et de parole) succèdent des poèmes écrits en italique et libellés *Voix*. Survenues de partout et de nulle part, ces voix qui répètent le même drame semblent avoir pour unique fonction la démythification du langage héroïque et exclusif. Sirin, la copte qui parle en arabe, a une voix « menue, presque anonyme, telle la voix d'une des centaines de rawiyates de Médine, ou de ses environs » (LM, 199). Le pari est donc double. Il s'agit non seulement de restaurer l'image de la *rawya*, mais de la réinventer dans une forme plurielle. Pluralité des instances énonciatrices et des fonctions. Les nouvelles *rawiyates* sont à la fois moralisatrices et divertissantes, initiatrices et révélatrices. Elles poétisent le monde, l'irriguent par diverses sources et prédisent l'avenir. La langue arabe conserve la parenté de sens entre les mots prophète et poète qui dérivent de l'hébreu : *Nabi'h*³⁸ ? Le chapitre intitulé « La prophétesse » est consacré au personnage de Sadjah. La jeune femme « possédée par son dieu lyrique » a désiré rencontrer « en égale » le prophète Mohammed. Et la narratrice commente : « ne possède-t-elle pas, elle aussi, le Verbe ? » (LM, 45).

La distinction observée par Durcot entre le locuteur (celui qui produit l'acte locutoire), et l'énonciateur (l'origine de cet acte) fonde l'écriture de Sand et Djébar.

36 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 33-34.

37 Gustave Flaubert, « 29 novembre 1866 », *Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, op. cit., p. 102.

38 Le mot *Nabii*, en arabe prophète, est de la famille des verbes, *Nabaha*, être intelligent, *nabawa*, appeler, *nabia*, prophétiser, donner à quelqu'un le don de prophétie (d'après Reinhardt Dozy (dir.), *Suppléments aux dictionnaires arabes*, 1967, vol. 2, p. 641-645).

Que les deux instances correspondent à deux entités physiques ou qu'un même sujet apparaisse chaque fois différent, l'énonciation déborde sur l'énoncé. À propos des nombreuses fois où Consuelo raconte l'histoire de sa vie, la critique a évoqué, à juste titre, les exigences du roman-feuilleton. S'étalant sur deux ans (de février 1842 à février 1844), ce roman-fleuve a suscité un travail de balisage et de réactivation de la mémoire, nécessaires à sa lisibilité. Mais, outre ces contraintes éditoriales, il y a le plaisir et le besoin qu'éprouve Consuelo lorsqu'elle met en discours son vécu. L'auto-représentation révèle des secrets de l'être que le locuteur découvre en les énonçant³⁹. C'est la même foi dans la créativité du langage qui est, probablement, à l'origine du double, voire du triple dénouement du roman : la fin du récit à la troisième personne est suivie d'un épilogue sous forme de lettre qui s'achève en pointillés ou plutôt ne s'achève pas. « Et nous aussi, nous sommes en route, nous marchons ! La vie est un voyage qui a la vie pour but » (C, 1160) ; cette réflexion est un miroir du récit sandien qui se veut en continuuel mouvement. Roland Barthes parle de la « scène », « au sens ménager du terme », du langage qui est « interminable, comme le langage : elle est le langage lui-même, saisi dans son infini, cette "adoration perpétuelle" qui fait que, depuis que l'homme existe, *ça ne cesse de parler*⁴⁰ ». Pour Djébar, l'« adoration » est à prendre au sens premier du mot arabe, l'*Isnad*. Il signifie la « chaîne de transmission » (de faits, de chroniques et témoignages) et a dans la tradition islamique valeur d'Institution sacrée et historique à la fois. D'où la légitimité d'user du droit à l'*Isnad* et de le pérenniser par l'écriture. C'est au nom de ce même « principe égalitaire de répartition des biens de parole⁴¹ » que Djébar réécrit l'histoire de l'islamisation au féminin.

Si, comme le note Bakhtine, l'observation de la réalité et « l'assemblage » des multiples parlers sociaux caractérisent toute l'histoire du roman⁴², il y a lieu de remarquer que les écrits fictionnels de Sand et de Djébar, par plusieurs traits, n'entrent pas dans la case définitoire du genre. Les libertés prises par rapport aux référents linguistiques et historiques, d'une part et l'omniprésence de la voix, organe, schème et métaphore de l'écriture, d'autre part montrent que *Consuelo* et *Loin de Médine* s'abreuvent à la source de la poésie lyrique. Les deux romans tirent leur cohérence de l'ancienne théorie de l'inspiration selon laquelle le langage poétique rétablit le lien perdu entre l'Idéal (platonicien, religieux, ou mystique) et la réalité organique de l'homme. Dans l'imaginaire oriental et occidental, le lyrisme qui chante l'éternelle condition humaine jaillit d'un sentiment de perte et de finitude. « L'écriture commence, note Roland Barthes, lorsque la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort⁴³ ». Chez Sand et Djébar, la naissance-perte est thématisée et théâtralisée. « Loin de Médine », loin des maîtres et loin des structures officielles

39 Sand a probablement été influencée par l'*Essai sur l'origine des langues*. En établissant un parallélisme entre la parole et le sujet parlant, Rousseau ruine l'idée classique selon laquelle le langage sert à donner une forme à une conscience préconstruite (voir chapitres XIX-XX).

40 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, p. 246 (l'auteur souligne).

41 *Ibid.*, p. 243.

42 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, 1978, p. 88.

43 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984, p. 63.

(sociales, idéologiques et linguistiques), les personnages se délectent de leurs exclusions et de leurs douleurs. « C'est l'Indien qui chante tandis qu'on le brûle » confirme leur sœur en poésie, Marceline Desbordes-Valmore⁴⁴. Le chant signifie à la fois l'émission sonore, le jaillissement de la voix dans un espace extérieur, et aussi la mélodie intérieure qui rythme la chair (de l'être et du texte). Dans leur traversée, ces voix-corps et corpus se mêlent à d'autres voix et participent à l'interminable scène de parole pour que Shéhérazade ne se taise plus à l'aube.

⁴⁴ Marceline Desbordes-Valmore, « Lettre à Pauline Duchambge » (15 janvier 1856), *Correspondance intime*, 1896, t. 2, p. 22.

Références

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1978 (trad. Daria Olivier).
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- , *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Édition du Seuil, 5 vol., 2002.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Correspondance intime*, Paris, Éditions A. Lemerre, 2 vol., 1896 (éd. Benjamin Rivière).
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, 3^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- DJEBAR, Assia, *L'amour, la fantasia*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 2001 [Jean-Claude Lattès, 1985].
- , *Ces voix qui m'assiègent (CVQ)*, Paris, Albin Michel, 1999.
- , *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 1980.
- , *Loin de Médine (LM)*, Paris, Albin Michel, 1991.
- DOZY, Reinhardt, *Supplément aux dictionnaires arabes*, Paris / Leyde, Maisonneuve / Larose, 2 vol., 1967.
- FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert – George Sand : correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981.
- JAMAIN, Claude, *Idée de la voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2004.
- LUKACHER, Maryline, « Une longue histoire : *Consuelo* et le fil d'Ariane », dans Brigitte DIAZ et Isabelle HOOG NAGINSKI (dir.), *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 325-334.
- MILLET, Claude, *Le romantisme*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 2007.
- SAND, George, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt (C)*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- , *Correspondance*, Paris, Garnier-Frères, 25 vol., 1964 (éd. Georges Lubin).
- , *La Marquise*, Paris, Éditions Omnibus, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

DÉBAT



Le drôle de roman

ALAIN VAILLANT

Mathieu Bélisle, *Le drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2010.

Le *drôle de roman* est assurément un livre qui donne à penser, puisque, portant fondamentalement sur la place du rire dans les sociétés humaines et, plus spécifiquement, dans les cultures modernes — inaugurées par Rabelais ou Cervantès —, il rencontre des questions anthropologiques et historiques d'une importance capitale. Mais Mathieu Bélisle a l'élégance et l'habileté de ne pas les aborder frontalement ; il les prend en écharpe, à l'occasion de l'examen attentif de Marcel Aymé, d'Albert Cohen et de Raymond Queneau — et, plus précisément encore, d'une œuvre empruntée à chacun de ces trois auteurs : soit, par ordre de nomination, *La jument verte*, *Mangeclous* et *Gueule de Pierre*. C'est dire qu'il n'est pas question de revenir ici sur tous les aspects de l'ouvrage, et encore moins de nous attarder sur les développements les plus monographiques : je privilégierai, au risque inévitable de quelques raccourcis, les perspectives les plus générales, prêtant le mieux à un débat d'ordre méthodologique, théorique ou historique.

En un sens, tout est dit dans le titre, avec ce « drôle de roman », dont Mathieu Bélisle emprunte de manière très heureuse la formule à Henri Godard. Le « drôle » est en effet la notion la plus précieuse qui soit pour réfléchir au comique, puisqu'il est la forme francisée du néerlandais « drolle » ou du scandinave « troll », de ce petit lutin mi-comique mi-fantastique, à l'allure bicornue mais doté de pouvoirs surnaturels. Le « drôle » pose donc le problème crucial du lien entre l'énergie du rire et les processus imaginatifs (qui incluent à la fois la fiction en tant que telle et, de façon plus spécifique, le recours au merveilleux et à la pensée irrationnelle). Le comique est romanesque en proportion de son aptitude à la drôlerie : du moins est-ce la conclusion implicite à laquelle nous sommes insensiblement conduits, à mesure que nous avançons dans la lecture du *Drôle de roman*. Mais, avant d'en arriver à ce constat, Bélisle se livre à un réexamen critique de deux lieux communs de l'histoire du roman : le premier, selon lequel la naissance du roman moderne, incarné par les deux figures de Rabelais et de Cervantès, aurait aussi inauguré notre ère du désenchantement et du scepticisme ironique ; le deuxième, qui veut que le renoncement au comique, par les grands réalistes du XIX^e siècle (Balzac, Flaubert, Zola...), ait joué un rôle décisif dans la reconnaissance du roman comme genre sérieux et digne de considération.

Le livre de Bélisle prouve en lui-même que la mise en quarantaine du rire (d'ailleurs partielle) par les romanciers classiques français ne fut que provisoire, et que celui-ci a bien vite été rétabli dans ses prérogatives romanesques — même si, il est vrai, il a été depuis constamment sous-estimé et méprisé, par les critiques en tout premier. Quant à la notion si séduisante et si commode de « désenchantement », Bélisle a parfaitement raison de souligner qu'elle doit être manipulée avec prudence. Que le sentiment d'une hiérarchie verticale de l'être et d'une transcendance effective se soit estompé dans nos sociétés modernes, c'est une évidence. Il me semble d'ailleurs que la culture chrétienne n'est pas la cause de cette évolution, selon l'idée que Bélisle reprend à Marcel Gauchet¹, mais plutôt la conséquence d'une plus vaste dynamique historique, dont l'origine se trouve dans l'émergence de sociétés urbaines constituées, autour d'un espace public marchand relativement autonome, quels que soient le ou les dieux révéérés : car ce « désenchantement », on le retrouverait aussi bien dans les cités prospères de la Méditerranée antique (d'où va naître le roman hellénistique ou le *Satyricon* de Pétrone) que dans l'Europe chrétienne (où le « désenchantement » ne commence d'ailleurs qu'avec le progressif embourgeoisement des villes, à partir du XII^e siècle). Mais peu importe la thèse de Gauchet, que Bélisle ne reprend à son compte qu'en passant. En revanche, il a parfaitement raison de souligner que cet affaiblissement de la transcendance religieuse provoque moins une disparition de l'enchantement que sa dissémination pour ainsi dire horizontale, que la sécularisation du merveilleux (du besoin de merveilleux, des plaisirs d'imagination et d'émotion qu'il procure). Or le roman, terre d'élection de la fiction, est naturellement le premier bénéficiaire de cette humanisation du merveilleux, le rire servant alors à harmoniser au mieux les relations que sont désormais obligés d'entretenir le réel prosaïque et le surnaturel : cette idée, qui sous-tend tout le travail de Bélisle, me paraît non seulement très séduisante, à coup sûr, mais d'une importance capitale dans la mesure où elle dépasse largement le corpus qu'il s'est fixé et le roman lui-même, fournissant une clé d'interprétation pour des pans entiers de nos cultures modernes et contemporaines.

Mais je reviens à la démonstration qu'édifie progressivement *Le drôle de roman*, en trois étapes (et parties) principales. La deuxième, qui corrobore cette horizontalité du rire, montre que, dans les trois œuvres étudiées, le rire renforce « la communauté des rieurs » et que la violence satirique du comique y est constamment contrebalancée par le sens de la complicité sociale et du partage : la drôlerie permet ainsi à chaque membre de cette libre communauté d'accéder à une conscience désacralisante et prosaïque qui révèle la nature essentiellement démocratique du rire : il serait d'ailleurs facile de vérifier en histoire littéraire que, si le rire n'a pas toujours été populaire (qu'on songe à l'*esprit* aristocratique du classicisme français), le refus du rire a toujours trahi une méfiance à l'égard du peuple (et de son imprévisible énergie collective). Sur cette base, la troisième partie se concentre sur la question du merveilleux, sur sa mue réaliste et triviale grâce au roman comique. J'en ai déjà

1 Voir Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

parlé et je veux seulement noter ici que Bélisle, après Baudelaire, Freud et bien d'autres, conclut sur la nature profondément « immature », enfantine, de ce rire du merveilleux : cela me semble un point essentiel, dont les littéraires devraient tirer toutes les implications esthétiques et ne pas laisser l'examen aux seuls psychologues — précisément parce qu'il permet de comprendre les extraordinaires aptitudes à la fantaisie et à la fantasmagorie de la culture comique.

J'en arrive à la première partie, que j'ai laissée volontairement de côté. Bélisle y montre que, « pour le romancier qui cherche à faire rire, le recours à la comédie représente une sorte de passage obligé » (p. 35). Oserai-je ajouter que cette partie m'a aussi semblé parfois pour son auteur, comme souvent les premières parties, un « passage obligé », où il faut dire des choses attendues mais nécessaires (en l'occurrence, la présence inévitable de motifs et de procédés empruntés à la comédie dans le roman) ? Mais elle soulève une objection, ou du moins une question plus substantielle. S'il y a, à maintes occasions, des emprunts évidents à la tradition et au répertoire de la comédie (pendant ce premier XX^e siècle où le théâtre domine encore la vie culturelle), on peut aussi souvent se demander si la comédie et le roman ne sont pas deux avatars d'une réalité esthétique et anthropologique plus large, par nature transgénérique et si la recherche d'une influence de genre à genre ne fausse ou ne simplifie pas à l'extrême la réalité historique. Les surréalistes, par exemple, ont méprisé le roman et nos drôles de romanciers (Queneau tout particulièrement) les prennent volontiers pour cibles ; il n'empêche qu'ils ont été les premiers, au XX^e siècle, à exploiter en poésie les ressources imaginatives du rire, à prendre au sérieux — si l'on peut dire — la « drôle de poésie ». De même, au XIX^e siècle, c'est au moment précis où le roman se résout au sérieux que, comme par compensation, la culture est envahie par le rire sous toutes ses formes — *via* la caricature, la presse, la parodie, la pantomime et les spectacles en tous genres. Tout se passe comme si cette prodigieuse inventivité comique, qui est une constante de nos sociétés modernes, ne cessait de s'étendre ou de migrer d'un genre ou d'un art à l'autre (il faudrait penser pour l'époque contemporaine au cinéma et aux médias), venait le parasiter pour prospérer grâce à lui : Bélisle a d'ailleurs de lumineux développements sur le parasitage opéré par le drôle de roman, se nourrissant joyeusement du cadavre pourrissant de formes mortes. Ramenée à l'essentiel, la grande interrogation qui guide le travail de Bélisle peut se résumer ainsi : comment peuvent se concilier deux réalités anthropologiques et culturelles profondément complémentaires : d'un côté, le plaisir du rire, de la drôlerie, de la fantaisie ou du burlesque, de l'autre, le besoin de fiction, d'invention imaginative (dont le roman n'est qu'une des manifestations artistiques, parmi beaucoup d'autres). L'approche générique choisie par Bélisle lui permet, et cela est d'un profit indiscutable, de mettre en lumière un impensé ou un refoulé de l'histoire du roman (son rapport au comique), mais il me semble parfois que cette restriction volontaire (et nécessaire, dans le cadre d'un livre) de son angle de vision l'amène à couper le roman de ce constant réseau d'échanges entre toutes les formes littéraires *et* artistiques, même s'il l'évoque de temps à autre : on ne dira jamais assez — et j'en profite pour le répéter ici — combien le « genre », hérité de vieilles classifications scolastiques, est problématique du point

de vue de l'histoire littéraire, c'est-à-dire de la réalité des faits littéraires, pensés dans leur historicité².

À propos d'histoire, il n'est évidemment pas insignifiant que les trois romans datent de l'entre-deux-guerres. Moment climatérique pour l'Europe mais d'une remarquable fécondité pour la culture populaire française. Sur fond de menaces internationales, de crise économique et de souffrances sociales, la scène, le cinéma, le music-hall semblent briller d'une joyeuse et éclatante santé. Alors que l'industrie hollywoodienne connaît l'âge d'or du cinéma noir, de ses vedettes ténébreuses et de ses grandes fresques sociales ou historiques, le cinéma classique français des années 1930 respire toujours, même au détour des intrigues les plus tragiques, un air de gouaille moqueuse ou de fantaisie à la fois railleuse et attendrissante, à la manière d'un Michel Simon, comme si la blague insouciant (personnifiée par le *titi* parisien) était devenue la version populaire de *l'esprit* style XVIII^e siècle, la marque désormais démocratique (à la veille du Front populaire) de la légèreté à la française. Or, au moment même où triomphe aussi le mythe national de l'École républicaine, fondant toutes les classes dans un même creuset, au moment où jamais sans doute la littérature, placée au centre de l'Instruction publique, n'a paru aussi authentiquement, aussi profondément partagée par tout le peuple, il était normal aussi qu'elle fût touchée par cette culture populaire du rire, constituée de tous les motifs thématiques et de tous les faits stylistiques que Bélisle repère dans son *Drôle de roman*. Mais quelle part exacte de cette culture revient, d'une part, au roman comme genre et, d'autre part, à ce moment 1930 si singulier : alors, dans ce moment d'euphorie créatrice, on a une nouvelle fois espéré, un siècle exactement après le romantisme de 1830, que la littérature pourrait sortir des cercles étroits de la culture légitime et faire concurrence aux médias de masse (presse, cinéma, chanson). Pour la même époque, les travaux de Jérôme Meizoz³ et de Nelly Wolf⁴ ont déjà fait entrevoir cette espérance éphémère en un roman réellement nouveau, qui serait capable de « parler peuple » en se détournant des codes écrits de la littérature consacrée ; et Queneau fut l'un des protagonistes les plus conscients et les plus volontaires de cette paisible tentative de révolution littéraire. Cependant, il faut bien constater que, pour des raisons multiples (d'ordre politique, sociologique, esthétique), son combat a été perdu dans les décennies d'après-guerre, comme si le « drôle de roman » avait été lui aussi emporté par la tragédie de la Seconde Guerre mondiale qui, en France, mettait un terme brutal à la drôle de guerre : on peut d'ailleurs deviner une partie de ces raisons, si l'on considère que, parmi les « drôles de romanciers », la première place doit sans doute revenir à Louis-Ferdinand Céline.

Entre la thèse si riche de perspectives de Mathieu Bélisle et son point d'application très circonscrit, l'écart est donc trop grand pour ne pas laisser subsister

2 Sur cette question des liens entre généricité et historicité, qui est au cœur de la réflexion de Mathieu Bélisle, je me permets de renvoyer à mon propre ouvrage : Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin (U. Lettres), 2010.

3 Voir Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant*, Genève, Droz, 2002.

4 Voir Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 ; de même que, *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

quelques doutes : qu'en est-il vraiment du genre roman, considéré en lui-même, dans le devenir de cette drôlerie littéraire et artistique ? Comment concilier l'histoire de la longue durée, qui est ici privilégiée, et l'attention qu'il convient de prêter à chaque période de l'histoire littéraire (dont la spécificité vaut largement celle que l'on prête au genre littéraire) ? Formulant ces interrogations, j'ai bien conscience d'esquisser le programme de plusieurs livres : c'est dire que, à mes yeux, il s'agit de vraies questions posées à l'auteur de celui-ci (*Le drôle de roman*), qui a eu le mérite de les susciter, et nullement de réfutations.



Réponse à Alain Vaillant

MATHIEU BELISLE

Je tiens à remercier Alain Vaillant d'avoir accepté de lire mon livre et de se prêter à cet échange. C'est un honneur de lui répondre dans les pages d'*Études littéraires*. Ses commentaires témoignent de l'ampleur de sa pensée et de la richesse de sa culture. J'ai été frappé par la finesse de ses remarques et par l'attention généreuse qu'il accorde aux détails de mon argumentation, à laquelle il offre des perspectives très larges, qui embrassent aussi bien l'histoire de la littérature que l'histoire de la culture et de la civilisation. Sans lui être interdites, de telles perspectives ne sont pas toujours d'un accès facile au jeune doctorant, lui qui travaille le nez collé sur son objet de recherche (et sur son écran d'ordinateur), au milieu des liasses de notes et des piles de romans qui jonchent son bureau en désordre, compagnes muettes de son quotidien. En ce sens, les remarques de Vaillant, y compris lorsqu'elles prennent la forme de réserves ou d'objections, témoignent toujours d'un point de vue *ouvert*, offrant à mes travaux un éclairage précieux dont je compte profiter lors de recherches futures.

Je suis particulièrement reconnaissant du sort que Vaillant réserve à la drôlerie, notion dont il atteste la valeur théorique, en ce qu'elle pose, écrit-il, « le problème crucial du lien entre l'énergie du rire et les processus imaginatifs ». La drôlerie n'est pas un concept hégélien, loin s'en faut, mais elle a le mérite de décrire un phénomène qui demeure largement sous-estimé dans les études portant sur le rire, phénomène qui veut que les œuvres comiques ou humoristiques soient *aussi* le plus souvent des œuvres irréalistes. Les romans d'Aymé, de Cohen et de Queneau, tout comme, d'ailleurs, ceux de Rabelais, de Cervantès, de Voltaire et d'Anatole France, se distinguent par ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Leo Spitzer, leur « irréalisme bouffon¹ ». Jusqu'ici, la critique a plutôt eu tendance à voir dans le rire le moyen d'accéder à un réalisme plus saisissant ou plus âpre. Cela vient du fait que les œuvres comiques traitent de la dimension prosaïque de l'existence, de ce que Bakhtine appelle le « bas matériel », qu'elles ont pour fonction de mettre en évidence les travers et les vices humains. Certes, le rire met au jour les illusions, les mensonges, les tromperies ; il jette sur la réalité une lumière crue. On le sait, la « laideur », aussi bien physique que morale, est le domaine privilégié de la comédie. Pourtant, de manière générale, le rire parvient à ce dévoilement de la manière la moins réaliste qui soit, c'est-à-dire par le jeu, par la liberté revendiquée à l'égard

1 Leo Spitzer, *Études de style*, 1970, p. 134.

des « lois » de la réalité, par l'expression du non-sérieux. Cette observation oblige notamment à repenser la définition que Lukács donne du roman, dans lequel il voit « la forme de la virilité mûrie² ». L'étude du drôle de roman montre que le genre est aussi le lieu d'expression de l'immaturité, que l'ardeur juvénile s'affirme aussi bien dans le traitement de la réalité que dans son étonnante capacité de renouvellement formel.

Les principales objections et réserves d'Alain Vaillant à l'égard de mon travail soulèvent des questions très fortes, des questions que j'ai dû affronter tout au long de mes recherches et qui touchent essentiellement aux orientations théoriques et méthodologiques. La première objection, à laquelle je répondrai plus loin, concerne le rapport à l'histoire de la littérature et, plus spécifiquement, la primauté accordée au temps long sur le temps court. La seconde objection, à laquelle je souhaite m'attarder en premier lieu, concerne le privilège donné à l'approche générique de l'étude des œuvres. Pourquoi avoir choisi d'aborder la question du rire à partir du roman en particulier plutôt que de traiter de la question du comique en général, qui s'exprime en effet dans des formes et des contextes divers, aussi bien dans les genres littéraires que dans le domaine plus vaste des productions artistiques et culturelles ? À cette question, Alain Vaillant a la bonté de fournir une réponse, que je serais bien tenté de faire mienne. Il est vrai que c'est avant tout pour des raisons pratiques — des contraintes d'espace et de temps — qu'il m'a fallu choisir un angle d'attaque qui soit à la fois efficace (un corpus maniable) et productif (le choix des œuvres de trois auteurs établis dont la mise en parallèle favorise l'enrichissement mutuel). Mais il est également vrai que le traitement de ces contraintes n'a pas été laissé au hasard. J'ai d'ailleurs annoncé mes couleurs dès l'avant-propos de mon livre, en précisant que mes recherches s'inscrivaient dans le cadre de l'histoire du roman et de la poétique et de l'esthétique des genres.

Il est vrai que la notion de genre littéraire est problématique, et les pages que Vaillant consacre à la question dans son plus récent ouvrage (*L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin (U), 2010) sont à cet égard très convaincantes. À n'en pas douter, les classifications ont quelque chose d'arbitraire et les écrivains aussi bien que les critiques ont pris — et prennent encore — un malin plaisir à les contester ou à en éprouver les limites. La première partie de mon livre, consacrée aux rapports entre la comédie et le roman, s'attaque de front à ce problème : la difficulté d'assigner des balises aux notions employées s'applique très bien au rire, qui passe pour un concept impossible à cerner, résistant à tout effort de systématisation. Il en va de même du roman, un art aporétique, « omnifage³ », ainsi que l'écrit Gide, qui se définit le plus souvent par la négative, empruntant aux autres genres et discours sa matière et une partie au moins de sa forme. Il m'a semblé très profitable de montrer en quoi le parasitage de la comédie — conçue ici non seulement comme genre et mode de représentation mais aussi comme vaste réservoir d'images — permettait de transformer le roman, de donner à ses personnages, son « décor », ses intrigues

2 Georg Lukács, *La théorie du roman*, traduit par Jean Clairevoye, 2005 [1920].

3 André Gide, « De l'évolution du théâtre. Conférence prononcée le 25 mars [1904] à la Libre esthétique de Bruxelles », *Essais critiques*, 1999, p. 434.

et son point de vue sur le monde un souffle nouveau. Cela dit, et pour peu qu'on y songe, il n'y a guère de « frontière » conceptuelle qui ne fasse aujourd'hui l'objet d'une contestation, à commencer par la notion même de littérature, dont on a montré la variabilité en fonction des époques, des sociétés et des cultures. Les lettres classiques (les « humanités » antiques), les belles-lettres et ce que l'on appelle communément « la littérature » recouvrent un ensemble d'œuvres et de pratiques parfois très différentes. Devant la difficulté d'attribuer à une notion aussi capitale une définition et des limites incontestables, certains critiques littéraires concluent qu'il vaut mieux intégrer ou fondre leur objet d'étude dans le domaine plus général des pratiques artistiques et culturelles, voire dans le domaine encore plus large et ouvert du discours social. Je ne remets évidemment pas en question la validité « scientifique » d'un tel choix, qui permet de rompre avec la tendance à l'autoréférentialité en appréciant les liens qui existent entre les œuvres littéraires et le reste de la production culturelle.

Pourtant, si le critique doit reconnaître que toute notion est le produit d'une construction sémantique et du jeu social, il doit aussi donner un certain crédit à la valeur d'usage des mots. Car en dépit des variations dans le temps et l'espace, la littérature, le roman, la comédie sont des mots qui désignent des réalités relativement stables, ayant chacune son histoire, ses modèles, sa pratique et, oserais-je ajouter, sa « pensée ». Ainsi, j'accorde beaucoup d'importance au fait que des écrivains, à des époques diverses, ont choisi d'écrire des romans, qu'ils les ont écrits suivant l'exemple de devanciers, qu'à partir de leurs lectures et en fonction de leurs préférences et de leurs détestations, ils ont écrit ou conçu une histoire du roman, distincte de l'histoire de la littérature et de l'histoire tout court. Je suis notamment frappé par le fait que ce que Queneau, Cohen et Aymé appellent le roman — et qui prend sous leur plume une forme parfois très différente (pensons au roman-poème de Queneau, au réalisme magique d'Aymé, à la prose comico-épique de Cohen) — renvoie à peu près toujours à la même réalité, à des modèles communs (notamment Rabelais) et à des repoussoirs (le roman de la conscience malheureuse, l'esthétique réaliste du XIX^e siècle). J'estime que leurs œuvres doivent être appréciées non seulement en fonction du contexte historique particulier dont elles sont à la fois le produit et le lieu de représentation, mais à travers le prisme de l'histoire du genre — sinon de l'« art » — auquel elles appartiennent, une histoire qui a développé son vocabulaire et ses usages. S'il est entendu que les genres littéraires n'évoluent pas dans une stricte autonomie les uns par rapport aux autres, il faut néanmoins reconnaître qu'ils ne sauraient être confondus, qu'on ne peut, par exemple, éluder les différences entre le roman, la comédie et la poésie — ne serait-ce que par la position qu'y occupe le sujet de l'énonciation —, que chacun des genres joue un rôle particulier dans l'« économie » littéraire.

Toute œuvre porte la marque de l'époque — avec ses discours, sa doxa et ses lieux communs — au sein de laquelle elle s'inscrit et dont elle participe. La connaissance du « climat » social et politique, des données historiques et anthropologiques — ce que l'on appellera le *Zeitgeist* ou l'horizon épistémologique — est essentielle en ce qu'elle permet d'enrichir la compréhension du cadre général dans lequel s'inscrivent des romans comme *La jument verte*, *Mangeclous*, et *Gueule de Pierre*. C'est pourquoi

dans mon livre je me réfère souvent aux œuvres et travaux des années 1930 : à la comédie, à la farce et au cinéma comique de ce temps, aux études des folkloristes, aux écrits des philosophes (Freud, Benda, Bergson), à la littérature rurale et aux œuvres populaires (je songe par exemple aux travaux d'Yves Olivier-Martin). Je dois cependant faire un aveu : dans la première mouture de mon projet, j'avais l'intention d'accorder à l'œuvre de deux romanciers mineurs, André Chamson et Marcel Sauvage, une place égale à celle d'Aymé, de Cohen et de Queneau. Deux de leurs romans, respectivement *Histoires de Tabusse* (1930) et *La fin de Paris ou la révolte des statues* (1932), des romans fascinants auxquels je fais allusion dans la deuxième partie de mon livre, donnent lieu à l'expression d'un rire collectif et témoignent d'une même drôlerie. Au fil de mes recherches, j'ai cependant dû conclure qu'en raison de l'écart entre les mérites esthétiques (qualité de l'écriture, ampleur de l'œuvre, importance de la critique) et la « résonance » (philosophique, esthétique, sociale) des uns et des autres, leur mise en parallèle avec les œuvres d'Aymé, de Cohen et de Queneau ne pouvait pas tenir l'espace de tout un livre. Les « petits » romanciers souffraient de la comparaison et se trouvaient littéralement écrasés par les « grands ».

Revenons à l'articulation entre les œuvres et le contexte sociohistorique, qui à mon avis pose au moins deux problèmes. Le premier problème, qui fait l'objet de débats chez les spécialistes de l'histoire littéraire depuis Lanson, concerne l'appréciation du rapport entre le contexte général et des œuvres particulières. Comment en témoigner ? Il est assez facile, par exemple, de montrer que la satire de la Société des Nations que Cohen présente dans *Solal* (1930) et *Mangeclous* (1938) fait écho à une opinion largement répandue à la même époque, opinion dont on trouve la trace aussi bien dans les débats politiques, les journaux, la caricature, la bande dessinée (songeons au *Lotus bleu* [1934-1935] de Hergé) que dans certaines œuvres parmi les plus marquantes (les romans de Céline, notamment). Il est toutefois bien plus malaisé de juger du point de vue de l'œuvre sur la montée de la gauche française durant la même période, en raison de l'ambiguïté du traitement que le romancier réserve à la question. Certes, Solal devient ministre du Travail dans un gouvernement de coalition de tendance progressiste, mais lui-même s'empresse de fuir la promiscuité des quartiers populaires de Paris pour occuper un château en ruines à Saint-Germain-en-Laye, qu'il a acheté à crédit grâce aux garanties offertes par la riche famille de sa nouvelle épouse. Certes, la représentation de l'homme de gauche qui joue à l'aristocrate trouve des échos dans la presse de droite de l'époque, qui se montre critique à l'égard de la montée du Front populaire. La nature du rapport avec le contexte sociohistorique est pourtant difficile à établir, non seulement parce que ce rapport n'est pas attesté par l'auteur lui-même (dont les convictions personnelles le rangent plutôt à gauche), mais parce que l'on voit bien que l'essentiel, dans la représentation de Solal, réside peut-être moins dans le débat politique qu'elle actualise que dans l'humour qui naît de la contradiction du personnage. L'Histoire représente ici une donnée somme toute assez secondaire ; elle n'est jamais plus qu'un palimpseste, manuscrit à demi effacé sur lequel le romancier écrit sa propre histoire, qui vise à l'édification progressive d'un personnage écartelé entre sa volonté de puissance et la faiblesse relative de son statut social et de ses origines.

L'articulation entre le contexte sociohistorique et des œuvres particulières soulève un autre problème. À moins de faire l'objet d'une recherche très approfondie — ce qui conduirait, il faut l'admettre, au développement d'un tout autre sujet — le contexte sociohistorique est souvent traité comme un objet peu (ou non) problématique, capable de fournir à l'interprétation des œuvres un cadre indiscutable. Aussi bien pour des raisons pratiques que théoriques, sa présentation se situe souvent en liminaire, comme ce qui à la fois précède l'écriture des œuvres étudiées et y préside. Ce choix a pour conséquence d'orienter l'interprétation des œuvres, qui sont vues comme les répondantes d'un contexte plus large ou comme de simples participantes de la dynamique des discours. Certes, la perspective historique peut et doit enrichir l'œuvre, et l'œuvre, en retour, doit avoir la possibilité de réfléchir, renverser et transformer ladite perspective. Mais je constate en même temps que cette voie d'interprétation entraîne fatalement un certain aplatissement, qui fait que les œuvres, les genres, les discours, les productions finissent par se confondre et se valoir, au point où ce ne sont plus tant les œuvres — et l'imaginaire singulier de leurs auteurs — qui font l'objet de l'analyse que l'appréciation des liens, possibles ou effectifs, qu'elles tissent avec le « grand » contexte.

J'en viens à l'autre objection d'Alain Vaillant, qui concerne le choix d'accorder la priorité au temps long sur le temps court. Notons que la critique littéraire qui s'intéresse aux années 1930 — une période, il est vrai, particulièrement fertile en événements et crises de toutes sortes — a toujours eu tendance à subordonner les considérations esthétiques au contexte sociohistorique, aux problèmes jugés plus urgents de l'engagement de l'écrivain et de son positionnement sur l'échiquier politique. Ai-je voulu, en adoptant une perspective diachronique, jeter un éclairage différent sur la période ? Sans aucun doute. Mais mon choix tient aussi à la difficulté propre à des œuvres jugées inclassables et dont la filiation littéraire s'avère problématique. À l'exception de Queneau, que l'on peut rapprocher du surréalisme, dont il s'est cependant détaché très tôt, et de l'Oulipo, groupe qui a influé sur la dernière partie de sa carrière et au sein duquel son œuvre a trouvé des continuateurs, les romanciers que j'étudie se tiennent à distance des mouvements et des écoles. L'effort pour leur attribuer une place dans l'histoire du roman ou de la littérature oblige à un retour dans le passé, un retour auquel les romanciers nous encouragent, eux qui manifestent leur admiration pour des œuvres aussi variées que celles d'Aristophane, Lucien de Samosate, Rabelais, Cervantès, Stendhal, Flaubert, Tchekhov, Proust, Joyce, Kafka, et j'en passe.

Évidemment, il ne s'agit pas pour autant de disqualifier la perspective synchronique. Ainsi, Vaillant a raison d'évoquer le dynamisme de la culture populaire des années 1930 pour justifier l'expression dans les romans étudiés d'un imaginaire démocratique. Cela dit, je ne suis pas convaincu que l'on puisse, à titre d'exemple, établir un lien aussi clair entre le projet de Queneau de rendre à la langue parlée son naturel et l'esprit révolutionnaire de son temps. C'est que la longue histoire du roman montre qu'il a toujours été considéré comme un genre « facile d'accès », ainsi que le souligne Thomas Pavel⁴, et que la voix des « petits » s'y fait le plus souvent

4 Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard (Essais), 2005.

entendre. D'ailleurs, au début des années 1920, dans un contexte très différent, Cohen renonce à la poésie et à ce qu'il appelle « l'aristocratie littéraire » parce qu'il souhaite désormais écrire des romans, c'est-à-dire faire une « œuvre large et, comme la mer, accueillante à tous⁵ ». On peut donc penser qu'en affirmant (ou en « découvrant ») le caractère populaire et démocratique du roman — et en réclamant par la même occasion une écriture plus directe, plus proche du réel —, Queneau ne faisait que renouer avec l'esprit même du genre qu'il voulait pratiquer.

Enfin, mon intérêt pour le temps long tient aussi à une question que j'ai dû affronter au cours de mon travail : que faire avec des œuvres dont la visée semble être d'échapper au contexte sociohistorique immédiat ? Bien sûr, rien n'empêche de conclure que cette volonté soit commandée par les circonstances, que les difficultés sociales, économiques et politiques, en rendant l'atmosphère viciée, invitent les écrivains et les artistes à faire œuvre de diversion. Mais une fois cette possibilité admise, le critique a le devoir de s'intéresser non pas tant à ce que l'œuvre cherche à fuir ou à éviter, mais bien au monde imaginaire qu'elle déploie et auquel elle le convie. En lisant et en étudiant des romans, nous entrons dans le régime de la fiction, un monde différent de celui que nous connaissons en ce qu'il se présente, ainsi que le montre Paul Ricœur⁶, comme une « reconfiguration du [monde] donné ». Par définition, la drôlerie — qui rappelle, comme Vaillant le souligne avec beaucoup d'à-propos, l'esprit ludique des *trolls* — ne peut instaurer avec le réel qu'un rapport oblique et second. Le rire et la fantaisie permettent au lecteur de gagner un espace de liberté. Avec les romans d'Aymé, de Cohen et Queneau, la porte du pays des rêves s'ouvre à lui.

5 Albert Cohen, « Lettre à André Spire » (14 janvier 1922), *Le magazine littéraire*, n° 261 (janvier 1989), p. 31.

6 Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1975.

Références

- COHEN, Albert, « Lettre à André Spire » (14 janvier 1922), *Le magazine littéraire*, n° 261 (janvier 1989), p. 28-32.
- GIDE, André, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999.
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, traduit par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard (Tel), 2005 [1920].
- SPITZER, Leo, *Études de style*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1970.



Notices sur les collaborateurs

Giovanni Berjola

Professeur certifié en Lettres Modernes, Giovanni Berjola prépare une thèse intitulée : « *Je saisis la plume* » — *Isidore Ducasse et l'acte créateur*. Auteur de l'ouvrage *Arthur Rimbaud et le complexe du damné* (Paris, Minard, 2007), Giovanni Berjola a aussi publié des articles sur Rimbaud (« L'Enfer chez Arthur Rimbaud. Appropriation d'un mythe et émergence d'un complexe », dans Yann Frey (dir.), « *Je m'évade ! Je m'explique* ». *Résistances d'Une saison en enfer*, Paris, Garnier Classiques, 2010), Ducasse (« De la campagne à la ville — Pour une poétique de l'espace dans *Les chants de Maldoror* », dans Christian Chelebourg et Serge Meitinger (dir.), *Écritures de la ville*, Paris, Éditions Kimé (Cahiers de recherches sur l'Écriture et l'Espace), 2006) et sur David Lynch (« Quelques singularités de David Lynch », *Image & Narrative*, vol. X, n° 2 (2009), [en ligne]. http://www.imageandnarrative.be/l_auteur_et_son_imaginaire/berjola.htm). Il s'oriente depuis vers la recherche en littérature de jeunesse ; il a signé l'article « Fantastique et littérature de jeunesse » dans l'*Encyclopédie du fantastique* (Paris, Éditions Ellipse, 2010).

Maia Beyler-Noily

Maia Beyler-Noily est doctorante en littérature française à l'Université de Berkeley, en Californie, et a une spécialisation en cinéma. Ses recherches portent sur le sacré dans la littérature contemporaine, notamment dans les œuvres de Georges Bataille, Nathalie Sarraute et Pierre Michon, ainsi que dans le cinéma d'Agnès Varda. Un de ses articles a paru dans la revue en ligne *Tirésias* (vol. 4, 2010) : « Après le désastre : le héros lazaréen chez Jean Cayrol et Patrick Modiano ». Un autre article : « The Anxiety of Authenticity in Dahan's *La vie en rose* and Zeffirelli's *Callas Forever* » est actuellement en cours d'impression pour la revue *French Forum*.

Julie Dekens

Agrégée de lettres modernes, doctorante en littérature comparée à l'Université de Zürich et de Paris — Sorbonne, sous les directions de Patrick Labarthe et de Jean-Yves Masson, Julie Dekens travaille sur la figure d'Orphée dans la création poétique moderne et contemporaine de langue française, allemande et suédoise. Quelques articles à paraître abordent ainsi les notions de mythocritique, de réécriture et d'interdisciplinarité, comme « Le fantôme d'Orphée : traces et survivances d'un mythe dans *Le violon enchanté* de Fernando Pessoa et *Les sonnets à Orphée* de Rainer Maria Rilke » (*Conserveries Mémoires* de l'Université Laval (Canada)), ou encore « “Und alles schwieg” : l'Orphée rilkeén à l'épreuve du silence » (*Loxias* (France)).

Alex Demeulenaere

Alex Demeulenaere enseigne la linguistique et la littérature françaises à l'Université de Trier (Allemagne). Il a publié de nombreux articles sur la littérature des voyages, tels que « René Caillié et JMG Le Clézio. Un portrait double ou un double portrait ? » (*Francophone Postcolonial Studies*, vol. 5, n° 1 (2007)), et « Edward W. Said » (Dirk De Geest, Anneleen Masschelein (dir.), *Engelse literatuur na 1945*, Leuven, Peeters, 2003). Il a aussi publié *Le récit de voyage français en Afrique noire (1830-1931). Essai de scénographie* (Berlin, LIT Verlag, 2009).

Laëtitia Desanti

Diplômée de l'Université McGill, Laëtitia Desanti est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée « Du ready-made au design : les postures de Nathalie Sarraute et Georges Perec par rapport à l'objet romanesque » (sous la direction de Gillian Lane-Mercier). Elle enseigne actuellement la littérature au Collège John Abbott à Montréal.

Monia Kallel

Monia Kallel travaille à l'Institut supérieur des sciences humaines de Tunis (Tunisie). Elle a publié plusieurs articles sur George Sand, dont « Le dialogisme naissant dans les fictions de 1830 » (Nigel Harkness et Jacinta Wright (dir.), *George Sand : intertextualité et polyphonie*, Berne, Peter Lang, 2011) et « La voix perdue de George Sand et Marceline Desbordes-Valmore » (*George Sand Studies*, vol. 26 (2007)). Ont également paru dans des ouvrages collectifs, des articles sur la littérature au féminin, Madame de Sévigné, Corneille et La Fontaine.

Guillaume Perrier

Guillaume Perrier, professeur agrégé de Lettres modernes en France, est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Le fonctionnement de la mémoire contextuelle dans la lecture d'À la recherche du temps perdu, de Marcel Proust*. Albertine disparue et Le temps retrouvé, soutenue en 2009 à l'Université Paris-Diderot (Paris 7). Il a publié plusieurs articles sur Proust, concernant la philosophie du roman, sa réception, la mémoire et l'oubli — notamment un article complémentaire de celui du présent volume : « Proust et l'art de la mémoire : l'allégorie médiévale » dans le *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 39 (2009), p. 101-111.

Jean-Pierre Thomas

Jean-Pierre Thomas est professeur agrégé au Collège universitaire Glendon, campus externe de l'Université York à Toronto, où il enseigne la littérature québécoise et la langue française depuis 2005. Il s'est spécialisé dans la recherche et l'étude de traces de mythes au sein des œuvres de la littérature québécoise des XIX^e et XX^e siècles et a publié des articles sur le sujet dans des revues canadiennes (*Présence francophone*, *Cahiers Anne Hébert*, *Religiologiques*) et européennes (*Le Paon d'Héra*, *Cahiers Robinson*, *Iris*).

Philippe Willocq

Professeur de sémiologie et de littérature française contemporaine en Belgique (à la Haute École Francisco Ferrer de Bruxelles et à l'École supérieure des Arts de Saint-Luc à Liège), Philippe Willocq poursuit actuellement des études doctorales en littérature contemporaine (*L'unité des œuvres polymorphes dans la littérature française contemporaine chez Marie Darrieussecq, Olivier Rolin et Jean-Philippe Toussaint*, Université Charles-de-Gaulle — Lille 3, sous la direction de Dominique Viart). Quelques publications et colloques jalonnent également son actualité de chercheur.



Résumés / *Abstracts*

■ Giovanni Berjola

ARCHITECTURE ET INTIMITÉ DANS *ILLUMINATIONS* D'ARTHUR RIMBAUD

ARCHITECTURE AND INTIMACY IN ARTHUR RIMBAUD'S *ILLUMINATIONS*

Résumé

Lorsqu'Arthur Rimbaud écrit les poèmes qui composeront par la suite *Illuminations*, l'architecture imaginaire n'est pas une nouveauté : les romantiques, avec Hugo, Gautier et Nerval, ont déjà exploré ce thème porteur, que Baudelaire a repris dans son poème intitulé « Rêve parisien ». Ces rêveries se rattachent à une poétique de la voyance que Rimbaud prolonge et renouvelle : l'on serait même tenté de dire que la voyance rimbaldivienne trouve son expression la plus accomplie dans ces villes de rêves. Ces visions où architecture et nature se confondent à la faveur d'un style flamboyant ont fait l'objet de nombreux commentaires. De ces analyses il ressort une double ambivalence : l'architecture rimbaldivienne apparaît comme un espace à la fois attractif et menaçant, une scène où se joue le drame de la création et de la destruction. L'imaginaire du poète réécrit des mythes tels que l'enfer et le paradis d'une part, la genèse, le déluge et l'apocalypse de l'autre. Ce décor mythique semble renvoyer, sur le plan psychologique, aux désirs et aux angoisses du poète. Ce qui intéresse le poéticien, ce sont non pas les mythes en eux-mêmes, mais leur appropriation par le sujet rimbaldivien. L'enjeu de ce travail sera en définitive d'étudier comment l'espace et l'architecture dans *Illuminations* traduisent les préoccupations intimes du poète.

Abstract

During Arthur Rimbaud's penning of the poems that would eventually become his Illuminations, imaginary architecture is no longer a novelty. Romantics such as Hugo, Gautier and Nerval have already delved in its appeal, and Baudelaire echoed it in his poem titled « Rêve parisien » (« Parisian Dream »). Such imaginings derive from a poetic framing of soothsaying that Rimbaud revisits and expands : one could even say that the oracular Rimbaud is best found in such dreamscapes. Visions of architecture melding flamboyantly with nature have given rise to much speculation. These analyses yield a dual ambivalence : Rimbaud's architecture is both attractive and threatening, and a drama featuring both creation and destruction. The poet's imagination recasts such myths as heaven and hell on the one hand, and genesis, deluge and apocalypse on the other. His mythical décor seems to echo his psychological wants and angst. These myths interest poeticsians much less than Rimbaud's take on them. We shall therefore look at how space and architecture in Rimbaud's Illuminations depict his intimate preoccupations.

■ Maia Beyler-Noily

POURQUOI DONC PAS ? *L'ÈVE FUTURE* ET LA RÉDEMPTION ARTIFICIELLE

AND WHY NOT? VILLIERS DE L'ISLE-ADAM'S *TOMORROW'S EVE* AND ARTIFICIAL REDEMPTION

Résumé

L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam met en scène la création quasi démoniaque d'une automate paradoxale, puisque machine douée de vie, par un scientifique nostalgique de la foi, et un romantique écœuré par l'amour chez ses contemporains. Le duo s'efforce ainsi de procéder à la rédemption artificielle d'un monde moderne désormais vide de divin, la science prenant le relais de la religion dans un texte qui passe rapidement du positivisme au spiritualisme. Cet article explore les rouages d'un roman qui, fulminant contre le divin, ne remet cependant jamais en question son existence, et réinstaure subtilement sa possibilité. Enfin, insistant sur le désespoir d'un monde sans Dieu, il semble que *L'Ève future* cherche à démontrer l'impossibilité fondamentale pour la vie humaine de se justifier sans la caution divine.

Abstract

L'Ève future by Villiers de l'Isle-Adam tells of the quasi-demonic creation of a paradoxical automaton, a machine imbued with life, by a scientist nostalgic for faith and a romantic sickened by love among its contemporaries. The duo strives to bring about the artificial redemption of a modern world now void of all divine. Science here occupies the role of religion in a text that quickly slides from positivism into spiritualism. This article explores the workings of a novel that, while fulminating against the divine, nonetheless never questions its existence and subtly reintroduces its possibility. Finally, insisting on the hopelessness of a godless world, it seems that *L'Ève future* attempts to demonstrate the fundamental impossibility for human life to justify itself without any divine guarantee.

■ Julie Dekens

RÉÉCRIRE L'ORIGINE POÉTIQUE AU VINGTIÈME SIÈCLE : L'EXPÉRIENCE DU *BESTIAIRE OU CORTÈGE D'ORPHÉE* DE GUILLAUME APOLLINAIRE.

REWRITING THE ORIGIN OF POETRY IN THE TWENTIETH CENTURY, USING GUILLAUME APOLLINAIRE'S *THE BESTIARY : OR ORPHEUS'S PROCESSION* AS A GUIDE.

Résumé

Au seuil de son œuvre, Apollinaire choisit Orphée. Dans *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*, le poète retrouve les caractéristiques traditionnelles du mythe, le *carmen* au sens étymologique du terme, et rejoint les réécritures qui l'ont précédé. L'entreprise est osée, car il convient d'habiter en Orphée, d'endosser son costume et surtout de (re) construire le mythe. En prenant appui sur les fondations ancestrales du récit antique, Apollinaire entend ériger de nouveaux fondements poétiques. L'édifice, entre tradition et émancipation, entraîne le lecteur dans un labyrinthe extraordinaire, entre mythe et réalité, poésie et gravure, vie et mort, chant et parole, antiquité et modernité. Le vertige des sens fonde le pouvoir du poète : mage des Temps modernes, il surpasse son aïeul et transcende les possibilités de l'écriture.

Abstract

Early in his writings, Apollinaire sets his eye on Orpheus. In The Bestiary : or Orpheus's Procession, the poet reacquaints himself with the traditions of myth, its etymological carmen, thereby following in the footsteps of his precursors. It is a gamble, for Orpheus is to be inhabited and possessed, and his myth (re)constructed. Based on the ancestral roots of this antique tale, Apollinaire seeks to build a new poetic foundation. His structure, both traditional and emancipated, takes the reader on an extraordinary labyrinthine voyage between myth and reality, poetry and visual art, life and death, song and speech, antiquity and modernity. The dizzying power of our senses anchors the poet's power : a modern magi, he one-ups his ancestor and transcends the opportunities afforded to the writer.

■ **Alex Demeulenaere**

LE RETOUR EN AFRIQUE. VOYAGE ET MÉMOIRE CHEZ LE CLÉZIO ET JORIS

BACK TO AFRICA. TRAVELOGUES BY LE CLÉZIO AND JORIS

Résumé

Le récit de voyage postmoderne se caractérise de plus en plus par une ré-écriture des voyages de prédécesseurs proches ou lointains. Souvent considérée comme une preuve supplémentaire de la « fin des voyages », une telle narration permet aussi d'explorer les possibilités de la dimension intertextuelle de l'écriture du voyage. Après avoir fait le point sur ces notions, nous analysons deux récits de voyage en Afrique de la main d'auteurs contemporains : d'une part *L'Africain* de l'écrivain français J.M.G. Le Clézio, d'autre part, *Mon oncle du Congo* de l'écrivain belge Lieve Joris.

Abstract

*Increasingly, post-modern travelogues recast travel accounts by close or distant predecessors. Often couched as yet more proof that « travelling is coming to an end », such depiction also serves to explore the possibilities afforded by the inter-textual dimension of travelogues. Following an outline of these theoretical notions, we shall apply them to our analysis of two contemporary authors' accounts of their trips to Africa : the French J. M. G. Le Clézio's *The African*, and the Belgian Lieve Joris's *Back to the Congo*.*

■ **Laëtitia Desanti**

L'ARCHITECTURE DANS LES ROMANS DE NATHALIE SARRAUTE ET DE PEREC : MANIPULATIONS ET DÉTOURNEMENTS

CONSTRUCTING THE NOVELS OF NATHALIE SARRAUTE AND PEREC : TWISTS AND TURNS

Résumé

Le but de cet article est de montrer, par une comparaison entre les œuvres romanesques de Nathalie Sarraute et de Georges Perec, comment la question de l'architecture intérieure — et par là, celle du statut de l'objet — entretient de solides liens avec la manière de concevoir le roman de cette période. Derrière le foisonnement des objets qui meublent les œuvres, se dessine la figure du vide, présenté sous des formes très différentes. Le vide : voilà sur quoi ces œuvres se bâtissent. Je verrais dans ce vide une des modalités par lesquelles le roman évolue, et par là, une manière de sortir

d'un regard phénoménologique sur l'architecture intérieure pour tenter une approche post-phénoménologique où le statut de l'objet a désormais davantage à voir avec le design qu'avec l'école du regard.

Abstract

This article compares the novels of Nathalie Sarraute and Georges Perec to show how writings of that period tightly bound their internal structure — and thus the status of the object — to their concept. The many objects populating the works reveal an underlying emptiness under various guises, the core of such works. I would describe this emptiness as a driving force behind the evolution of the novel, a way to escape the phenomenological analysis of its internal structure, moving to a possible post-phenomenological take that associates the status of an object more with its design than its perception.

■ **Monia Kallel**

SAND ET DJEBAR : SUR LA VOIE (VOIX) DE SHÉHÉRAZADE

SAND AND DJEBAR : FOLLOWING SHEHERAZADE'S FOOTSTEPS

Résumé

En partant des travaux récents sur la notion fort complexe de voix (émission sonore, pensée silencieuse, mode d'existence, et « souffle » créatif), l'article se propose d'examiner deux romans, *Consuelo* de George Sand (1844) et *Loin de Médine* (1991) d'Assia Djebbar. L'aventure littéraire des deux romancières prend son origine dans la tradition lyrique (qui remonte à Platon et passe par Rousseau), et s'articule sur le mode de la perte conformément à la tradition (occidentale et orientale) incarnée par de nombreuses figures féminines (Shéhérazade, Ondine, Orphée, Marsyas, Mélusine). Les deux femmes croient au pouvoir de la parole, libératrice, unificatrice et re-fondatrice du monde plein des origines. Cette foi commune se traduit par l'omniprésence de la voix (organe, schème et métaphore de l'écriture) et l'attention portée aux vibrations du corps. Les deux fictions contreviennent aux lois traditionnelles de la *mimesis* proposant ainsi une autre voie (voix) de l'engagement (éthique et esthétique).

Abstract

*Starting with recent studies into the very complex notion of voice (be it a sound output, a silent thought, a way of life or a creative « breath »), this article seeks to explore the literary paths of two female authors : George Sand through her 1844 *Consuelo*, and Assia Djebbar through her 1991 *Far from Medina*. Their paths originate in the lyrical tradition of Plato through Rousseau and hinge on loss as defined in the (occidental and oriental) tradition of many female characters such as Sheherazade, Ondine, Orpheus, Marsyas and Melusine. Both authors share a faith in the liberating and unifying power of speech, a power able to recast the original World. As a result, both authors give prominence to voice (as the organ, scheme and metaphors of writing) and to our body's vibrations. Both books belong to a genre described by H. Meschonnic as « poetic novel », and both eschew the accepted laws of mimesis by opening a new path to involvement in both ethics and aesthetics.*

■ Guillaume Perrier

ARCHITECTURE MÉDIÉVALE ET ART DE LA MÉMOIRE DANS *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU* DE MARCEL PROUST

MEDIEVAL ARCHITECTURE AND THE ART OF MEMORY IN MARCEL PROUST'S *REMEMBRANCE OF THINGS PAST*

Résumé

Cet article examine la question classique du rapport entre le roman de Proust et l'architecture médiévale, sous un angle particulier : celui de l'art de la mémoire, système de mémorisation antique et médiéval redécouvert dans la seconde moitié du XX^e siècle par Frances Yates. Proust ne connaissait pas ce système en tant que tel mais, en s'inspirant de l'architecture médiévale pour construire son roman comme un bâtiment de mémoire, il s'inscrit dans la longue tradition de cet art polymorphe.

Abstract

Using the particular lens of the art of memory, this article looks at the classic relationship between Proust's novel and medieval architecture. Rediscovered by Frances Yates in the second half of the 20th century, the art of memory is a form of mnemonic systems used in Antiquity and the Middle Ages. While Proust did not know of such systems per se, his drawing on medieval architecture as a mnemonic frame for his novel is a continuation of this long-standing polymorphous art form.

■ Jean-Pierre Thomas

L'ENFER D'UN PARADIS REMÉMORÉ DANS *KAMOURASKA* D'ANNE HÉBERT

THE HELLISH PARADISE EVOKED IN ANNE HÉBERT'S *KAMOURASKA*

Résumé

La segmentation traditionnelle de l'univers, marquée par un plan à deux ou trois dimensions, trouve dans le roman *Kamouraska* d'Anne Hébert une facture singulière. Le centre du monde apparemment constitutif de l'imaginaire, bien que présent dans la reconstitution spatio-temporelle à laquelle se livre le personnage principal de l'œuvre, n'en subit pas moins des distorsions qui rendent compte d'une appropriation subversive des points de repère coutumiers. Élisabeth d'Aulnières-Tassy revit par la pensée les déplacements purement horizontaux de son amant parti éliminer son époux, mais elle accomplit simultanément des mouvements verticaux imaginaires qui lui permettent de naviguer entre des espaces superposés et des temps annexes. L'examen du projet d'écriture hébertien révèle ici des détails qui marquent l'œuvre du sceau d'une originalité manifeste.

Abstract

Unusually, Anne Hébert's Kamouraska calls on the traditional segmentation of the universe onto a two — or three-dimensional plane. The centre of the world making up the imagined is distorted in such a way as to reveal a subversive appropriation of customary reference points, even though this world does shine through the spatial and temporal reconstruction by the book's main character. While Élisabeth d'Aulnières-Tassy reminisces on the horizontal motions of her lover who has left to kill her husband, she engages in imaginary vertical movements of her own, taking her between superimposed

planes and contiguous times. Looking at Hébert's approach to writing highlights those characteristics that make her book so unique.

■ Philippe Willocq

OMBRES ET LUMIÈRES. ARCHITECTURE ÉNONCIATIVE DANS *LE PAYS* (2005)

DE MARIE DARRIEUSSECQ

LIGHT AND SHADE OF THE TEXTUAL ARCHITECTURE IN MARIE DARRIEUSSECQ'S 2005

THE COUNTRY

Résumé

L'architecture d'un roman dépend généralement de certaines contraintes, telles que l'énonciation, les personnages, l'intrigue et la dimension spatio-temporelle de l'ensemble. Ces quatre perspectives construisent ainsi une œuvre dont la cohérence répond au subtil équilibre de leur combinaison. Mais que se passe-t-il lorsque l'une ou plusieurs de ces composantes sont délibérément biaisées ? L'édifice textuel deviendrait-il alors un objet purement formel dont le contenu ne serait là que pour étayer les idées ou l'idéologie de son auteur ? *Le pays* (2005) de Marie Darrieussecq dessine en filigrane cette problématique. L'intrigue, la dimension spatio-temporelle et les personnages y sont aisément identifiables. Toutefois, l'énonciation pose problème par un chevauchement de voix dont les entrelacs offrent une consistance remarquable. Le paradoxe de ce texte, à la fois débridé et construit, lui confère une puissance d'énonciation qui, bien au-delà du fait diégétique, contribue à l'architecture réflexive du roman. Une architecture réflexive donc, mais sous l'éclairage d'une énonciation faite d'ombres et de lumières.

Abstract

A novel is normally constrained by such elements as its textual structure, characters, plot, and spatial and temporal dimensions. These four perspectives construct a story the coherence of which hinges on their subtle balance. But what happens when one or more of these elements is purposely skewed? Would the textual edifice become a purely formal object with its contents merely propping up its author's beliefs or ideology? Marie Darrieussecq's 2005 The Country illustrates this quandary. The plot, the spatial and temporal dimensions and the characters are all clearly identifiable. However, its textual structure becomes problematic by virtue of superimposing voices. Rather than making the text incoherent, this intertwining yields a remarkably consistent result. The typographical alternation of bold and roman characters, a visual effect, coexists with these lineaments when leading to a new meaning, along the lines of what Vincent Jouve calls « Romanesque linguistic essence ». This paradoxical text, both unconfined and designed, has a powerful textual structure that goes beyond mere diegesis. This gives us a reflective architecture informed by a textual structure drawing on light and shade.



Prochains numéros

***Ne pas se raconter d'histoire :
philosophie et narrativité***

Sous la direction d'Étienne Beaulieu et Sarah Rocheville
Université du Manitoba et Université de Sherbrooke
Parution : octobre 2011

Bicentenaire Théophile Gautier

Sous la direction de Cynthia Harvey
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : décembre 2011

Déclinaisons du commentaire

Sous la direction de Sabrina Vervacke et Alban Baudou
Université Laval
Parution : février 2012

***La poétique du désarroi social
dans le roman francophone***

Sous la direction de Justin K. Bisanswa
Université Laval
Parution : juin 2012

***L'aventure comme possibilité.
Le personnage romanesque
dans la première moitié du XX^e siècle***

Sous la direction de Mathieu Belisle
Université McGill
Parution : octobre 2012

Sociocritique du théâtre

Sous la direction d'Olivier Bara
Université de Lyon 2
Parution : février 2013

***Romanciers populistes. Autour et à la suite du Manifeste
du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier***

Sous la direction de François Ouellet

Université du Québec à Chicoutimi

Parution : juin 2013



Appels d'articles

Sociocritique du théâtre

Dossier proposé par Olivier Bara

Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Date limite : 1 mai 2011

Dans le bilan des études sociocritiques récemment proposé par Anthony Glinoyer (« Carrefours de la sociocritique », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45 / 46 (2009)), l'accent est porté sur la diversification et même la forte dispersion des pratiques comme des ancrages institutionnels de la recherche en sociocritique. Sa fécondité résiderait moins, selon l'état des lieux proposé près de quarante ans après la formulation de Claude Duchet, dans la fermeté des méthodes que dans sa puissance de questionnement des modes de textualisation du social. La mise en relation dialectique des phénomènes sociaux et des phénomènes littéraires constituerait toujours un champ d'expérimentation vivant et ouvert.

Les travaux menés en sociocritique, attachés à la construction discursive des représentations sociales, ont privilégié jusqu'à présent la fiction romanesque, de préférence réaliste, le texte d'idées et le discours journalistique — Alain Vaillant le rappelle avec une grande acuité critique dans la même revue (« De la sociocritique à la poétique historique »). Le théâtre a été partiellement omis du domaine d'application des lectures sociocritiques, comme si la « politique du texte » se lisait plus difficilement dans des œuvres non encloses dans leur nature purement textuelle. Certes, des études sociocritiques de textes dramatiques ont été proposées, par Claude Duchet tout d'abord (« Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique*, Armand Colin, 1969). Mais ces études ont souvent concerné, symptomatiquement, un théâtre écrit au XIX^e siècle pour la seule lecture : Claude Duchet, « La Saint-Barthélémy : de la "scène historique" au drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5 (sept.-oct. 1973), « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset », dans *Sociocritique*, Nathan, 1979 ; Anne Ubersfeld, « Révolution et topique de la cité : *Lorenzaccio* », *Littérature*, n° 24 (déc. 1976) ; Pierre Laforgue, « *Lorenzaccio*, ou Œdipe à Florence », « *Fantasio*, ou être bouffon en 1830 », dans *L'Œdipe romantique*, Grenoble, Ellug, 2002 ; Xavier Bourdenet, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemark*, de Prosper Mérimée », *Orages*, n° 3 (mars 2004). Le théâtre vivant, directement écrit pour être joué, serait-il soupçonné par les sociocriticiens d'obéir à des contraintes formelles imposées *a priori* et de reproduire des conventions telles que le discours sur la société s'en

trouverait appauvri ? Surtout, si la sociocritique constitue un retour au texte et à sa « littérarité », on conçoit que le théâtre — dont le texte ouvert et troué ne fait pas *toute* l'œuvre — ait été plus ou moins laissé de côté.

Pourtant, le théâtre représenté, en tant que phénomène collectif, acte social et politique, offre un champ d'observation et d'analyse privilégié des modes de symbolisation du social. Mais deux conditions sont peut-être à remplir pour mener à bien l'étude, conditions qui orienteront la constitution du projet de publication dans la revue *Études littéraires*. La première consiste à ne pas limiter le théâtre au seul panthéon des chefs-d'œuvre du répertoire, et à travailler aussi sur un « corpus collectif » (Alain Vaillant), où les représentations dominantes ou contradictoires d'une époque et d'une société soient ressaisies à partir de ce que l'on jouait effectivement dans les théâtres — et non de ce que l'histoire du théâtre a retenu et « panthéonisé ». La thèse de Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres* (Paris, Honoré Champion, 2009) offre ici un modèle méthodologique : elle ne réduit pas 1830 à *Hernani*, mais éclaire *Hernani* et, au-delà, l'ensemble des représentations symboliques dominantes, à partir de tout ce qui se jouait dans les théâtres cette année-là. La seconde condition concerne le « texte » théâtral. Une sociocritique du théâtre ouvre nécessairement une réflexion critique sur le statut strictement littéraire de l'œuvre dramatique et sur les outils existants de la sociocritique (le « sociogramme » par exemple) forgés pour l'analyse textuelle. Comment lire et interpréter du point de vue de la socialité et du discours historique de l'œuvre tout ce qui au théâtre ne relève pas du seul texte, mais d'un système de signes non verbaux ? Claude Duchet remarquait récemment : « La sociocritique n'est pas une sociologie de la littérature et elle n'a pas seulement la littérature pour objet mais tous les ensembles socio-sémiotiques. [...] L'objectif de la sociocritique est l'étude socio-historique des représentations » (« Entretien avec Claude Duchet » par Ruth Amossy, *Littérature*, n° 140 (déc. 2005), p. 132). On évitera donc de se limiter au seul texte théâtral écrit, comme de se cantonner à une étude contextuelle des conditions de création ou de réception du théâtre ; on dépassera, comme la sociocritique y invite, la relation mécaniste supposée mener du contexte au texte, pour privilégier les processus de symbolisation du social et de l'histoire portées par l'œuvre théâtrale, dans la totalité des signes déployés sur scène. Enfin, même si la sociocritique a trouvé dans le siècle de la question sociale et des révolutions son premier terrain d'élection, on ouvrira la perspective en deçà et au-delà du seul XIX^e siècle.

Les propositions, sous forme d'un court texte de 3000 signes et d'un titre provisoire, accompagnés d'un CV d'une page, sont à adresser avant le 1^{er} mai 2011 à l'adresse du pilote du dossier (bara.olivier@wanadoo.fr).

Après acceptation de la proposition, l'article (30000 signes) sera à envoyer avant le 1^{er} janvier 2012. Chaque article sera soumis, avant publication, à l'approbation du comité de lecture de la revue.

Url de référence : <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr>

Olivier Bara

Faculté LESLA, Département des Lettres, Université Lyon 2

18 quai Claude Bernard

69007 Lyon, France

***L'aventure comme possibilité.
Le personnage romanesque
dans la première moitié du XX^e siècle.***

Dossier proposé à la revue par Mathieu Belisle

Université McGill

Date limite : 15 septembre 2011

Au XX^e siècle, nombreux sont les personnages romanesques qui vivent l'aventure en imagination, par voie de procuration. C'est le cas de François Seurel qui, bien qu'il narre le récit du *Grand Meaulnes* et en porte la mémoire, ne découvre le monde que par l'entremise de son compagnon Augustin, personnage qui témoigne de l'assurance de celui dont l'existence épouse encore la forme d'un destin. Or, bien qu'il joue un rôle secondaire au sein de l'action proprement dite, Seurel demeure un relais essentiel : ce qu'il perd en capacité d'action, il le gagne en conscience. Le roman d'Alain-Fournier, que Jacques Rivière considère dans son célèbre essai (1913) comme le modèle du « roman d'aventure », assigne au personnage une fonction inédite : non seulement est-il appelé à « vivre l'aventure en esprit », pour emprunter à la belle formule de Mac Orlan, mais à la concevoir comme possibilité. L'autre devient l'avatar au sein duquel se déploient les virtualités du moi.

Les formes ou modes de l'aventure vécue comme possibilité imaginaire ne manquent pas. Que l'on songe seulement aux personnages à la « conscience malheureuse » (Ph. Chardin), qui ne vivent plus que dans les souvenirs de mondes ou de temps perdus, à ces personnages de romanciers fictifs dont l'imagination préside à l'élaboration de scénarios hypothétiques et de véritable inventaires, à ces innombrables personnages de fabulateurs à l'esprit ludique, qui vivent dans le pays des rêves ou se projettent dans des avatars, à ces personnages conscients de n'être *que des personnages*, figures de papier à l'existence fictive, ou alors des personnages incapables, justement, d'être de « vrais » personnages ou héros, en ce que, comme l'écrit Jonathan Lear, ils semblent être à court de moyens (« *they fall short* »).

Dans le cadre de ce numéro, on pourra s'interroger sur les raisons qui, dans le roman français de la première moitié du XX^e siècle, expliquent le passage de l'aventure effective à l'aventure vécue comme possibilité imaginaire. Illusion ou mythe de l'aventure ? Épuisement de la notion de destin ? Perte de confiance du sujet dans sa capacité de transformer le monde, d'agir sur lui ? Difficulté du personnage à concevoir son existence comme un récit cohérent, à coïncider avec sa propre vie ?

Les propositions d'article doivent parvenir au pilote du dossier, Mathieu Belisle (mathieu.belisle@mail.mcgill.ca), avant le 15 octobre 2011.

***Romanciers populistes. Autour et à la suite
du Manifeste du roman populiste (1930)
de Léon Lemonnier***

Dossier proposé par François Ouellet
(Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne, UQAC)
et Véronique Trottier (doctorante à l'UQAC).
Date limite : 15 juillet 2012

Le *Manifeste du roman populiste* (*La centaine*, 1930) et *Le populisme* (Paris, Renaissance du livre, 1931) de Léon Lemonnier fondèrent la naissance du mouvement populiste. Le *Manifeste* avait été précédé d'articles de Lemonnier dans *L'œuvre* (« Un manifeste littéraire », le 27 août 1929), *La revue mondiale* (« Du naturalisme au populisme », le 1^{er} octobre 1929) le *Mercur de France* (« Le roman populiste », le 15 novembre 1929) et devait beaucoup à André Thérive, dont le « Plaidoyer pour le naturalisme » dans la revue *Comœdia* (le 3 mai 1927) était déjà une sorte de pré-manifeste du populisme. Il faut pourtant préciser que le populisme n'a jamais voulu pour autant se constituer en véritable « école littéraire ».

Héritier lointain du naturalisme, le populisme de Lemonnier et de Thérive entendait prendre ses distances avec Zola, à qui il préférait Maupassant et Huysmans ; mais son véritable ancêtre serait le roman picaresque : « Les romanciers picaresques ont peut-être déjà fait ce que nous voudrions tenter. Un picaro, c'est un gars du peuple qui roule sa bosse de ville en ville, tâchant de se débrouiller et de trouver la combine », écrit Lemonnier. Dans le *Manifeste*, Lemonnier positionne le populisme contre le roman bourgeois et le roman psychologique ou nombriliste d'après-guerre, qui exaltait une « littérature d'inquiétude et de débilité, un style de jeunes bourgeois qui, rejetés dans leur vie plate après une période d'action brutale et de danger quotidien, cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner ». Le populisme avait l'ambition essentiellement de peindre la vie du peuple, sans doute, mais plus encore de « faire vrai » et de porter une attention accrue à l'étude de la réalité, sans écart de style et en dehors du scientisme primaire de Zola.

Le populisme eut une importance indéniable dans les années 1930. De manière plus large, il participait aux tendances d'une écriture de gauche, échiquier sur lequel se positionnent à la même époque les écrivains communistes, Paul Nizan et Louis Aragon en tête, et les écrivains de l'école prolétarienne d'Henry Poulaille et de Marc Bernard, à laquelle étaient associés des romanciers qui recevront le prix populiste, par exemple Tristan Rémy et Jean Pallu. En 1931, Antonine Couillet-Tessier devait créer le Prix Populiste, dont le premier récipiendaire sera *L'hôtel du Nord* d'Eugène Dabit. Léon Lemonnier créa un salon populiste annuel qui regroupait des romanciers et des peintres de l'éphémère école de Montmartre. La veine populiste était assurément dans l'air du temps au tournant des années 1930 : bien au-delà du cercle de romanciers dont Lemonnier revendiquait l'appartenance au populisme, nombreux (et malgré eux) ont été les écrivains dont les œuvres devaient momentanément croiser les préoccupations populistes, qu'il s'agisse d'un Jean Prévost (*Les frères Bouquinquant*, Paris, Gallimard, 1930) ou d'un Pierre Bost (*Porte-Malheur*, Paris, Gallimard, 1932).

Le *Manifeste* identifie comme populistes Louis Chaffurin, Louis Guilloux, Céline Lhotte, Louis-Jean Finot. À ces noms il faut ajouter ceux de Léon Frapié, Luc Durtain, André Chamson, Marcel Berger, Gabriel Reuillard. La revue *L'œuvre* dressa une liste soi-disant complète mais sans doute quelque peu abusive des écrivains populistes : on y trouvait, outre ceux déjà mentionnés, les noms de Gabriel d'Aubarède, André Baillon, Roland Charmy, Raymond D'Étiveaud, Jean Gaument, Camille Cé, René-Léon Gauthier, Marion Gilbert, Claire Goll, Julien Guillemard, Joseph Jolinon, Frédéric Lefèvre, Marmouset, Gabriel Maurière, Suzanne Normand, Élie Richard, le jeune Rosny, Antonin Seuhl, Pierre-René Wolf. À cette liste, on pourrait encore ajouter José Germain, Marius Richard, Henri Pollès, Thyde Monnier et quelques autres.

L'objectif de ce dossier est de regrouper un ensemble d'études portant sur l'œuvre de romanciers dits populistes. De manière plus précise, nous souhaiterions que la réflexion prenne acte au moins en partie des conditions d'écriture du populisme, de ses présupposés esthétiques, de la filiation dont l'œuvre étudiée participe, etc., autant de traits susceptibles de documenter l'émergence, la fortune ou l'échec, c'est selon, du mouvement populiste.

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$
(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAN \$)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 13,92 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : (514) 397-8669 Téléc. : (514) 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL.)	AVEC TAXES (CANADA SEUL.)
3,00 \$	3,42 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,84 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,25 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,39 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,67 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,09 \$	15,75 \$



30^e FIFA FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART 15 - 25 MARS 2012 | MONTRÉAL

LES MATINÉES DU FILM SUR L'ART
LES DIMANCHES À 14 H, DU 2 OCTOBRE AU 6 NOVEMBRE 2011
AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

PALMARÈS DU 29^e FIFA

Grand Prix

Parrainé par Astral
ANTWERP CENTRAL STATION
Peter Knijger (Belgique)

Prix du Jury

Parrainé par Zorac
PATRICE CHÉREAU : LE CORPS AU TRAVAIL
Stéphane Metge (France)

Prix du meilleur film éducatif

Parrainé par Télé-Québec
Z.S. ELIOT
Adam Low (Royaume-Uni)

Prix de la création

Parrainé par l'Office national du film du Canada
JOANN SFAR (DESSINS)
Mathieu Amalric (France)

Prix du meilleur film canadien

Parrainé par Robichaud Conseil
SAINT-DENIS GARNEAU
Jean-Philippe Dupuis (Canada)

Prix du meilleur essai

Parrainé par Le Devoir
THE REACH OF RESONANCE
Steve Elkins (États-Unis)

Prix du meilleur portrait

Parrainé par Entreprises Vidéo Service
BASQUIAT, UNE VIE
Jean-Michel Vecchiet (France, Belgique)

Prix du meilleur reportage

Parrainé par Concept Audio-Visuel
COMIC BOOKS GO TO WAR
Mark Darnie (Italie)
Prix du meilleur film pour la télévision

Parrainé par Digital Cut

**NIKI DE SAINT PHALLE ET JEAN TINGUELY,
LES BONNIE AND CLYDE DE L'ART**
Louise Faure, Anne Julien (France)

Prix Liliane Stewart pour les Arts du design

Parrainé par la Fondation MacDonald Stewart
BAUHAUS. MODEL AND MYTH
Niels Bolbrinker, Kerstin Stutterheim (Allemagne)

Prix Tremplin pour le monde ARTV

DIX FOIS DIX
Jennifer Allroy (Canada)

Prix du public ARTV

SUR LES TRACES DE MARGUERITE YOURCENAR
Marilù Mallet (Canada)

JURY : Présidente : Marion Blandinette (Canada)

Harry Bos (Pays-Bas), Henri De Gerlache (Belgique), Winston McQuade (Canada), Sylvie Richard (France)

AUDITORIUM MAXWELL CUMMINGS • MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL
1379, RUE SHERBROOKE OUEST • MÉTRO GUY-COCONDA
ENTRÉE : 8 \$ • SÉRIE COMPLÈTE : 25 \$ • VIP DU MUSÉE : GRATUIT

WWW.ARTFIFA.COM
514 874-1637

