

« VERBATIM

(1)



mettre en scène
la littérature & ses représentations

15 mars 2024
9h-17h Thomson house
(3650 rue McTavish, Montréal)

16^e
colloque de l'adelfies

Mettre en scène : la littérature et ses représentations

Verbatim, Numéro 5 (2025)

Dans ce numéro :

« Représentations créatives et réceptrices dans les discours mémoriels de Patrick Chamoiseau et Mérine Céco », Cécilia Morin (Université du Québec à Montréal)

« Par-delà des caractères d'officiel et d'officieux, L'étude du paratexte de Force-Bonté (1926) de Bakary Diallo », Samuele Ellena (Université de Montréal)

« Le Pédant joué : la représentation d'une polyphonie vertigineuse au service de l'esthétique ridicule et de la philosophie libertine », Saman Shahriari (Université Western Ontario)

« Reflets de soi : l'exploration de la représentation auctoriale et de la métamorphose identitaire dans La Honte d'Annie Ernaux », Jia Xing (Université de Toronto)

« De la traduction des poètes grecs antiques à la rédaction des Mémoires d'Hadrien », Louise Zaton (Sorbonne Université)

Tous droits réservés.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO5)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO5/A-PROPOS)
- > REPRÉSENTATIONS CRÉATIVES ET RÉCEPTRICES DANS LES DISCOURS MÉMORIELS DE PATRICK CHAMOISEAU ET MÉRINE CÉCO (/NUMERO5/MORIN)
- > PAR-DELÀ DES CARACTÈRES D'OFFICIEL ET D'OFFICIEUX - L'ÉTUDE DU PARATEXTE DE FORCE-BONTÉ (1926) DE BAKARY DIALLO (/NUMERO5/ELLENA)

- > LE PÉDANT JOUÉ : LA POLYPHONIE ENTRE LA VIRTUOSITÉ ET LE LIBERTINAGE (/NUMERO5/SHAHRIARI)
- > « C'EST MOI, CE N'EST PAS MOI » : HONTE ET TENDRESSE DANS LA HONTE D'ANNIE ERNAUX (/NUMERO5/XING)
- > DE LA TRADUCTION DES POÈMES GRECS ANTIQUES À LA RÉDACTION DES MÉMOIRES D'HADRIEN : L'ÉCRITURE-TRADUCTION CHEZ MARGUERITE YOURCENAR (/NUMERO5/ZATON)

À PROPOS

Verbatim est la revue numérique de l'Association des étudiant·e·s en littératures de langue française, en traduction et en création inscrit·e·s aux études supérieures de l'Université McGill (ADELFIES). Fondée en 2021, elle se veut un lieu de valorisation et de diffusion des travaux des jeunes chercheur·euse·s par la publication des actes du colloque étudiantin annuel de l'ADELFIES, d'où le nom *Verbatim*. Dans une visée de démocratisation et de cocréation de la recherche, cela signifie que les articles mis en ligne ont été enrichis par les questions et réflexions du public (universitaire ou non), des collègues étudiant·e·s ainsi que des professeur·e·s ayant participé à l'événement. La revue offre également aux étudiant·e·s l'occasion de se familiariser avec le processus éditorial.

Chaque numéro s'articule autour d'une thématique spécifique pouvant être abordée sous l'angle des études littéraires, de la traduction, de la création ou de toute autre discipline connexe (histoire, philosophie, théâtre, cinéma). Les corpus de toutes les époques et de tous les genres sont les bienvenus.

La revue *Verbatim* est dirigée par un comité éditorial composé d'étudiant·e·s des cycles supérieurs, incluant les organisateur·trice·s du colloque dont les actes sont à paraître.

COMITÉ 2025

Gabriel Armellin, étudiant au doctorat (U. McGill)

Ana Popa, étudiante au doctorat (U. McGill)

Madeline Tessier, étudiante au doctorat (U. McGill)

Madeleine Têtu, étudiante au doctorat (U. McGill)

^

Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)

« VERBATIM »

(/)

Représentations créatives et réceptrices dans les discours mémoriels de Patrick Chamoiseau et Mérine Céco

La mise en scène de l'écrivain·e est, depuis le tournant des années 2000, reconnue par la critique^[1] comme une caractéristique distinctive de la littérature antillaise. Selon Lydie Moudileno, la « réflexivité narrative^[2] » des textes antillais révèle « la revendication d'une réalité culturelle et sociale "créole", [...] née de ruptures, de métissages et de transformations historiques », puisqu'elle offre « "l'indice de la façon dont le texte (l'écrivain) lit l'Histoire et s'inscrit en elle"^[3]. » L'inscription discursive de l'auteur·rice antillais·e dans son texte témoigne ainsi des rapports complexes qui lient l'énonciation littéraire et la mémoire collective dans une société marquée par l'esclavage et la colonisation. C'est également le constat de Dominique Chancé, pour qui la mise en scène de l'écrivain·e est symptomatique d'un rapport à l'écriture conscient du paradoxe entre « la nécessité d'écrire pour témoigner, retracer l'Histoire » et « la peur de trahir, de renier sa "créolité" en adoptant l'écrit en français, dans une position de maîtrise^[4]. » Les enjeux liés à l'énonciation auctoriale dans les œuvres sont ainsi au cœur de polémiques qui ont particularisé la vocation identitaire et mémorielle de la littérature antillaise, notamment à travers la tension entre écriture et oralité^[5].

Or, j'é mets l'hypothèse, en laissant de côté les pléthoriques discussions sur l'« oraliture^[6] » de l'écrivain-e créole, que l'actualisation de la mémoire collective apparaît dans le roman antillais contemporain non seulement à travers la problématisation du geste de création littéraire, mais aussi dans la complémentarité entre la création et sa réception. Dans les deux romans qui sont le terrain de cette exploration – *La mazurka perdue des femmes-couresse*^[7], de Méline Céco, et *Un dimanche au cachot*^[8], de Patrick Chamoiseau –, le discours mémoriel émane précisément de l'interaction entre les figures auctoriales – écrivant ou contant un récit – et réceptrices – lisant ou écoutant le récit transmis. Ces figures mettent en relief les mécanismes herméneutiques qui sous-tendent les (ré)actualisations du passé, nécessaires pour garder vivante la mémoire collective. Il apparaît alors que le rôle de la littérature dans le travail de mémoire lié à l'histoire antillaise prend forme dans le discours autoréflexif – que j'appelle métalittéraire – qui se manifeste dans les gestes de création et de réception représentés dans les textes. L'étude de ces représentations aura donc comme objectif de montrer l'implication des mécanismes métalittéraires dans les processus de remémoration d'évènements historiques spécifiques aux Antilles.

Dans *Un dimanche au cachot*, un éducateur, qui est aussi écrivain, est appelé en renfort à la Sainte Famille, un foyer d'accueil. Il doit aider Caroline, une jeune fille refusant de sortir de la voûte en pierre dans laquelle elle est cloîtrée. Or, la Sainte Famille se situe sur la propriété de l'ancienne Habitation Gaschette, une plantation esclavagiste. Cette correspondance spatiale est l'élément qui permettra au narrateur-écrivain d'inventer le récit de L'Oubliée, une jeune esclave prisonnière de l'horreur plantationnaire, et de le transmettre à Caroline afin de la faire sortir de sa torpeur. L'acte narratif est donc central pour la transmission mémorielle, comme dans *La mazurka perdue des femmes-couresse*. Ce roman est centré sur l'univers de Reine, une jeune adolescente antillaise. Elle rencontre, en rêve, son arrière-grand-mère, qui lui raconte son histoire. À travers cette résurgence du passé, Reine renoue avec les histoires transmises par son aïeule et décide de se faire porte-parole de toutes ces femmes qui convergent dans sa voix. Les paroles de son arrière-grand-mère lui permettent de lier la « Grande Catastrophe », la période de grève et de révolte qui a secoué les Antilles en 2008 et 2009, à l'histoire oubliée des femmes de son pays, qui ont été résistantes bien avant les insurrections. Le travail de mémoire s'élabore ici aussi à travers un procédé métalittéraire, puisque c'est le récit de l'ancêtre qui enclenche l'écriture et l'action militante de Reine. Étudier les processus narratifs par lesquels les récits de l'esclavage et de la résistance populaire sont mis en scène permet dès lors d'envisager le dispositif mémoriel à l'œuvre dans les romans en tant que procédé herméneutique similaire à l'acte de lecture. En effet, l'étude de la représentation des gestes créatif et réceptif, basée d'abord sur le développement théorique de la métalittérature, établira ultimement une analogie entre l'actualisation mémorielle et l'expérience de lecture, signifiant dès lors la valeur de la littérature pour remémorer le passé colonial aux Antilles.

Outil notionnel : la métalittérature

Au regard du contexte littéraire antillais, où la question de l'oralité a depuis longtemps été mise de l'avant pour contester la domination coloniale liée à l'ordre symbolique écrit^[9], il apparaît nécessaire de préciser que l'étude des représentations des gestes créatifs et réceptifs n'est pas basée sur des activités littéraires exclusivement textuelles. Utiliser l'expression de « gestes » créatifs et réceptifs se veut donc un moyen d'inclure les actes de production et de réception de récits qui ne correspondent pas au « texte » dans sa définition purement graphique. En effet, dans *Un dimanche au cachot* et *La mazurka perdue des femmes-couresse*, les figures créatives et réceptrices sont des écrivain-es, des conteur-ses, des lecteur-rices et des auditeur-rices. Le lexique lié au « texte », à l'« écriture » et à la « lecture », encore largement utilisé pour théoriser la métalittérature – souvent réduite à une métatextualité –, doit alors être compris au-delà de son sens purement scriptural, et envisagé à partir d'une perspective herméneutique plus large dans laquelle la création et la réception ne sont pas limitées aux récits écrits.

Amaryll Chanady définit la métalittérature par la capacité qu'ont certains textes littéraires à poser « un regard critique et ironique sur les procédés artistiques, le scripteur et les effets virtuels du texte^[10] ». La métalittérature se distingue^[11] pourtant de l'utilisation qui a été faite du préfixe « méta- » en narratologie^[11] parce qu'elle concerne davantage une réflexion globale sur la littérature – ses effets, ses usages, ses significations – qu'un dispositif narratologique intratextuel^[12]. En effet, Chanady emprunte le terme de métalittérature à Roland Barthes, qui l'utilise d'abord pour penser le rôle de la critique littéraire. Selon lui, la critique littéraire est en soi un « méta-langage », puisqu'elle produit un discours sur la littérature, alors même que celle-ci est un « langage-objet » à la fois représenté et représentant. Il distingue ces catégories (langage-objet et méta-langage) afin de montrer la tendance, moderne selon lui, qu'a la littérature à se diviser en un « objet à la fois regardé et regardant^[13] ». Le terme de « méta-littérature » qu'utilise Barthes est alors orienté vers une autoréflexion et un processus critique qui seraient en quête d'un « être^[14] » de la littérature, dans une sorte de regard spéculaire autocentré. Ce sont précisément ces dimensions réflexives et critiques à l'égard du texte, mais aussi à l'égard de la littérature en général, qui intéressent Chanady.

Elle souligne dans cette mesure le caractère autoréflexif de la métalittérature en l'associant au concept de *metafiction*, développé dans la critique anglosaxonne. Linda Hutcheon le définit comme suit : « *a fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity*^[15]. » Elle qualifie la métafiction de narcissique, du fait de ses dimensions autoréférentielles et autoreprésentatives. Patricia Waugh ajoute toutefois une perspective importante relative à l'interaction qui se joue entre le monde du texte et le monde des lecteur rices : « is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws

attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality^[16]. » Ainsi, la métafiction ne porte pas seulement un regard critique sur la fiction et ses configurations, elle permet aussi de réfléchir aux effets des dispositifs fictionnels dans le monde *hors* du texte. Les textes à l'étude, en exposant non seulement les modalités de production du discours littéraire (à travers la représentation du geste créatif), mais également celles de sa réception (à travers la représentation du geste de lecture ou d'audition), amplifient la dimension pragmatiste^[17] de la métalittérature, en ce qu'elle permet d'énoncer une réflexion critique sur la manière dont une œuvre peut modifier le rapport au monde de son lectorat, en bref, un discours critique sur les usages sociaux, politiques et éthiques des objets littéraires. Le discours métalittéraire, dans *La mazurka perdue des femmes-couresse* et *Un dimanche au cachot*, produit précisément des commentaires critiques qui mettent en jeu le rôle de la littérature – en tant qu'agent transmetteur, mais aussi en tant qu'expérience sensible – dans le travail de mémoire.

De la nécessité d'écrire : représentations du geste créatif

Les deux romans acquièrent d'abord leur fonction métalittéraire à travers l'« analogie entre des éléments du récit et des aspects de la communication littéraire^[18] ». Par leur parole, les narrateur·rices, étant aussi des écrivain·es et des conteur·euses, demandent à être lu·es et écouté·es. C'est à travers cette interaction avec un·e interlocuteur·rice qu'apparaît le discours qui lie la communication littéraire, la remémoration et la transmission du passé. Pourtant, cette communication n'est pas sans difficulté. Dans *La mazurka perdue des femmes-couresse*, Reine s'instaure d'abord comme écrivaine à la demande de son arrière-grand-mère

La voix de cette vieille dame me possède maintenant jour et nuit. Je me lève avec le son de ces paroles amères et douces : je me couche avec ce murmure ineffable, sans bien distinguer désormais ce qui relève du réel et de la fiction. [...] Pour moi qui aime la littérature, les belles histoires, les personnages héroïques, les tragédies, cette vieille dame dont je n'entends que la voix dans une langue étrange, mais qui ne m'est pas étrangère, est un écrivain d'outre-tombe. [...]. Elle me demande, en fait, d'écrire sous sa dictée, mais dans ma langue, ce qu'elle a à me dire dans la sienne. (*MPFC*, 122)

En tant qu'auditrice du récit de l'arrière-grand-mère, Reine reconnaît la qualité d'écrivaine « d'outre-tombe » de son aïeule, mais a aussi la responsabilité, en contrepartie, de transmettre l'histoire intime de sa famille pour qu'elle participe au récit collectif du pays. En outre, Reine assume la responsabilité de la transmission par un geste de médiation : la traduction. En effet, lorsque le roman laisse

entendre la voix de l'arrière-grand-mère, le texte se présente d'abord en créole, puis en français, après l'indication suivante : « *Transcription en langue maternelle du discours d'Arrière-Bonne-Maman en langue matricielle. Je n'ai rien inventé.* » (MPFC, 33, 61, 93, 112, 132 et 143, italiques dans l'original.) En insistant paradoxalement sur le fait qu'elle n'a « rien inventé », Reine met en évidence le geste créatif qui est au cœur de sa relation avec son ancêtre, tout en jouant avec un *topos* littéraire, celui du manuscrit trouvé ou de la fausse traduction^[19]. La dimension créative de son geste d'écriture est donc exacerbée, d'une part, par l'inscription dans une tradition littéraire où le « roman est devenu un être contradictoire et pluriel » et dans lequel « [p]lusieurs voix narratives se croisent et l'œuvre intègre un commentaire critique. » D'autre part, la traduction littéraire implique nécessairement un travail créatif, surtout dans des textes hétérolingues, d'autant plus que Reine soutient que le créole est une « langue étrange » qu'elle ne maîtrise pas, mais qui ne lui est pas complètement étrangère. La manière dont Reine décrit le créole, « cette langue dont [elle] reconnaît, dans [s]on sommeil, l'émouvante cadence » (MPFC, 39), exemplifie à ce titre le fait que son énonciation est régie par le paradoxe d'une parole qui n'aura jamais le mot juste, qui ne pourra jamais narrer l'« authentique » histoire de son île, mais qui demeure malgré tout le référent le plus familier pour l'appréhender. Cette inquiétante étrangeté dans la langue même qui la lie à son arrière-grand-mère et à l'histoire de son peuple témoigne précisément des potentiels de l'écriture, du geste de création littéraire, pour sonder les écueils d'un passé qui ne passe pas.

Ainsi, l'appareil narratif du récit est basé sur des procédés plus ou moins fiables^[22] – la polyphonie, la transcription et la traduction « créative » de Reine peuvent en effet déstabiliser l'authenticité de la diégèse. Pourtant, le texte, à travers cette narration assurée par une protagoniste-écrivaine, affirme la nécessité d'une énonciation littéraire, fictionnelle et créative pour dévoiler l'incidence des gestes de médiation sur les sens que l'on attribue au passé. Le roman, en prenant la forme d'une mise en abyme, crée dès lors une tension entre la véracité des événements racontés et la dimension fictionnelle de tout acte narratif. L'effet de reduplication produit par la substitution entre le récit et l'objet-livre qui le contient brouille l'authenticité de la narration, mais lui confère, en même temps, une aptitude particulière pour envisager l'équivocité du passé. En ce sens, lorsque la mère de Reine, écrivaine de profession, dévoile à la toute fin du roman qu'elle a publié les écrits de sa fille et ses rencontres nocturnes avec son Arrière-Bonne-Maman dans un journal, c'est sur la tension entre histoire et mémoire qu'elle insiste

Je viens de publier [...] un ouvrage de cent cinquante pages, *La Mazurka perdue des femmes-couresse*. C'est le Journal de Reine, c'est ma version des faits, c'est un ouvrage d'histoire : j'y ai consigné notre mémoire, la mémoire de ceux qui n'ont pas le droit aux manuels d'histoire officiels et ne peuvent prétendre qu'au détour de la fiction

pour dire leur vérité. (MPFC, 230)

En donnant au journal de Reine le nom exact du texte dans lequel il s'insère, la narration crée un effet spéculaire qui permet de nommer les objectifs du roman à travers ceux du récit fictif : « consigner » la mémoire de « ceux qui n'ont pas le droit aux manuels d'histoire officiels ». Cette énonciation métalittéraire rend l'acte de création nécessaire dans le contexte d'une remémoration subalternisée^[23], puisqu'il permet d'émettre une nouvelle « version des faits » et de déconstruire le monopole du discours historique dans la production du récit sur les grèves générales. En effet, la mère de Reine souligne l'exclusivité des manuels d'histoire officiels, qui n'admettent pas la parole des dissident-es politiques. En prenant le « détour de la fiction » pour dire sa vérité, la mère de Reine tient la littérature comme une alternative émancipatrice pour actualiser la mémoire d'un peuple opprimé. En somme, revendiquer le rôle d'autrice du journal de Reine rend l'acte de communication littéraire à la fois nécessaire pour la mémoire collective, et absolument explicite : il est mis en scène dans le contexte fictionnel afin d'identifier, par analogie, l'œuvre qu'on lit simultanément et lui donner une fonction mémorielle.

De la même manière, l'éducateur-écrivain d'*Un dimanche au cachot*, en racontant une histoire à Caroline, met en abyme sa propre démarche créative à travers un dispositif narratif enchâssé et basé sur une correspondance spatiale qui lie deux régimes temporels. Le roman construit sa signification transmissive en reliant l'histoire de L'Oubliée, ayant lieu à l'époque esclavagiste, et l'histoire du narrateur et de Caroline, contemporaine à la publication du roman, à travers leur partage d'un même lieu : le cachot de l'Habitation Gaschette, désormais la Sainte Famille. Le narrateur, en parlant de son dimanche bouleversant, déclare : « Il me faudrait en faire un roman. Seul le roman peut tenter de comprendre, c'est-à-dire d'envisager en ombres et en lumières. » (UDC, 341) En affirmant qu'il *faudra* faire un roman de son dimanche au cachot pour en faire sens, le narrateur affirme le pouvoir herméneutique qu'a la forme romanesque pour appréhender le passé et le mettre en récit. Il ne s'agit donc pas de remémorer le passé esclavagiste dans une perspective positiviste, mais bien de l'« envisager en ombres et en lumières », en valorisant la plurivocité qu'implique *de facto* l'énonciation littéraire du narrateur. La fonction métalittéraire du roman se manifeste alors dans cette énonciation claire et obscure^[24] qui fait de la littérature le vecteur d'une appréhension sensible du passé, capable de signifier l'inimaginable horreur d'un cachot esclavagiste.

Cette capacité qu'a la littérature de faire sens du passé traumatique n'est toutefois pas sans contradiction. En parlant de « l'écrivain » en lui à la troisième personne, le narrateur-éducateur d'*Un dimanche au cachot* crée une distance critique avec l'acte d'écriture qui lui permet de révéler les

tensions qui sous-tendent le travail de mémoire relatif à l'esclavage dans le récit qu'il narre. Le narrateur s'interroge par exemple sur la possibilité même de représenter l'expérience de la réduction en esclavage

L'écrivain ne voulait pas l'admettre : la « vérité » de l'esclavage américain était perdue à jamais pour le monde sauf à rester intransmissible dans les songes d'un cachot. Mais, en projetant L'Oubliée sur Caroline, l'écrivain entêté lui offrait du présent : il élevait cette mémoire impossible au rang de témoignage. Dans un témoignage, la fiction apparaît moins fictive tout en l'étant autant. (*UDC*, 109)

Dans cet extrait, le processus narratif s'examine lui-même et souligne son impuissance à dire la violence esclavagiste : le mot « vérité », utilisé entre guillemets, signifie la contradiction qu'il pose d'un point de vue éthique : la vérité de l'expérience du cachot est problématique, d'une part, puisqu'elle est irrecevable, en dépassant les limites du tolérable et, d'autre part, puisqu'elle est imbriquée à la nécessité de donner une signification à la violence du passé esclavagiste. Le « sauf » indique cette contradiction : c'est uniquement dans l'univers fictionnel du cachot que cette « vérité » demeure (in)transmissible. La syntaxe de l'énoncé joue avec la problématique de l'indicible par cette construction oxymorique qui, dès qu'elle suggère la mince possibilité d'une vérité de l'esclavage, la qualifie aussitôt d'intransmissible. L'esclavage, dans son horreur, résiste au discours ; il est difficile à transmettre parce qu'il transgresse les limites de l'acceptable. Pourtant, le discours littéraire se l'approprie, précisément en accentuant la dimension pragmatique de cette difficulté : il pose la question de ce qui peut, et surtout *doit* être dit. Pour l'écrivain, la vérité de l'esclavage n'est donc pas *factuelle* : pour être transmissible, elle doit plutôt s'inscrire dans le domaine de l'imaginaire. C'est précisément sur celui-ci que repose l'improbable filiation qui s'établit entre Caroline et L'Oubliée, reliées par la « projection » narrative construite par l'écrivain-éducateur. Même si la fiction sur l'esclavage est confrontée à l'écueil de l'inconnaissable, elle fréquente son imaginaire et travaille à sa représentation. Le discours romanesque rend ainsi recevable l'inimaginable de la violence pour actualiser ce passé fragmenté par l'institution coloniale.

L'acte de création littéraire est également au cœur d'un autoexamen critique dans *La mazurka perdue des femmes-couresse*, lorsque Reine explique, au tout début du roman, qu'elle s'apprête à écrire l'histoire de la Grande Catastrophe dans une visée explicitement mémorielle. Elle présente les protagonistes qui composent son récit en expliquant que « [c]es personnages sont ces petits bouts ; ils sont seuls au monde » et que « c'est [s]on écriture qui va les lier sans trop les relier. » (*MPFC*, 16) Dès le départ, le geste de mise en récit s'instaure comme un moyen de donner un sens collectif aux histoires individuelles issues des différentes voix qui forment la trame de l'insurrection. Toutefois, en insistant sur le fait que cette trame repose sur une écriture qui « lie sans trop relier », Reine souligne,

avec cette nuance sémantique, que la narration *met en rapport*, mais qu'elle risque aussi de *fixer* les significations. Elle est en ce sens consciente des mirages et des effacements que peuvent produire les « grands récits^[25] »

Je vais faire de mon mieux pour mettre la Grande Catastrophe en histoires. Je fais davantage confiance aux petites histoires, avec un petit « h », qu'à la Grande Histoire. Peut-être d'ailleurs qu'il n'y a pas en soi de Grande Catastrophe, mais une série de petites catastrophes personnelles et collectives, et que la Grande Catastrophe dont j'ai promis de parler, c'est encore un mirage de la Grande Histoire. (*MPFC*, 17)

Les hésitations lisibles dans les propos de Reine illustrent les intrications complexes des récits collectifs et individuels dans la remémoration d'évènements historiques. Elles rappellent également la proposition d'Édouard Glissant, qui affirme que « l'irruption à elle-même de l'histoire antillaise [...] nous débarrasse de la vision linéaire et hiérarchisée d'une Histoire qui courrait son seul fil. Ce n'est pas cette Histoire qui a ronflé sur les bords de la Caraïbe mais bel et bien des conjonctions de nos histoires qui s'y sont faites souterrainement^[26]. » La fonction de liaison que tente de remplir l'écriture de Reine concerne précisément cette récupération des récits souterrains pour les inscrire dans la mémoire collective, mais elle discerne quand même les risques universalisants qui résonnent dans la qualité de « grande » catastrophe. Le geste de création est alors conscient des tensions qui le constituent, notamment sur le plan linguistique : « personne ne me pardonnera d'écrire dans cette langue qui a fait notre malheur, mais personne ne me lira si j'écris dans cette autre langue qui a fait notre grandeur, malgré sa misère » (*MPFC*, 15), s'écrit Reine alors qu'elle présente son projet d'écriture. La surconscience linguistique^[27] de la narratrice fait écho à la rédaction en français du récit créole de la Grande Catastrophe, alors qu'il représente précisément une conséquence du (néo)colonialisme hexagonal. Cet inconfort dans l'écriture complexifie le geste de création littéraire, puisque, même s'il permet l'émancipation et la revalorisation des récits marginalisés, leur expression dans la langue française témoigne de sa position liminaire qui implique à la fois aliénation et libération.

Malgré les incertitudes qui accompagnent l'écriture de Reine et de l'éducateur, leur représentation, au sein même des diégèses, met en évidence leur rôle transmissif et confère par là une spécificité mémorielle à la littérature. Le narrateur d'*Un dimanche au cachot*, en reprochant les lubies d'écriture à l'écrivain, affirme la capacité qu'a la fiction d'appréhender la violence du passé esclavagiste à travers les nuances de l'imaginaire littéraire. La fiabilité de l'écriture de Reine est mise en doute par le processus polyphonique de la traduction ; pourtant, c'est bien cette ambivalence qui peut exprimer la complexité du travail de mémoire aux Antilles. Mais la fonction mémorielle des deux romans se révèle ultimement dans le fait que les processus de création sont fictionnalisés tout en ayant un

résultat concret dans le réel : le texte qu'on lit. Dans *La mazurka perdue des femmes-couresse* et *Un dimanche au cachot*, la représentation fictionnelle de l'objet littéraire que l'on éprouve comme lecteur-riche souligne la nécessité des procédés actualisants de l'acte de lecture pour remémorer les récits qui ont été marginalisés par l'institution coloniale.

De la nécessité de lire : représentations du geste réceptif

Bien que la figure auctoriale occupe une place considérable dans l'appareil narratif des deux romans, la figure réceptrice y est complémentaire, puisque c'est elle qui actualise le travail de mémoire déployé par l'écrivain-e-conteur-euse, en l'interprétant, en l'évaluant et même en l'approfondissant. Le geste réceptif, dans les textes, permet en effet de prolonger et de renouveler la capacité du geste créatif à remémorer l'esclavage et les grèves générales en illustrant l'effet que produisent ces récits sur la compréhension du présent. Ce n'est donc pas un hasard si les instances narratrices d'*Un dimanche au cachot* et de *La mazurka perdue des femmes-couresse* assument leur rôle d'écrivain-e en se définissant aussi comme lecteur-riche : à travers cette double identification, Reine et l'éducateur disent la proximité de leurs pratiques créatives, interprétatives, et mémorielles.

Si le narrateur d'*Un dimanche au cachot* se reconnaît comme écrivain, son identité de lecteur apparaît dans le récit et occupe un rôle essentiel dans l'évaluation métalittéraire de son propre travail de création. Le regard critique que le narrateur porte à l'écrivain est aussi dirigé au lecteur « ce parasite qui vivote en [lui] » « se ramène en ricanant avec des peuples d'auteurs et des cabrouets de livres. » (*UDC*, 144) Il « s'accroche à l'écrivain qu'il persécute sans fin » (*UDC*, 145) en jugeant de ses choix narratifs et en le mettant en garde contre une création littéraire trop candide. À plusieurs reprises, la narration met en scène les désaccords internes entre le lecteur et l'écrivain, comme dans l'extrait suivant

L'écrivain voudrait établir une conversation entre le vendeur de porcelaine et la captive du cachot. Le vendeur proposerait à L'Oubliée d'intercéder pour la sortir de là, mais L'Oubliée refuserait. [...] Elle lui répondrait [...] par le paradoxe suivant : plutôt que de crever, elle aurait décidé de rester dans ce cachot... Le lecteur est consterné par tant de naïveté. Il rappelle au faiseur de livres que l'on n'est plus au XIX^e siècle et qu'il faudrait épargner aux bonnes gens cette fatigue. Ce à quoi l'écrivain proteste que le dialogue a ses vertus. (*UDC*, 199)

La mise en scène des réflexions qui sous-tendent la narration de l'histoire de L'Oubliée montre que le lecteur a également son mot à dire dans les élucubrations de l'écrivain. En jugeant la conversation entre L'Oubliée et le visiteur du maître trop naïve, le lecteur émet un discours métalittéraire qui considère la narration des dialogues comme étant un procédé narratif trop évident qui ne laisse pas assez de liberté aux lectrices et lecteurs. En estimant que les « flux de conscience qui s'emmêlent sans rien dire sont bien plus justes que des dialogues, à tout le moins plus audacieux » (UDC, 200), le lecteur met de l'avant une vision de la littérature qui valorise l'expression des pensées à travers les percepts et les affects des personnages. Le flux de conscience qu'éprouve le narrateur traduit justement une expérience intérieure fragmentée, subjective, parfois contradictoire, où s'entrelacent perceptions, émotions, souvenirs, et sensations. Ce type d'énonciation s'apparente au fonctionnement réel de la mémoire, qui ne se manifeste pas toujours de manière cohérente ou chronologique. En cela, *Un dimanche au cachot* cherche moins à décrire rationnellement qu'à *faire sentir*, à restituer non pas l'histoire esclavagiste telle qu'elle pourrait être fidèlement représentée, mais bien telle qu'elle resurgit dans la conscience des sujets – particulièrement des sujets qui expérimentent ce récit.

Les discussions entre le lecteur et l'écrivain permettent dès lors de réfléchir à la littérature et à la manière dont elle peut jouer avec l'invraisemblable, mais également à la manière dont cet invraisemblable informe le travail de mémoire relatif aux violences de masse

le lecteur proteste auprès de l'écrivain : *Vraiment, vraiment, vraiment...* Donner le nom de l'enfant au personnage de cette histoire noue une ficelle trop grosse. *Vraiment invraisemblable!* Ce sur quoi l'écrivain chicane que toute situation incertaine impossible improbable est la plus saine envisageable pour lui : elle le libère, lui permet d'écrire en renforçant autant que possible l'incertain l'impossible l'improbable, seules dynamiques amies de la littérature... Il oblige celui qui lit à ne croire à aucun moment à la véracité de qu'il lit. (UDC, 269-270, italiques dans l'original.)

La présence des instances créatrice et lectrice dans la conscience du narrateur sert de prétexte pour produire un discours métalittéraire. Ici, la valorisation de « l'incertain l'impossible l'improbable » dans la littérature contribue à façonner une vision de la fiction, mais également de la représentation du passé, particulièrement éloignée du réalisme. Dans la pensée du narrateur, la fiction peut construire ses significations à partir de schémas invraisemblables, sans que cela affecte le sens qu'un-e lecteur-riche pourrait en tirer. Du point de vue mémoriel, cette conception de la fiction permet aussi d'intensifier sa capacité à interroger le passé à travers des intrigues qui n'ont pas nécessairement d'ancrages factuels. Le récit de L'Oubliée et sa correspondance avec celui de Caroline illustre

précisément cette capacité de la lecture à créer des ponts imaginaires entre les époques pour transmettre une mémoire de l'esclavage qui transcende le biais colonial des documents historiques en témoignant.

Le projet d'écriture de la narratrice principale dans *La mazurka perdue des femmes-couresse* se construit aussi à travers la représentation de l'instance réceptrice. Reine, avant de ressentir le besoin de transmettre par écrit l'histoire de la Grande Catastrophe, est avant tout une lectrice grâce à l'éducation que lui a inculquée sa mère. Les références intertextuelles directes à des livres, tout au long du roman, témoignent de l'importance que revêt la lecture pour envisager le monde. Par exemple, la mention de « *Cyclone et Chaleur sur Télumée Mystère* » (MPFC, 29), ou « *Chaleur et vent sur Télumée Mystère* » (MPFC, 123), qui rappelle expressément le livre de Simone Schwarz-Bart^[28], permet de mettre en scène l'effet que produit la lecture

Lorsque je lis *Chaleur et vent sur Télumée Mystère* pour la première fois, je n'ai que 10 ans. Ce livre me bouleverse sans que je sache pourquoi. Après la série de la Comtesse de Ségur, je découvre une lignée de femmes mystérieuses vivant dans un lieu qui me paraît très lointain, comme sorti de nulle part. Ces femmes ont toutes une particularité : celle d'affronter la misère et d'en sortir victorieuses, voire indemnes mentalement, tout en restant toujours aussi pauvres. Chaque acte que ces femmes posent me semble noble et beau, parce que c'est un acte qui fait sens dans l'histoire de leur pays. (MPFC, 123-124)

Le discours porté par la narration sur l'influence qu'a eue la lecture du roman construit une filiation littéraire et féminine. La « lignée de femmes mystérieuses » capable d'affronter la misère se poursuit en effet dans *La mazurka perdue des femmes-couresse*, puisque leur rôle dans la Grande Catastrophe est central : ce sont elles qui organisent la « Révolution des ventres » et qui mettent en place un système d'éducation et de subsistance alternatif. Le rôle des femmes dans l'action militante, souvent minoré, est central dans le roman, et la réinterprétation de la généalogie familiale permet de le constater

« Nous avons tous dans notre généalogie une femme qui avait sauvé sa famille de la famine, par son courage, sa dignité et son sens du sacrifice. Nous cherchions des héros, alors que nous avons pléthore d'héroïnes. Sauf que ces héroïnes, nous ne savions pas les voir, habitués aux épopées classiques où les guerres sont faites par des hommes armés jusqu'aux dents [...]. Les guerres menées par les femmes passent souvent inaperçues. » (MPFC, 171)

La reconnaissance du travail des femmes dans les combats menés pour la survie permet de valoriser les gestes qui ne sont pas socialement considérés comme « héroïques », de leur attribuer une signification résistante et même de redéfinir ce que signifie l'héroïsme : économiser, rationner, cuisiner, prendre soin, deviennent des actes de résistance assurant la survie d'un peuple.

Cette relecture du rôle des femmes dans la résistance illustre la complémentarité des gestes réceptifs et créatifs : les écrivain·es dans *La mazurka perdue des femmes-couresse* et *Un dimanche au cachot* sont avant tout des lecteur·rices au sens large du terme. Ils-elles lisent plus que des livres : ce sont des événements historiques qu'ils-elles réinterprètent pour les transmettre à travers la fiction. Cette mémoire qui résiste à l'uniformisation que produit le discours historique est donc la conséquence d'une lecture critique des récits de l'esclavage et du soulèvement populaire.

L'étude menée par Isaac Bazié dans « Sites commémoratifs et fonctions des protorécits dans l'écriture des lieux de violence » permet de mettre de l'avant l'importance du geste interprétatif dans l'écriture des récits de violence. En s'intéressant aux enjeux de localisation de la mémoire dans la littérature, Bazié utilise une définition narrativiste du lieu^[30] pour mettre en évidence les procédés herméneutiques qui sous-tendent la constitution du « lieu de violence ». Selon lui, le lieu de violence a la particularité d'être précédé par le récit de l'évènement qui s'y est produit, son « protorécit ». Celui-ci représente une narration collectivement acceptée comme le récit d'un événement historique. Il fait émerger le lieu, et on doit s'y confronter lorsqu'on le visite (ou que l'on produit une fiction à son sujet)^[31]. Avec cette notion de protorécit, dont l'appréhension du lieu peut difficilement faire abstraction, Bazié intensifie la dimension interprétative de la création littéraire liée à ce protorécit : toute écriture ou convocation postérieure d'un événement historique violent, et toute œuvre littéraire le thématissant se réfère à son protorécit et relève conséquemment d'un acte interprétatif.

Ainsi, le narrateur d'*Un dimanche au cachot*, en entrant dans la ruine de pierre où est cloîtrée Caroline, doit « lire » le cachot et se confronter au protorécit de l'esclavage. Il sait qu'il se trouve sur un lieu fondé par la violence, les « cachots effrayants serva[nt] aux Maîtres-békés à briser leurs esclaves. » (*UDC*, 42) Il ne peut donc pas faire fi des histoires de torture infligée aux esclaves et, en fréquentant le lieu de ces violences, il les « lit ». En tant qu'écrivain, il les réinterprète en inventant un récit qui en est l'écho. Il dit

J'avais écrit sur les esclaves encachotés mais en veillant à ne jamais me rapprocher d'une telle situation. [...] J'avais donc vu les cachots de loin, jamais entré dedans, touché à peine, juste capté leur existence pour, un jour, être capable de les explorer à l'infini : agrandir ce qu'ils sont, tenter de les comprendre, et de les exorciser. (*UDC*, 42)

Quand le narrateur se trouve dans le cachot, qu'il avait toujours tenu à distance, il n'a plus le choix d'affronter le récit fondé par cette violence et de le réinterpréter pour tenter de l'exorciser. L'expérience vécue par L'Oubliée dans ce cachot est également révélatrice des processus de resignification qui s'y produisent. En effet, ce n'est pas le fait d'être libérée du cachot qui permettra l'émancipation de L'Oubliée, mais bien sa prise de conscience, durant la réclusion, que le réel enfermement est en dehors de la prison, sous la forme de l'esclavage. En se réfugiant dans l'obscur du cachot, où « le noir trop dense ouvr[e] l'espace en elle » (*UDC*, 99), la jeune esclave réinterprète la signification du mot liberté : elle est la soustraction complète à la logique esclavagiste, même si cela ne peut parfois se faire que par l'esprit et l'imaginaire. À l'inverse, les certitudes du maître quant à sa propre légitimité représentent finalement « le cachot de son esprit. » (*UDC*, 28) Le lieu de violence qu'est le cachot acquiert alors une signification nouvelle, puisqu'il fait converger l'infâme des tortures esclavagistes et l'espoir de leur transcendance. Il est à la fois clair et obscur, oppression et libération, mémoire torturée et mémoire émancipée : cette ambivalence est essentielle pour souligner le caractère mouvant de la mémoire qui est convoquée par l'interprétation du cachot et de l'émancipation.

Dans *La mazurka perdue des femmes-couresse*, la mise en scène de la lecture d'un chapitre consacré à la Grande Catastrophe dans un « manuel d'histoire tropicale » (*MPFC*, 224) montre que les récits ont bien plusieurs interprétations. Dans ce chapitre, les agitations sociales qui ont secoué la petite île des Caraïbes sont décrites comme le simple refus des prix trop élevés. Ce manuel, qui représente l'autorité du discours historique, narre le protorécit dominant des faits, en signalant que le soulèvement « avait été écrasé dans l'œuf par la population elle-même, dans une sorte de règlement de compte entre locaux » (*MPFC*, 224-225), et que « cet épisode sans conséquence révélait le malaise d'une population qui n'aimait guère travailler, préférant toucher des prestations sociales, allongée sur ses hamacs caraïbes au bord d'un océan enchanteur. » (*MPFC*, 225) Les stéréotypes issus d'une vision coloniale du soulèvement, même s'ils sont ironiquement mis en scène, façonnent pourtant la « version officielle » de l'histoire et réduisent le mouvement social à un « épisode sans conséquence ». En ayant comme objectif de restaurer la mémoire résistante de la Grande Catastrophe et d'affirmer son caractère profondément significatif dans l'émancipation collective, *Reine* se doit de faire une lecture critique du récit qui préexiste à son projet d'écriture.

En somme, le geste réceptif est mis en scène dans les romans à travers la figure du-de la lecteur-riche, mais également à travers le travail d'interprétation que la figure auctoriale doit mettre en œuvre pour accomplir l'écriture. Le geste interprétatif est en effet crucial pour sauvegarder la mémoire, mais plus encore, il est au fondement même du travail de mémoire, puisque celui-ci fonctionne sur la base d'une réactualisation constante.

Penser la mémoire à l'aune de la lecture

Dans cet optique, il est possible d'appréhender la mémoire en tant qu'effet de lecture, puisqu'elle s'enclenche d'abord par l'actualisation que produisent les instances narratives. Les deux romans représentent effectivement les gestes de réception à travers des personnages-écrivain-es qui interprètent les (leurs) mises en récit du passé. Mais la portée éthique et critique de la réception se joue ultimement dans la représentation de l'*effet* de ces interprétations. C'est en donnant à lire l'effet émancipateur que produisent les narrations dans la conscience des sujets récepteurs que les textes disent le mieux la nécessité de la littérature, en tant qu'expérience sensible, dans l'élaboration d'un travail de mémoire éthique.

Dans *Un dimanche au cachot*, Caroline, en tant qu'auditrice de l'histoire que conte l'éducateur, est bouleversée par L'Oubliée, et son expérience de « lecture » l'enjoint à s'identifier à l'esclave pour mieux appréhender la réalité néocoloniale de sa propre existence. Le narrateur, qui constate ce changement, se dit alors

tu t'es servi de l'idée du cachot pour déclencher *un événement* dans l'esprit de cette enfant blessée. Il s'est produit comme une levée de vent aux remparts d'une vieille ville [...]. Ce souffle, [...] cet événement qui éclaire le monde d'une autre manière, oriente l'esprit qui le reçoit en déplaçant l'espace, en actionnant le temps, en leur ajoutant de l'espace et du temps... (*UDC*, 333, italiques dans l'original.)

En « déplaçant l'espace » et en « actionnant le temps », l'évènement narré produit un effet transformateur sur Caroline qui, à l'issue de ce dimanche, peut enfin sortir de sa réclusion, apaisée, et porter un regard neuf sur son monde : le lien entre son propre malheur et celui de L'Oubliée lui montre qu'il est possible de se libérer de la souffrance, tout comme l'esclave l'a fait. Cette émancipation par la lecture n'est pas sans rappeler les développements du théoricien de la réception. Il accorde une signification émancipatrice à la lecture en la concevant comme une jouissance esthétique, à l'issue de laquelle les normes véhiculées dans l'œuvre peuvent devenir des normes d'action pour les lecteur-rices. Il décrit cette expérience comme suit

la libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans : la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre ; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde ; enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – la

réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'actions qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition^[32]__

Le passage d'une conscience productrice, qui reconfigure l'évènement violent pour le mettre en récit, à une conscience réceptrice, qui s'en saisit pour en modifier la signification, illustre le processus dans lequel les sujets écrivant et lisant, dans *Un dimanche au cachot* et *La mazurka perdue des femmes-couresse* sont engagés. L'adhésion à une posture éthique particulière guidant des normes d'action, est, dans les romans à l'étude, liée à un devoir de mémoire qui exige une sensibilité critique vis-à-vis des évènements narrés. En suivant la proposition de Jauss, il apparaît donc que le sens (mémoriel) des textes ne peut être dévoilé objectivement, mais qu'il est toujours produit et médié par un travail d'interprétation. La complémentarité entre les pôles créatif et réceptif, et la mise en scène de l'effet de la lecture dans les romans, montrent en effet que le rôle des sujets récepteurs transcende l'expérience ou l'effet esthétique ; il inclut aussi l'élaboration d'usages critiques et éthiques des narrations rétrospectives d'évènements violents.

La figure de Caroline en tant qu'auditrice de l'histoire de L'Oubliée devient ainsi, pour les lecteurrices du roman, une illustration de l'usage qui peut résulter de la réception des récits de violence : en s'imaginant ce qu'a pu être l'expérience du cachot, Caroline remémore l'esclavage et resignifie sa propre réclusion dans la voûte. Elle s'expose à la vulnérabilité et à la puissance du sujet esclavagisé, et cette exposition est transformatrice : la jeune fille s'inscrit dans une filiation critique avec l'histoire de l'esclavage, précisément, dans celle de sa résistance. La réception mise en scène dans *Un dimanche au cachot* invite alors les lecteur-rices du roman à s'en inspirer pour préserver la mémoire des drames historiques. « Pouvoir désencastrer la catastrophe », écrit le narrateur, « la lier à une autre ou d'autres tragédies, ne serait-ce que pouvoir la mettre en mots, en sons, en images, en sensations, en danses ou en grimaces, permet de l'instituer en un souffle de vent, un limon primordial à partir duquel on peut tout remodeler, reprendre, retravailler... » (*UDC*, 330) Reconnaître, au sein de la tragédie esclavagiste, d'autres formes de violence déshumanisante – en plus de représenter ces violences et d'exprimer la souffrance – est essentiel pour nourrir l'espoir d'un avenir libéré d'injustices semblables. C'est ce qui donne la possibilité de « tout remodeler, reprendre et retravailler ». Cette actualisation – terme qui décrit aussi bien le travail de mémoire que l'acte de lecture – est donc la clé de voûte d'une « médiation » éthique^[33]__ avec les récits de violence, médiation à la fois sensible à l'opacité de leur représentation, et désireuse de se laisser altérer par elle.

Dans *La mazurka perdue des femmes-couresse*, Reine incarne l'expérience transformatrice de la lecture à travers l'influence que les textes de sa mère produisent sur elle. Par exemple, son roman qui porte sur « l'exil, ou plutôt l'ex-île » (*MPFC*, 96) à travers le récit d'Eva qui, au retour d'une vie

passée en métropole, se suicide durant la traversée maritime vers le pays natal, permet à Reine de comprendre certaines facettes de l'identité de sa mère. « Je suis bouleversée à la lecture de ces quelques lignes, non en raison du style, ni de l'histoire en tant qu'histoire, mais parce que j'essaie de relier Eva à l'histoire de maman » (*MPFC*, 100), écrit-elle. Le bouleversement que ressent Reine en identifiant l'héroïne du roman à sa créatrice illustre la puissance de l'expérience esthétique activée par la lecture, qui devient le relais d'un travail mémoriel collectif qui transcende les limites du texte : c'est à travers son interprétation (sa lecture) d'Eva que Reine prend conscience des effets qu'a engendrés la domination coloniale sur l'identité de sa mère, mais également de son aïeule et de toutes les « femmes-couresse ». Les paroles de son arrière-grand-mère sont aussi émouvantes que celles de sa mère, et permettent de faire le lien entre les histoires troubles du passé et la mémoire collective

L'histoire de cette femme m'émeut, parce qu'elle dit des choses très tristes avec une résignation et une douceur qui me surprennent. [...] Toute la sueur de ces femmes doit se transformer en encre pour écrire [...]. Elles ne veulent pas grand-chose, juste qu'on écrive leurs noms, leurs vies, leurs peines et leurs espoirs sur le grand livre des fables du monde. Elles réclament aussi leur place au panthéon de la fiction, à côté de Gavroche et de Jean Valjean, de Pélagie-la-Charrette et José Hassam. Elles préfèrent devenir des êtres de fiction plutôt que de n'exister nulle part et de mourir deux fois. (*MPFC*, 118-119)

La réception du récit de son arrière-grand-mère, sa conception en tant qu'œuvre littéraire, est la condition d'une survie dans la mémoire, dans le « grand livre des fables du monde ». En soulignant que l'existence peut perdurer à travers sa mise en fiction, le texte s'appuie sur les procédés de canonisation qui régissent l'institution littéraire : hisser les femmes oubliées de l'histoire antillaise aux côtés des personnages de Victor Hugo, Antonine Maillet et Joseph Zobel est un geste de filiation qui vise à légitimer le récit des opprimé-es et des dissident-es. Or, cette pratique intertextuelle implique de fait une lecture littéraire, et devient ainsi le ciment d'un travail de mémoire sensible aux dynamiques d'invisibilisation qui façonnent autant le canon littéraire que la représentation du passé. Il appartient en fin de compte aux lectrices et aux lecteurs de *La mazurka perdue des femmes-couresse* de compléter cette lecture et d'ainsi renouveler le « grand livre des fables du monde » pour lui permettre d'accueillir la complexité et la diversité des récits qui le composent.

La dimension métalittéraire de la représentation des gestes créatifs et réceptifs dans les romans de Patrick Chamoiseau et de Méline Céco rappelle en somme le fonctionnement herméneutique du travail de mémoire, régi, comme la fiction, par des mécanismes de mise en récit et d'actualisation. La mise en récit, bien qu'elle comporte de nombreuses tensions que les figures

autoriales révèlent avec leurs discours autocritiques, a tout de même une fonction de préservation de la mémoire collective et résistante. Précisément, celle-ci ne peut s'accomplir sans le travail de réactualisation de l'esclavage et de la Grande Catastrophe, qu'effectuent d'abord les créateur-rices des récits, puis les figures réceptrices mises en scène. C'est donc à travers les représentations de l'effet de lecture que les romans soulignent le mieux le fonctionnement herméneutique du travail de mémoire. Les réactions des personnages vis-à-vis des récits dont ils et elles sont les destinataires permettent d'affirmer que la mémoire n'émane pas mystérieusement des textes et n'est pas « captée » par l'écriture des narrateur-rices ; elle est plutôt réactualisée par un travail d'interprétation qui se produit au moment de la lecture ou de l'appréhension des protorécits. Ainsi, les figures mises en scène et l'effet de lecture particulier qu'elles expérimentent proposent-elles de penser la nécessité éthique du devoir de mémoire à partir des pouvoirs actualisants et émancipateurs de la lecture – et non pas uniquement de l'écriture^[34]. La mise en scène des figures réceptrices et de l'effet de leur lecture dans les romans étudiés dévoile la spécificité de la littérature dans l'enclenchement d'un travail de mémoire éthique. Les figures créatrices et lectrices dans les romans invitent les lecteur-rices réel-les à faire comme elles, c'est-à-dire à se laisser altérer par le récit, à adopter une posture sensible et critique à son égard, et participer ainsi d'une médiation éthico-critique avec les violences historiques.

^[1] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref1](#)) Voir entre autres : Florian Alix, « Comment construire un canon littéraire antillais ? L'expérience de l'écrivain-lecteur », *Revue de Littérature comparée*, vol. 4, n° 364, 2017, p. 433-443 ; Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 ; Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007 ; Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997.

^[2] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref27](#)) Lydie Moudileno, *op. cit.*, p. 6.

^[3] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref3](#)) *Ibid.*, p. 7. Moudileno cite Julia Kristéva (*Problèmes de la structuration du texte*, Paris, Seuil, 1968, p. 311.).

^[4] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref4](#)) Dominique Chancé, *op. cit.*, p. 5.

[12] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref12](https://doi.org/10.1017/9782810700000_003)). Si la métadiégèse met en évidence les mises en abyme observables au sein d'un appareil narratif, la métatextualité, que Genette propose comme l'une des cinq relations transtextuelles dans *Palimpsestes*, est centrée sur le « "commentaire" qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer ». Il s'agit de « la relation *critique* » entre deux textes (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11, italiques dans l'original.). Les usages genettiens du préfixe « méta- » ont donc transcendé, avec le temps, sa seule dimension narratologique, mais les développements de Chanady soulignent mieux, à mon sens, le caractère autoréflexif et pragmatiste de la métalittérature.

[13] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref13](https://doi.org/10.1017/9782810700000_003)). Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 110.

[14] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref14](https://doi.org/10.1017/9782810700000_003)). *Ibid.*, p. 133.

[15] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref15](https://doi.org/10.1017/9782810700000_003)). Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2008 [1981], p. 1. L'étude d'Hutcheon se concentre sur un corpus d'œuvres romanesques hétérogène – elle étudie John Fowles, John Barth, Vladimir Nabokov, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier et Hubert Aquin – et situe l'émergence du phénomène métafictionnel dans les années 1960, en soulignant toutefois que l'on retrouve ce paradigme « narcissique » depuis l'avènement du genre romanesque.

[16] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref15](https://doi.org/10.1017/9782810700000_003)). Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres et New York, Routledge, 1984, p. 2, italiques dans l'original.

[17] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref15](https://doi.org/10.1017/9782810700000_003)). Florent Coste et Thomas Mondémé proposent, dans la perspective que j'adopte ici, de reprendre les outils de la philosophie pragmatiste pour sortir de l'impasse d'un prisme théorique d'obédience post-romantique dans les études littéraires. En recentrant la définition de la littérature autour des usages qui en sont faits, plutôt que d'encenser son caractère esthétique supposément autotélique, ils suggèrent que les œuvres, comme forces actives, sont à même de proposer de nouvelles redescriptions du monde que nous pouvons appliquer à nos usages et nos comportements, et ainsi permettre de reformuler nos réseaux de croyances et d'attitudes propositionnelles (Florent Coste et Thomas Mondémé [2008], « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfiques pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés*, n° 15, § 26).

^[18] [\(applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref18\)](#). Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et procédés cognitifs », dans *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, § 18.

^[19] [\(applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref19\)](#) Christian Angelet, « Le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 42, n° 1, 1990, p. 165-176.>

^[20] [\(applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref20\)](#) *Ibid.*, p. 174.

^[21] [\(applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref21\)](#) Chiara Denti, « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction », *Meta. Journal des traducteurs/Translators' Journal*, vol. 62, n° 3, 2017, p. 521-537.

^[22] [\(applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref22\)](#) Je fais ici référence au concept de « narrateur·rice non fiable » de Wayne C. Booth. Selon lui, l'instance narratrice perd sa fiabilité lorsque son énonciation entre en tension avec les normes de l'œuvre (Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1961, p. 158-159).>

^[23] [\(applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref23\)](#) J'adopte à dessein le vocabulaire des études subalternes telles qu'elles se sont développées à partir des années 1980 depuis une perspective sud-asiatique. L'historien Ranajit Guha, en reprenant les termes d'Antonio Gramsci, a utilisé la subalternité pour penser les rapports de domination hégémoniques qui se trouvent à l'intersection des oppressions basées sur la classe, la race et le sexe. Si Gayatri Chakravorty Spivak, dans son essai « Can the Subaltern Speak? », critique la conception essentialiste du sujet qui est à la racine de l'« écoute » du·de la subalterne, elle signale aussi les risques de la représentation de l'Autre à travers la prise de parole « pour » lui·elle (Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? », dans Cary Nelson et Lawrence Grossberg [dir.], *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign, University of Illinois Press, 1988, p. 271-310. Voir également l'explication de Linda Alcoff, dans « The Problem of Speaking for Others », *Cultural Critique*, 1991, La « mémoire subalternisée » à laquelle je fais référence est donc aux prises avec l'ambivalence d'un discours qui peine à la fois à être entendu et à représenter « fidèlement » le passé.

^[24] [\(applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref27\)](#)Cf. Milena Fučíková, *Patrick Chamoiseau. Le chant d'ombre et de lumière*, Prague, Karolinum Press, 2023, particulièrement le chapitre 2.

^[25] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref25](#)) Sans m'attarder sur les débats qui ont entouré le diagnostic postmoderne de Jean-François Lyotard – qui avait annoncé la fin des « grands récits » dans *La condition postmoderne* –, je réfère ici au caractère totalisant des métarécits qui structurent le savoir, l'histoire et conséquemment, le pouvoir (Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.).

^[26] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref26](#)) Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 134, italiques dans l'original.

^[27] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref27](#)) Lise Gauvin relève que la problématique des langues, dans la francophonie littéraire, « attest[e] à quel point l'écriture, pour [les écrivain·es francophones], est synonyme d'inconfort et de doute. » Elle poursuit en expliquant que « [l]a notion de surconscience renvoie à ce que cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir d'exacerbé et de fécond. Elle a l'avantage, sur celle d'insécurité définie par les linguistes, de mettre en évidence le travail d'écriture, de choix délibéré que doit effectuer celui qui se trouve dans une situation de pluralisme langagier. » (Lise Gauvin, « Surconscience linguistique et *langagement* : de l'irrégularité à la variance », dans *Des littératures de l'intranquillité*, 2023, p. 42.) Si l'analyse linguistique n'est pas l'angle que je privilégie ici, il n'en demeure pas moins que l'écriture de Reine est marquée par cette surconscience, se traduisant en hésitations qui hantent la narratrice jusque dans son identité psychique. En transcrivant ses séances de thérapie, elle se nomme « La schizo » et soutient qu'elle appartient à « la tribu des "sans langue fixe" » (*MPFC*, 38).

^[28] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref27](#)) Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*, Paris, Seuil, 1995 [1972].

^[29] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref29](#)) Isaac Bazié, « Sites commémoratifs et fonctions des protorécits dans l'écriture des lieux de violence », dans Isaac Bazié et Salaka Sanou (dir.), *Perspectives critiques sur les littératures africaines*, Ouagadougou, Presses Universitaires, 2020, p. 131-151.

^[30] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref30](#)) Bazié convoque la définition du lieu que propose Jean-Didier Urbain, selon laquelle « [u]n lieu = un espace + un récit » (Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communications*, vol. 2, n° 87, 2010, p. 101). Cette théorisation du lieu par rapport à l'évènement signifie qu'il est l'endroit où il advient quelque chose : il est un espace dramatisé. Selon Urbain, le lieu n'émerge donc que par les récits qui donnent un sens aux évènements dont il a été le théâtre.

^[31] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref31](#)) Isaac Bazié, *op. cit.*, p. 145-146.

^[32] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref32](#)) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad. Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978 [1972], p. 130, italiques dans l'original.

^[33] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref32](#)) Isaac Bazié, « Littérature africaine et lecture comme médiation », dans Isaac Bazié et Salaka Sanou (dir.), *Donko. Études culturelles africaines*, Québec, Éditions Sciences et Bien Commun, 2019, p. 95-120.

^[34] ([applewebdata://0D90CED2-57C6-467F-8BE6-87516942511E#_ednref32](#)) Isaac Bazié, *op. cit.*, 2019, p. 102.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO5)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO5/A-PROPOS)
- > REPRÉSENTATIONS CRÉATIVES ET RÉCEPTRICES DANS LES DISCOURS MÉMORIELS DE PATRICK CHAMOISEAU ET MÉRINE CÉCO (/NUMERO5/MORIN)
- > PAR-DELÀ DES CARACTÈRES D'OFFICIEL ET D'OFFICIEUX - L'ÉTUDE DU PARATEXTE DE FORCE-BONTÉ (1926) DE BAKARY DIALLO (/NUMERO5/ELLENA)
- > LE PÉDANT JOUÉ : LA POLYPHONIE ENTRE LA VIRTUOSITÉ ET LE LIBERTINAGE (/NUMERO5/SHAHRIARI)
- > « C'EST MOI, CE N'EST PAS MOI » : HONTE ET TENDRESSE DANS LA HONTE D'ANNIE ERNAUX (/NUMERO5/XING)
- > DE LA TRADUCTION DES POÈMES GRECS ANTIQUES À LA RÉDACTION DES MÉMOIRES D'HADRIEN : L'ÉCRITURE-TRADUCTION CHEZ MARGUERITE YOURCENAR (/NUMERO5/ZATON)

CÉCILIA MORIN

Cécilia Morin est candidate au doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur le lien entre le travail de mémoire relatif à l'esclavage transatlantique et la représentation de l'acte de lecture dans les fictions qui en font le récit. Elle étudie la possibilité d'une éthique décoloniale de la lecture, celle-ci étant inspirée des figures de lectrices représentées dans les

récits de différentes autrices francophones et hispanophones des Amériques. Son mémoire était consacré à l'écriture mémorielle de l'esclavage plantationnaire dans deux romans de Patrick Chamoiseau. Elle a publié des articles dans *Postures*, *Quartier F.*, et *Chameaux*.

POUR CITER CET ARTICLE

Morin, Cécilia. « Représentations créatives et réceptrices dans les discours mémoriels de Patrick Chamoiseau et Mérite Céco », *Verbatim*, n° 5 (2025), [en ligne]. <<https://www.revueverbatim.ca/numero5/Morin>>



« VERBATIM

(/)

Avant-propos

Construction de la figure auctoriale, mise en scène du personnage, matérialité du texte : la littérature peut se définir comme une vaste mise en scène. Ce thème a été l'objet du 16^e colloque étudiantin annuel de l'ADELFIÉS, qui s'est proposé de réfléchir la littérature comme un art de la représentation – de soi ou d'autrui, de la réalité, de mondes fictifs – ainsi qu'aux différentes formes que prennent ces représentations, des enluminures d'un manuscrit médiéval à la réception médiatique d'une œuvre contemporaine.

D'un point de vue externe, un-e auteur-riche est conscient-e du monde qui l'entoure et cherche à s'y mouvoir à l'intérieur d'un champ bien défini. En tant que stratégie auctoriale, l'ethos peut se construire à la fois par le discours, par l'idéologie et par l'incorporation, soit la manière d'habiter son corps, de s'habiller, de s'exprimer en public, de gesticuler... Cela qui fait écho aux questions soulevées par Pierre Bourdieu (1991) sur le champ littéraire et sur les rôles des acteur-riche-s de production culturelle de l'industrie du livre.

Puis d'un point de vue interne, le regard que portent les personnages sur eux-mêmes – et sur le monde qui les entoure – illustre un décalage entre leurs idéaux et la société, ou encore entre leur rapport à soi et la réalité. S'observe aussi chez le personnage romanesque une tension entre sa connaissance de lui-même et ses agissements. Confronté à l'écart entre la manière dont il se

représente et le regard d'autrui, il se met en scène afin d'interroger son identité. À la lumière du renversement carnavalesque analysé par Mikhaïl Bakhtine (1970), le jeu de représentation auquel participent les protagonistes peut prendre des proportions spectaculaires.

L'intervention de l'auteur·rice dans le texte, que permettent notamment la figure de la « métalepse » (Genette, 1972) ou encore le péri-texte d'une œuvre, constitue une autre occasion de penser la littérature. Quant à la mise en scène de personnages-écrivains, elle témoigne d'une porosité entre la voix de l'auteur·rice et celle des protagonistes qui nourrit le pouvoir autoréflexif de l'art de l'écriture. De « la mort de l'auteur » constatée par Barthes à la « fonction-auteur » décrite par Foucault en passant par les nouvelles possibilités abordées par Couturier (1995) sur la constitution de la figure de l'auteur·rice, celle-ci se voit attribuer un pouvoir métalittéraire.

Dans le cinquième numéro de *Verbatim*, Cécilia Morin explore la dimension métalittéraire des représentations de gestes de création et de réception dans les romans *La mazurka perdue des femmes-couresse* de Mérino Céco et *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau. Son article étudie l'influence des représentations de la mise en récit sur le travail de mémoire de l'histoire antillaise, et plus particulièrement des violences de l'esclavagisme.

Du côté de la littérature postcoloniale, Samuele Ellena propose une critique de la distinction effectuée par Genette entre « officiel » et « officieux » en étudiant les institutions littéraires en place au moment de la publication de *Force-bonté* dans une perspective sociocritique. À ce titre, il analyse les éléments paratextuels des premières éditions afin de comprendre l'influence du discours de la figure auctoriale de Bakary Diallo dans la fondation d'une littérature africaine d'expression française.

À la lumière des notions de polyphonie et de carnavalesque, Saman Shahriari dévoile l'univers complexe mis en scène dans la pièce *Le pédant joué* de Cyrano de Bergerac, qui contourne la censure du XVII^e siècle par des stratégies stylistiques et des ressorts comiques pour présenter une pensée libertine en opposition avec le dogmatisme religieux de son époque.

L'article de Jia Xing décrit quant à lui la dualité entre honte et tendresse observable dans la narration du traumatisme familial subie par la protagoniste de *La honte* d'Annie Ernaux. Jia Xing observe ainsi les tensions au cœur d'un récit autobiographique où la narratrice se dédouble de manière à porter un regard rétrospectif sur un « moi » qu'elle n'est plus.

Enfin, Louise Zaton démontre dans son article l'influence thématique et stylistique des traductions de poètes grecs antiques sur la rédaction des *Mémoire d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. L'étudiante révèle ainsi le tissage s'opérant entre la mémoire des œuvres et l'écriture, ou entre le

processus de traduction et celui de création littéraire, dévoilent un procédé de « travestissement » narratif manifestant un jeu de la représentation.

Les cinq contributions rassemblées ici abordent différentes formes de représentations littéraires dans des œuvres d'époque et de styles très variés. Initialement présentées lors du colloque de l'ADELFIÉS, chacune de ces études s'attarde à une modalité de la mise en scène en littérature.

L'équipe de Verbatim tient à remercier le Département des littératures de langue française, de traduction et de création, de l'Association des étudiant.e.s en littératures de langue française, en traduction et en création inscrit.e.s aux cycles supérieurs (ADELFIES), et l'Association étudiante des cycles supérieurs de l'Université McGill (AÉCSUM) pour son soutien. Ce numéro n'aurait pu exister, en outre, sans le travail du comité organisateur du colloque de mars 2024, ainsi que le travail des évaluateur·rice·s externes.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO5)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO5/A-PROPOS)
- > REPRÉSENTATIONS CRÉATIVES ET RÉCEPTRICES DANS LES DISCOURS MÉMORIELS DE PATRICK CHAMOISEAU ET MÉRINE CÉCO (/NUMERO5/MORIN)
- > PAR-DELÀ DES CARACTÈRES D'OFFICIEL ET D'OFFICIEUX - L'ÉTUDE DU PARATEXTE DE FORCE-BONTÉ (1926) DE BAKARY DIALLO (/NUMERO5/ELLENA)
- > LE PÉDANT JOUÉ : LA POLYPHONIE ENTRE LA VIRTUOSITÉ ET LE LIBERTINAGE (/NUMERO5/SHAHRIARI)
- > « C'EST MOI, CE N'EST PAS MOI » : HONTE ET TENDRESSE DANS LA HONTE D'ANNIE ERNAUX (/NUMERO5/XING)
- > DE LA TRADUCTION DES POÈMES GRECS ANTIQUES À LA RÉDACTION DES MÉMOIRES D'HADRIEN : L'ÉCRITURE-TRADUCTION CHEZ MARGUERITE YOURCENAR (/NUMERO5/ZATON)

COMITÉ 2025

Gabriel Armellin, étudiant au doctorat (U. McGill)

Ana Popa, étudiante au doctorat (U. McGill)

Madeline Tessier, étudiante au doctorat (U. McGill)

Madeleine Têtu, étudiante au doctorat (U. McGill)



« VERBATIM

(/)

Par-delà des caractères d'officiel et d'officieux

L'étude du paratexte de *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo

Introduction

Une critique qui ne considère pas les conditions concrètes d'expression littéraire postule l'existence d'un espace de création démocratique et égalitaire, où des écrivaines et des écrivains, libres de toute contrainte, produisent leurs œuvres. Réfractaire, la théorie des champs littéraire postule un réseau relationnel dont la structure s'organise autour d'un centre et d'une périphérie. Il ne s'agit pas d'une structure immuable, mais plutôt d'un ensemble de positions et de rapports redéfinis en tout temps par l'agentivité et par le capital symbolique, culturel et économique de chaque participant·e au jeu. Cette négociation perpétuelle – ou révolution permanente^[1] – de la position de chacun·e vis-à-vis des autres peut advenir par la simple assimilation d'un·e auteur·e au centre du

système, ou par la reformulation de la structure même, voire le repositionnement du périphérique vers le centre du système et le déplacement du centre à la périphérie. Pascal Durand, à propos de cette constitution du champ littéraire, écrit :

Cette opposition des dominants et des dominés, des dogmatismes et des déviances est au principe de la dynamique du champ et de son évolution, avec ses montées et ses déclin d'influence, ses jeunes loups et ses vieux renards, voyant ceux-là ressembler à ceux-ci lorsqu'ils ont conquis leurs quartiers de noblesse littéraire^[2].

L'occupation d'une position déterminée à l'intérieur du champ alloue plus ou moins de pouvoir, qui, en termes littéraires, se traduit par le pouvoir de publier le contenu et la forme souhaités. Les chercheurs-euses qui s'intéressent à la littérature africaine d'expression française étudient souvent des textes qui portent les traces du champ littéraire : la marginalisation sociale des auteur-e-s réfracte^[3] la marginalisation des écrivain-e-s qui doivent trouver des stratégies pour échapper aux contraintes systémiques. Dans cet article, par le biais de l'étude du paratexte de *Force-Bonté* (1926), le premier roman écrit en français et publié en volume par un écrivain subsaharien, nous mettrons en valeur les stratégies textuelles et contextuelles que son auteur a dû produire pour exister en tant qu'auteur.

Boubacar Malick Diallo, publie *Force-Bonté* en 1926 aux Éditions Rieder sous le pseudonyme Bakary Diallo. L'œuvre sera rééditée en 1984, grâce à la collaboration entre les Nouvelles Éditions Africaines et l'Agence de Coopération Culturelle et Technique. Dans le cadre de cet article, nous analyserons d'abord le péri-texte de l'édition la plus récente, puis, à rebours, celui de l'édition originale, et montrerons que l'œuvre a été réduite à son apport historique, voire testimonial. C'est en replaçant l'œuvre dans son contexte littéraire et en soulignant la position que l'auteur occupait dans le champ littéraire qu'il nous sera possible de montrer que l'épitexte contredit et suggère une relecture du péri-texte, tout en corroborant le statut de Bakary Diallo en tant que poète.

L'aspect fonctionnel que Genette attribuait aux seuils du texte est maintenu. Notamment, le paratexte sert à définir le statut de l'œuvre et à en guider la lecture. Cependant, l'asymétrie qui structure les rapports entre l'écrivain marginal et l'éditeur est telle que la distinction entre responsabilité officielle et officieuse est troublée. Le théoricien français affirmait que ce qui définit le paratexte est le fait « de toujours porter une responsabilité, de la part de l'auteur ou de l'un de ses associés^[4] ». Le cas de Bakary Diallo nous montre que le sous-entendu sur lequel repose cette assertion, à savoir qu'il existe une convergence d'intérêts entre l'éditeur et l'écrivain, ne s'avère pas forcément exact. À qui revient donc la responsabilité de la lecture suggérée par le paratexte? Les catégories officielle – dont l'auteur « ne peut esquiver la responsabilité^[5] » – et officieuse – « dont il peut toujours dégager plus ou moins sa responsabilité par des dénégations^[6] » – ne peuvent plus

simplement renvoyer dans le premier cas, au péritexte et, dans le deuxième cas, à l'épître, comme Genette le suggère. Il s'agit plutôt de retrouver à l'intérieur, tant des péritextes que des épîtres, une duplicité du discours. L'équilibre propre à la figure auctoriale composée par un écrivain marginal et par un éditeur qui détient un grand pouvoir décisionnel mine la fiabilité du discours officiel. Le recours à l'épître, qui, dans ce cas, correspond aux lettres échangées entre Bakary Diallo, Lucie Cousturier et Jean-Richard Bloch, ainsi qu'à un extrait du journal intime de ce dernier, nous permet de remettre en question la répartition des valeurs de crédibilité entre la responsabilité officielle et officieuse. Le fait que l'écrivain marginal soit obligé de jouer le rôle de *contratenor*, c'est-à-dire, selon l'*Ars Antiqua* des polyphonies sacrées, une voix plus haute ou plus basse qui complète la ligne vocale du *tenor*, qui tient – *tenere* – la mélodie^[7], nous force à réévaluer l'importance de l'épître vis-à-vis du péritexte. Ne serait-il pas le lieu d'où l'écrivain acquiert la possibilité de suggérer une lecture particulière du péritexte et, à travers celui-ci, du texte tout court?

L'édition de 1985 : du document historique au roman

L'objet livre que constitue l'édition de 1985 de *Force-Bonté* surprend d'abord par sa simplicité. Contrairement aux images, souvent ouvertement exotisantes, qui ornent les pages de couverture des romans commercialisés en Occident comme « africains », le livre est d'une apparence sobre. La page de couverture est de couleur verte, éclairée progressivement de haut en bas. Il y est imprimé le nom de l'auteur en caractères gras, mais en petite taille, suivi du titre, cette fois en grande taille et lui aussi en caractères gras. L'éditeur a jugé important de reporter sur la première page le nom du préfacier, Mohamadou Kane, ainsi que son titre : « Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Dakar ». Ces informations, placées au centre de la page, occupent quatre lignes. Ensuite, on peut lire qu'il s'agit d'une « Nouvelle édition » et, enfin, écrits en grands caractères et décorés par les logos respectifs, apparaissent les organismes qui ont rendu possible la publication : Les Nouvelles Éditions Africaines et l'Agence de Coopération Culturelle et Technique. L'élément à retenir réside surtout dans la disproportion évidente entre l'importance donnée à l'auteur et celle reconnue au préfacier et aux éditeurs. J'allègue que l'éditeur a utilisé le prestige de Kane, bien connu et respecté parmi les critiques africains et dont on a pris soin de spécifier le statut, afin de justifier le projet éditorial. En effet, l'œuvre de Diallo ne fait pas l'unanimité parmi les critiques et ce n'est que récemment qu'on a commencé à réhabiliter sa place parmi les pionniers de la littérature africaine^[8]. L'éditeur fait étalage de l'autorité de Mohamadou Kane dès la page de couverture. Le quatrième de couverture, qui est normalement dédié à un extrait de l'œuvre ou un court résumé accompagné d'une biographie succincte de l'auteur, est complètement consacré à l'organisme intergouvernemental qui a financé la publication. Bien que cette information soit déjà présente sur la page de couverture, le nom de l'organisme est réitéré, suivi de son adresse, d'une brève explication

des objectifs de l'organisme – « développement des États membres et [...] rapprochement des peuples » –, puis de la liste des pays membres, des états associés et des gouvernements participants. La seule référence à l'auteur émerge dans une note qui sert à dissocier l'Agence de Coopération Culturelle et Technique de toute responsabilité concernant le texte publié : « Les opinions exprimées ainsi que les orthographes des noms propres et les limites territoriales figurant dans le présent ouvrage n'engagent que l'auteur et nullement la position officielle de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique. » Cette note, précaution légale qui se répète aussi dans les autres publications de la collection^[9], dissocie l'éditeur de l'auteur, en affirmant sa distance à l'égard de l'œuvre et de son créateur.

Un dernier élément de la quatrième de couverture s'avère important : la notice des autres œuvres publiées dans la même collection. Un seul texte y est mentionné : *La bataille de Guilé* d'Amadou Duguay-Clédor. Il s'agit d'un essai historique, publié en 1913, qui est le tout premier volume publié au Sénégal et qui représente, selon Kane^[10], le véritable début de la littérature sénégalaise. Nous contestons la cohérence de cette collection. L'éditeur nous suggère que *Force-Bonté* et l'œuvre d'Amadou Duguay-Clédor sont deux textes similaires en tant que documents historiques. D'abord, ce seraient des documents historiques parce qu'ils témoignent d'un fait précis : l'autobiographie du tirailleur sénégalais Bakary Diallo, combattant au Maroc et en Europe pendant la Grande Guerre, dans le cas de *Force-Bonté* ; et le récit de la bataille du 6 juin 1886 qui a vu Albouri Ndiaye, roi du Djolof, triompher sur l'armée du Cayor commandée par Damel Samba Laobé Fall, dans le cas de *La bataille de Guilé*. En outre, ce sont deux documents historiques parce qu'ils composent les premiers jalons de l'histoire littéraire sénégalaise. Mohamadou Kane insiste dans la préface de la réédition de *Force-Bonté* sur le caractère historique de l'œuvre : « Cette œuvre d'apprentissage vaut par le témoignage qu'elle porte sur un aspect historique du contexte de colonisation.^[11] » Ou encore dans l'affirmation suivante où, au-delà du statut de *Force-Bonté* comme document historique, Kane avance des doutes sur la paternité de l'œuvre : « Ajoutons à tout cela que le problème de la paternité de cette œuvre, dont la qualité est plus documentaire – historique au mieux – que littéraire, a détourné d'elle un vaste public.^[12] » En effet, tout en soutenant que la réédition de *Force-Bonté* est utile pour constituer les archives de la littérature africaine d'expression française, le professeur insiste sur le fait qu'il s'agit d'« une œuvre dont l'authenticité paraît douteuse^[13] », que « Bakary a dû donner la matière première, le premier jet^[14] » et que d'autres, notamment Lucie Cousturier ou Jean-Richard Bloch, ont par la suite véritablement écrit le texte. Il avance deux arguments pour soutenir sa thèse. Le premier, c'est que l'écrivain n'a pas eu suffisamment de temps pour apprendre la langue : « De toute évidence, de 1911 à 1926, Bakary Diallo n'a pas pu apprendre le français au point d'écrire un roman^[15] ». Le deuxième argument s'avère que, à l'exception du bref poème « M'Balam » écrit en

peul et traduit par le même Diallo en français et publié en 1949 par Présence Africaine, aucune autre œuvre n'a été attribuée à l'auteur : « la production de Bakary Diallo, en quelque cinquante ans, ne va pas au-delà de *Force-Bonté* et d'un poème en peul dans lequel il célèbre son village natal^[16]. »

Pour ce qui concerne le premier argument, il s'avère difficile de déterminer avec certitude le niveau du français de Diallo. En 1976, Dorothy Blair a mené une enquête à Paris auprès des personnes qui ont connu l'écrivain. Les personnes interrogées par Blair se sont dites incapables d'évaluer avec certitude la connaissance du français de Bakary Diallo, en raison de sa blessure à la mâchoire, causée par l'éclat d'un obus^[17]. Cependant, dès 1916, des cours de langue française – en opposition à ce qu'on appelait le « petit-nègre », qui était enseigné aux tirailleurs – étaient dispensés dans le sud de la France, où Diallo se trouvait pour soigner sa blessure subie le 3 novembre 1914. Il ne sera jamais renvoyé au front et, dès 1915, il avait demandé à devenir interprète. En effet, Diallo a pu, dès 1911, lorsqu'il s'engage dans l'armée française, ajouter quelques bases de bambara au peul (sa langue maternelle), perfectionner son wolof et apprendre le français. Sa maîtrise de la langue française et son habileté à occuper des espaces communicationnels intralinguistiques étaient suffisantes pour qu'il puisse exercer le rôle d'interprète pour le député Blaise Diagne lorsqu'il visite, en présence du général Charles Mangin, les campements des tirailleurs dans le sud de la France^[18]. Contrairement à ce que la préface affirme, les informations biographiques dont on dispose suggèrent que Bakary Diallo a pu apprendre le français en quinze ans.

Pour ce qui concerne le second argument avancé par Kane, avoir recours à l'épitéxte nous permet de le contredire. Les études récentes de Mélanie Bourlet, qui s'est rendue au Sénégal et a lu la correspondance privée de Bakary Diallo conservée par sa famille, ont permis de mettre en lumière l'existence de toute une série de textes écrits par l'écrivain et qui demeurent perdus. Il les aurait confiés à des amis, qui en plus de ne les avoir jamais publiés, ne les ont jamais rendus au propriétaire. « M'Balam », le poème publié en 1949 par Présence Africaine n'est qu'un extrait d'un manuscrit plus long intitulé *Mbâlam*. De plus, vers 1950, il écrit une œuvre en wolof, *Salam Al Islam*, dédiée au religieux El Hadj Malick Sy. Finalement, il achève trois romans en français : *Racines d'Aimer*, *Fleur Noire Pleure*, et *le Diârga Yero N'gadîndy*^[19]. En outre, la linguiste et spécialiste de la littérature orale peul témoigne de l'existence d'une autre forme littéraire produite par Bakary Diallo, notamment des enregistrements sur magnétophone, de poésies en langue peule, qui sont toujours authentifiés par le nom de l'auteur prononcé au début de chaque enregistrement^[20]. Bakary Diallo n'a donc pas écrit qu'un seul roman et a essayé de s'affirmer comme auteur et poète. L'épitéxte contredit le périexpte : Bakary Diallo met en place une série de stratégies textuelles et contextuelles pour exister comme poète, tandis que la préface, la page de couverture et la quatrième de couverture de l'édition de 1985 cherchent à le réduire à un simple auteur d'un texte documentaire, dont la valeur est historique, non littéraire.

Les traces de cette volonté d'exister en tant qu'auteur et non seulement en tant que témoin de son histoire, et à travers celle-ci de l'histoire de la Grande Guerre, sont déjà manifestes dans les années 1920, comme l'étude de l'épître, en opposition au périphrase de la première édition, nous permet de le montrer.

L'édition de 1926 : de témoignage à expression poétique

Les archives de la maison d'édition Rieder ont été brûlées lors de la Seconde Guerre mondiale. Pour reconstruire leur projet éditorial, il faut chercher les bribes d'un positionnement dans le champ littéraire disséminées dans les paratextes des œuvres publiées. Maria Chiara Gnocchi a étudié le périphrase de la collection de Rieder intitulée « *Prosateurs français contemporains* » et suggère que l'étude de l'épître, notamment la correspondance entre les auteurs et les éditeurs ou entre les différents responsables de l'édition, permet de reconstruire le projet éditorial : « Dans cet espace épître, les chercheurs trouvent souvent la dimension théorique du projet éditorial, et éventuellement sa négociation avec les auteurs.^[21] » Le même discours peut être fait pour une autre collection de Rieder, « *Témoignages* », dans laquelle *Force-Bonté* est publié en 1926. L'étude de l'épître de ce roman nous permet de démontrer que Bakary Diallo a été le véritable auteur du premier roman africain d'expression française et, parallèlement, de montrer, par la comparaison de l'épître et du périphrase, l'ambiguïté qui structure le paratexte de l'œuvre.

Le 23 juin 1926, Bakary Diallo écrit au responsable de son édition, Jean-Richard Bloch, pour le remercier de la publication de *Force-Bonté*, puis il lui parle d'un ouvrage qu'il a déjà achevé et d'un troisième qu'il souhaite écrire^[22]. Quelques mois plus tard, il écrit à Marguerite Herzog, épouse de Bloch, en ces termes :

Je n'ai jamais douté chère Madame Bloch, de votre entremise dans la réalisation de mon premier travail. Vous m'en aviez d'avance assuré ce qui est fait aujourd'hui. Grâce à vous deux [...] *mon* ouvrage *Force-Bonté* a pris le chemin de sa Mission pour accomplir son devoir. C'est donc à vous deux que je le dois pour la vie. Je fais des vœux ardents pour que mon second travail vous plaise : *Doullindou*, c'est une véritable Brousse. Il y a beaucoup de choses.^[23]

La correspondance privée de Diallo nous permet d'affirmer qu'à partir de 1926, il avait déjà écrit un deuxième roman et travaillait sur un troisième. De plus, si, comme plusieurs critiques l'ont soutenu^[24], Bakary Diallo n'était pas l'auteur du roman, l'adjectif possessif « mon » utilisé pour définir *Force-Bonté* serait déplacé dans une lettre envoyée à l'épouse de l'homme qu'on aurait voulu être le véritable auteur du roman. En effet, Jean-Richard Bloch et Lucie Cousturier sont les deux « mains

blanches^[25] » soupçonnées d'avoir écrit *Force-Bonté*. L'un en tant qu'éditeur, l'autre parce qu'elle a envoyé le manuscrit à la maison d'édition Rieder. Éloïse Brière a consulté la correspondance entre Bloch et Cousturier au sujet de *Force-Bonté* et a montré que Cousturier n'a pas pu, comme elle l'aurait voulu, corriger le manuscrit de Diallo parce que la maladie, qui l'emportera avant que *Force-Bonté* ne soit publié, la laissait trop fatiguée. Bloch a bien corrigé le manuscrit, comme il le note en avril 1926 dans son journal intime, mais il ne l'a pas écrit ni transcrit sous dictée, comme on l'a prétendu^[26]. L'étude du péri-texte de l'édition de 1926 nous permet de souligner la divergence radicale entre la médiation exégétique de ce dernier et la mise en place, par Bakary Diallo, de stratégies contextuelles et d'efforts substantiels pour se constituer comme auteur à part entière.

L'édition de 1926, souple et simple, correspond aux exigences d'un livre au format économique^[27]. Tout le texte qui apparaît sur la page de couverture est en caractères majuscules. Le titre de l'œuvre, suivi du nom de l'auteur, précède l'archer à genoux, symbole de la maison d'édition jusqu'en 1930. De petite taille, le nom de la collection « *Témoignages* » sépare l'archer des deux lignes dédiées au nom et à l'adresse de la maison d'édition : « F. RIEDER ET CIE, ÉDITEURS 7, PLACE SAINT-SUPLICE, 7 – PARIS VI ». Seul ornement, en haut, une bande en blanc et noir traverse la page de couverture : une fleur y occupe le centre et, symétriquement, aux deux côtés s'entrelacent des figures botaniques stylisées. La quatrième de couverture a une double fonction pour l'éditeur Rieder : elle sert à promouvoir les autres œuvres du catalogue – raison pour laquelle on lit la caractéristique éditoriale des œuvres citées : « Les volumes ci-dessus sont du format in-16, brochés » – et, simultanément, à préparer les attentes du lectorat, voire à influencer la lecture de l'œuvre qu'elle accompagne^[28]. Dans le cas de l'édition de 1926 de *Force-Bonté*, les œuvres sélectionnées pour apparaître sur la quatrième de couverture proviennent de la collection « *Témoignages* » et de la collection « *Prosateurs français contemporains* », montrant comment la contiguïté entre les collections littéraires de Rieder était donnée pour acquise par les directeurs des collections, notamment Léon Bazalgette et Jean-Richard Bloch. À ce propos, Gnocchi écrit :

La collection « *Témoignages* », dans laquelle paraissent des livres à mi-chemin entre la fiction, le récit de fait vécus et l'essai, est très proche d'elles [les collections « *Prosateurs français contemporains* » et « *Prosateurs étrangers modernes* »], et soumise à la responsabilité des mêmes directeurs. [...] [D]ans la majorité des cas, les PFC se veulent des témoignages, sinon des confessions, des histoires narrées plutôt que des romans inventés, selon des équilibres à chaque fois différents. Les récits à la première personne sont fréquents. Même dans plusieurs récits à la troisième personne on peut reconnaître, derrière la figure du protagoniste, de nombreux traits qui renvoient, sous quelques trucages assez transparents, à la personne de l'auteur [...]^[29].

Si ce n'est pas l'appartenance à la même collection qui donne la cohérence aux titres figurant dans la quatrième de couverture, il faut en décoder la logique de rassemblement, car cela permet de mieux comprendre la clé de lecture proposée par l'éditeur de *Force-Bonté*. Parmi les dix-sept œuvres citées, nous proposons trois regroupements : les biographies, les écrivains d'ailleurs, et la thématisation de l'ailleurs. Huit romans peuvent être reconduits au genre biographique, bien qu'il faille distinguer l'autobiographie^[30] de la correspondance privée^[31], le journal intime^[32], de la biographie^[33] ou des romans accueillis comme semi-autobiographiques^[34]. Le deuxième regroupement a pour dénominateur commun le fait que l'écrivain, bien que francophone, ne soit pas de nationalité française. Parmi ces écrivains de l'ailleurs, nous y retrouvons André Baillon, Belge, dont on cite cinq romans^[35] et Paul Colin, lui aussi d'origine belge et futur collaborateur nazi^[36]. Enfin, le troisième regroupement est justifié par le sujet de l'œuvre qui évoque l'ailleurs. Y apparaissent les deux tomes qui composent *Mes inconnus chez eux*^[37], où Lucie Cousturier retrace sa mission en Afrique de l'Ouest pour le compte du ministre des Colonies^[38] et, d'un tout autre style et prétention littéraire, *Bass, Bassina, Boulou* de Franz Hellens (1922). L'œuvre d'Hellens renvoie à cet ailleurs mythique qui représentait l'Afrique, alors que l'indifférenciation du contexte africain et asiatique^[39] est témoigné par l'insertion, dans cette quatrième de couverture, de l'essai *Dans l'Inde* (1925) du savant Sylvain-Lévy. Les œuvres précédemment citées chevauchent souvent les trois catégories assignées. Par exemple, Franz Hellens, pseudonyme de Frédéric van Ermengem, thématise l'ailleurs tout en pouvant être rassemblé, en tant qu'écrivain d'origine belge, dans la deuxième catégorie d'auteurs étrangers. Ou encore, *Les Carnets de Georges Louis* portent le sous-titre « Directeur des affaires politiques au ministère des Affaires étrangères, ambassadeur de France en Russie », promettant, à travers le témoignage personnel, d'accompagner le public dans la découverte de l'ailleurs. Ce qui nous semble important de souligner c'est que la quatrième de couverture de *Force-Bonté* encadre la lecture de l'œuvre sous trois catégories : il s'agit du témoignage (première catégorie) d'un auteur étranger (deuxième catégorie) qui thématise l'ailleurs (troisième catégorie). Une clé de lecture qui est renforcée par la préface de Jean-Richard Bloch à l'édition de 1926 et qui sera reproduite dans l'édition de 1985.

Dans ces pages, qui portent le titre d'« Avertissement », le directeur de la collection insiste sur l'ingénuité et la franchise de l'écrivain et propose de considérer son œuvre comme des confidences : « [...] les confidences qu'il nous fait, dans une langue qui lui est étrangère, lui sont dictées par l'admirable simplicité, par le naturel, la bonté, la franchise, la candeur qui sont le parfum natif de l'âme noire, lorsqu'elle n'est déformée par aucune oppression.^[40] » Bloch met l'accent sur le fait que le français n'est pas la langue maternelle de Diallo et qu'elle lui demeure « étrangère ». En outre, il évoque le mythe du bon sauvage non corrompu par la société occidentale, affirmant qu'aucun filtre littéraire ne s'interpose entre la vie de Diallo et son écriture. Il réitère cette idée quelques lignes plus loin, lorsqu'il définit *Force-Bonté* comme un « témoignage sur la vie intérieure d'un nègre musulman^[41] », puis comme un « récit^[42] » à lire « avec plaisir et douceur^[43] », tout en veillant à ne pas

croire aux éloges du système colonial français parce qu'ils sont dictés par l'« ingénuité^[44] » d'un représentant des « Africains de nos colonies^[45] ». La préface de l'édition de 1926 confirme et renforce la clé de lecture fournie par la liste des autres œuvres publiées par l'éditeur dans la quatrième de couverture : le péri-texte du roman est cohérent. *Force-Bonté* est le témoignage simple d'un étranger qui a appris le français et ne peut l'utiliser que comme un outil communicationnel afin de se présenter comme le porte-parole de l'expérience vécue par un Africain. En cela, le péri-texte réaffirme, à travers l'œuvre de Diallo, la ligne éditoriale de la maison d'édition Rieder qui a été bien analysée et contextualisée par Maria Chiara Gnocchi :

Ainsi, à côté de l'adjectif plus général humain (plus vague, plus daté aussi), simple semble être le maître mot d'un certain milieu littéraire, et de la maison Rieder en particulier : un mot qui renvoie à la fois à l'attitude peu prétentieuse de l'auteur vis-à-vis de son histoire (il n'est qu'un « témoin », il ne fait que « reporter ») ; à la structure narrative de l'ensemble du récit ; à la langue d'expression (le lexique, le registre). Le mot « simple » est dès lors très proche des épithètes honnête, naturel, spontané, pur, sobre, etc. [...] Pour conclure, la maison Rieder se présente comme le « champion » dans la défense d'une certaine simplicité, d'un certain barbarisme, auxquels elle donne son sens particulier, tout en s'inscrivant dans un contexte littéraire de plus vaste reconnaissance^[46].

L'ambiguïté surgit lorsque le péri-texte est comparé avec l'épi-texte. Bloch date sa préface « Avril 1926^[47] », alors qu'une lettre, envoyée par Diallo à son éditeur en date du 25 janvier 1926, affirme que l'écrivain avait trouvé un préfacier : « J'ai la préface de la force-bonté faite par un professeur ami et je serai content qu'elle accompagne l'ouvrage.^[48] » Bloch ignore la proposition de son écrivain et Diallo semble découvrir que son éditeur est devenu aussi préfacier seulement après l'édition de l'œuvre, lorsqu'il lui écrit, le 27 mai 1926 : « En plus de l'avoir édité et mis à la disposition du Monde, votre préface qu'on trouve immédiatement en ouvrant le Livre et de la plus haute portée humaine^[49]. » En effet, « le professeur ami » dont parle Diallo, appartient probablement au milieu de l'Académie des sciences coloniales^[50] et, comme le remarque Eloïse Brière, la préface de Bloch sert à empêcher une instrumentalisation de l'œuvre par la propagande colonialiste :

Comment Rieder, maison d'édition de gauche, pouvait-elle risquer de jouer le jeu du lobby colonial ? [...] Bloch remplace alors la préface proposée par la sienne, invoquant dès les premières phrases le nom de Cousturier et ses « trois livres » aux vues anticolonialistes connues ; cela garantissait, avec la suite de la préface, une orientation appropriée de la lecture d'une œuvre publiée chez Rieder^[51].

Bien que profondément opposés sur le plan idéologique, la littérature coloniale et le projet éditorial de Rieder se ressemblent en ce qu'ils défendent une forme particulière de littérature qui se distingue des artifices parisiens : la sobriété et la franchise deviennent des valeurs qui sont prônées pour se positionner par opposition au centre du champ littéraire. Gnocchi écrit à ce propos :

La simplicité est reconnue comme une valeur non seulement dans les milieux les plus proches de la gauche littéraire, ou des mouvements régionalistes, etc. : déclinée de manière différente selon les auteurs et les critiques, elle conquiert des milieux variés et les personnalités les plus diverses^[52].

L'opposition entre Rieder et *La Nouvelle Revue française* endosse un aspect similaire à l'opposition entre la littérature coloniale et la littérature dite « blanche ». Les œuvres de la littérature coloniale, comme le rappelle Mouralis, « ne sont pas reconnues comme des textes véritablement "littéraires". On leur confère un statut inférieur^[53] » et les auteurs coloniaux assument une posture, tout comme la maison d'édition Rieder, « anti-littéraire », voire la défense d'une « littérarité » fonctionnelle^[54] plutôt que fictionnelle. La préface du « professeur ami » menaçait donc le projet éditorial de Rieder parce qu'elle risquait de rendre évidente la proximité dans le champ littéraire de deux courants radicalement opposés dans le champ du pouvoir.

Il n'en reste pas moins que l'éditeur a pu tranquillement ignorer la volonté de son écrivain et que ce dernier se voit réduit à un simple témoin d'un point de vue africain, voire « barbare », même si cet adjectif était utilisé positivement dans le milieu de gauche auquel Bloch appartenait. Afin de défendre « l'anti-littérarité » de la littérature qu'il promouvait, Jean-Richard Bloch choisit de taire les aspirations littéraires de son écrivain, que nous avons vues se manifester dans la correspondance privée de Diallo et qui affleurent dans la dédicace de l'œuvre aux pairs, voire les autres écrivains chez lesquels Diallo cherche la reconnaissance de son statut de poète : « Écrivains de France et de tous les pays sans distinction, je vous salue, vous dont la plume apporte au monde terrestre, par un simple mot, une bienfaisante lumière dans l'effort de la pensée humaine. Bakary Diallo.^[55] »

La dédicace de l'auteur apparaît, dans la première édition de l'œuvre, sur la page suivante à la conclusion de l'« Avertissement » de Bloch, tout comme le nom du responsable de l'édition et de l'auteur. Par un jeu spéculaire, ces deux éléments s'affrontent dans une négociation paratextuelle impaire. Cette inégalité des rapports de pouvoir entre l'éditeur et l'écrivain oblige les chercheuses et chercheurs qui s'intéressent à décoder cette première œuvre de la littérature africaine d'expression française à remettre en question l'importance du péri-texte vis-à-vis de l'épi-texte, car dans celui-ci est plus prépondérante la trace laissée par l'écrivain. Cette trace épitextuelle doit aussi être utilisée pour réinterpréter le péri-texte. La lettre du 23 juin 1926 où Bakary Diallo commente l'appui que Pierre Mille donne à son roman est exemplaire à ce propos : « Il m'a assuré qu'il soutiendra le *Force-Bonté* au grand prix de la Littérature Coloniale. Mais je vous assure que ce prix colonial m'importe peu.

J'aurais préféré qu'il en soit ainsi en France, en Europe, pour l'Europe. Nous en causerons en vive voix^[56]. » Ce n'est pas en tant que naïf témoin que Bakary Diallo se présente, que ce soit pour le courant de la littérature coloniale ou pour le courant de gauche militante incarnée par la maison d'édition Rieder. En saluant les « écrivains de France et de tous les pays sans distinction », Bakary Diallo se présente comme poète et créateur, et cela malgré la présentation qu'en fait son éditeur.

Conclusion

La distinction entre « officiel » et « officieux » proposée par Genette n'est plus significative, sauf si la valeur de l'officialité est réévaluée. En effet, l'adjectif « officiel » porte la marque étymologique de *officium*, qui a le sens de « devoir », « obligation », « fidélité », « soumission », « cérémonie ». Alors qu'*officiosus*, d'où dérive « officieux », couvre un réseau sémantique très large, allant de « serf qui travaille dans les bains » à « serviable » jusqu'à son paroxysme : « trop complaisant », voire, selon le contexte, « inopportun^[57] ». Si l'origine de l'adjectif « officiel » est donc à relier à l'institution, à son pouvoir et à son respect, le terme « officieux » nous ramène à un rapport de subalternité vis-à-vis de l'institution. Le serf, mais aussi – en suggérant un rapport de trop plein, une imitation excessive frôlant la parodie – celui ou celle qui est trop complaisant·e, inopportun·e. Les maisons d'édition Nouvelles Éditions Africaines et Rieder, l'Agence de Coopération Culturelle et Technique et l'Université Cheikh Anta Diop qui légitime l'autorité de Kane, sont des institutions. C'est contre leur discours, voire contre le discours institué, que parle de façon officieuse Bakary Diallo dans l'épître. C'est à travers leur discours, par une voix de contre-ténor, que parle Bakary Diallo lorsque, dans le périphrase, notamment dans la dédicace qui précède le premier chapitre de *Force-Bonté*, apparaissent son appel aux pairs et la signature qui l'individualise comme figure auctoriale. Bakary Diallo perturbe la clé de lecture officielle et se présente comme un poète et non un témoin. La lecture de l'épître nous permet de prêter l'attention due à ces lignes qui risquent de passer inaperçues, alors qu'elles transforment le paratexte institué en paratexte instituant et représentent, par leur acte de désobéissance, la fondation de la littérature africaine d'expression française.

^[1] Dans un paragraphe de *Les Règles de l'art* intitulé « Structure et changement : luttes internes et révolution permanente », Bourdieu distingue les affrontements ponctuels entre les auteur·e-s – qui cherchent à s'affirmer, voire à se différencier de leurs prédécesseur·e-s – du fonctionnement même du champ littéraire. Ce dernier est animé par une

révolution permanente, une substitution incessante de ce qui est désormais reconnu (et qui porte donc les marques de l'usure) par ce qui prétend être nouveau et subversif. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 392-398.

^[2] — Pascal Durand, « Introduction à une sociologie des champs symboliques », dans Romuald Fonkoua, Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p. 24.

^[3] — L'utilisation métaphorique du phénomène mécanique permet à Bourdieu de prendre ses distances d'un trop étroit rapport de causalité (contexte-texte) défendu par les marxistes : « [...] la métaphore mécanique de la réfraction, évidemment très imparfaite, ne vaut ici que négativement, pour chasser des esprits le modèle, plus impropre encore, du reflet ». Pierre Bourdieu, *Op. cit.*, 360-361.

^[4] — Gerard Genette, *Seuils*, Paris, Edition du Seuil, 1987, p. 15.

^[5] — *Idem.*

^[6] — *Idem.*

^[7] — Andrea Angelini, « Il Controtenore », *Dirigo. Rivista musicale dell'ANDCI*, mis en ligne le 11 janvier 2022. En ligne au <https://www.dirigo.cloud/controtenore/>, consulté le 27 septembre 2023.

^[8] — Nous avons traité la question de la réception du roman dans un article récemment publié chez *Mouvances Francophones* : Samuele Ellena, « (D)écrire un oubli. Bakary Diallo, tirailleur et poète », *Mouvances Francophones*, Vol. 9, n. 1, 2024.

^[9] — Cf. Amadou Duguay-Cléodor, *La Bataille de Guilé*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines et Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1984.

^[10] — Kane définit les trois textes publiés à Paris par les métis de Saint-Louis comme des faux départs : Léopold Panet, « Relation de voyage au Sénégal à Souiera (Mogador) », in *Revue coloniale*, novembre-décembre 1850 ; Abbé Boilat, *Esquisses Sénégalaises*, Paris, Arthur Bertrand, 1853 ; Paul Holle, Frédéric Carrère, *De la Sénégambie française*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et cie, 1855. Cf. Kane Mohamadou, « Saint-Louis ou les débuts de la littérature Africaine au Sénégal 1850-1930 », *Notre librairie. La Littérature sénégalaise*, n. 81, 1985, pp. 60-77 ; Kane Mohamadou, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, n. 24, 1991, pp. 9-28.

^[11] — Bakary Diallo, *Force-Bonté*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines et Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1985, p. XVI.

^[12] — *Ibid.*, p. V.

^[13] — *Ibid.*, p. VII.

[14] — *Ibid.*, p. IX.

[15] — *Ibid.*, p. VIII.

[16] — *Ibid.*, p. XV.

[17] — Dorothy S. Blair, *African literature in French. A history of creative writing in French from West and Equatorial Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 15-18.

[18] — Cet épisode est raconté directement par Bakary Diallo lors d'un entretien, en 1973, qui lui est proposée par Marc Michel, historien et spécialiste de la participation des tirailleurs lors de la Grande Guerre. Ce document audio permet de donner une double réponse à l'enquête de Blair : Bakary Diallo parlait un excellent français et Paris ne suffit pas comme champ de recherche lors qu'il s'agit de littérature africaine, bien que celle-ci y soit publié dans sa majorité. Cf. Valérie Nivelon, « Bakary Diallo, tirailleur en 1914 », *La marche du monde*, 5 août 2015, [en ligne]. <https://www.rfi.fr/fr/emission/20150815-bakary-diallotirailleur-senegalais-guerre-mondiale-interprete-diagne>. [Site consulté le 31 mai 2024].

[19] — Mélanie Bourlet, « Bakary Diallo, poète cosmopolitique », *Belin Po&sie*, n. 153-154, 2015, vol. 3, pp. 31-42. Seul *Diârga Yero N'gadîndy* n'a pas été perdu.

[20] — Des extraits de ces enregistrements sont lisibles en traduction dans Mélanie Bourlet, « D'une voix à l'autre », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 2013, n. 73-74, mis en ligne le 4 mai 2015. <http://journals.openedition.org/clo/1993> (<http://journals.openedition.org/clo/1993>). [Site consulté le 2 octobre 2023] et Mélanie Bourlet, Aude Nuscia Taïbi, Marie Lorin, Anaïs Leblon, Mustapha El Hannani, Aboubakry Sow, « Poèmes et paysages de l'eau : tisser, révéler des liens dans la vallée du fleuve Sénégal », *Cybergeo: European Journal of Geography*. [En ligne] Mis en ligne le 25 janvier 2023, <https://journals.openedition.org/cybergeo/40063> (<https://journals.openedition.org/cybergeo/40063>). [Consulté le 12 avril 2024]. D'autres sont enregistré dans le beau documentaire par en 2016 : Mélanie Bourlet, Franck Guillemain, *Bakary Diallo, mémoires peules*, 2016, produit par le CNRS avec le soutien de l'ANR.

[21] — Maria Chiara Gnocchi, « Le Paratexte pour la définition et pour l'étude des collections. Le cas des « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939) », dans Guido Mattia Gallerani, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli, Paolo Tinti (dir.), *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, n. 23, *Seuils / Paratexts, trente ans après*, 2019, p. 72.

[22] — Diallo parle de certains noms qui paraissent sur un manuscrit qu'il laissera à son éditeur, Bloch, auquel il demande discrétion parce qu'il veut les utiliser dans un autre roman : « J'ai l'intention de les reporter sur un nouveau (sic) ouvrage que je vais faire. Nous en parlerons, avant. » *Idem*.

[23] — Bakary Diallo, *Lettre du 3 août 1926 à Madame Bloch*, conservée dans le Répertoire national des manuscrits littéraires français du XXe siècle, BM de Poitiers, Ms 1022. *C'est nous qui soulignons*.

^[24] ___ Robert Pageard, *Littérature négro-africaine. Le mouvement littéraire contemporain dans l'Afrique Noire d'expression française*, Paris, Le livre africain, 1966, p. 13 ; Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, p. 229 ; Christopher L. Miller, *Literary hoaxes and Cultural Authenticity*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2018, pp. 74-77.

^[25] ___ Michel Hausser, Martine Mathieu, *Littératures francophones. III. Afrique noire - Océan Indien*, Paris, Belin, 1998, p. 90.

^[26] ___ Eloïse A. Brière, « Qu'est-ce qu'un texte francophone ? Reconstruire une histoire oubliée : Bakary et Lucie... qui est le « nègre » ? », *Présence Francophone*, n. 96-97, 2021, pp. 44-81 ; Eloïse A. Brière « Reconstructing Force-Bonté's path to publication : an "assisted" foundational text reassessed », *Journal of the African Literature Association*, n. 3, vol. 16, 2022, pp. 441-461.

^[27] ___ À travers le cas de la collection « Prosateurs français contemporains », Gnocchi remarque que les livres de Rieder étaient vendus à petit prix : de 6,75 francs en 1921 jusqu'à 18 francs en 1939. Maria Chiara Gnocchi, *Le parti pris des périphéries. Les « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939)*, Bruxelles, Le CRI / CIEL, 2007, p. 83.

^[28] ___ Maria Chiara Gnocchi, « Le Paratexte pour la définition et pour l'étude des collections. Le cas des « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939) », op. cit., pp. 61-71.

^[29] ___ Maria Chiara Gnocchi, *Le parti pris des périphéries. Les « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939)*, Bruxelles, Le CRI / CIEL, 2007, pp. 71-74.

^[30] ___ Raymond D'Etiveaud, *Une jeunesse*, 1924.

^[31] ___ Jean de Saint-Prix, *Lettres*, 1924.

^[32] ___ George Louis, *Les carnets de Georges Louis*, 1926.

^[33] ___ Lucien Lévy-Bruhl, *Jean Jaurès. Esquisse biographique*, 1924.

^[34] ___ Jeanne Galzy, *Les allongés*, 1923 ; *La femme chez les garçons*, 1924 ; *La Grand'Rue*, 1925 ; *Le retour dans la vie*, 1926.

^[35] ___ André Baillon, *Histoire d'une marie*, 1921 ; *En sabots*, 1922 ; *Par fil spécial*, 1924 ; *Un homme si simple*, 1925 ; *Chalet 7*, 1926.

^[36] ___ Paul Colin, *Allemagne*, 1923.

^[37] ___ Lucie Cousturier, *Mon ami Fatou, citadine*, 1925 ; *Mon ami Soumaré Laptop*, 1925.

[38] — Cf. Roger Little (dir.), *Lucie Cousturier, les tirailleurs sénégalais et la question coloniale. Actes du colloque international tenu à Fréjus le 13 et 14 juin 2008, augmentés de lettres adressées à Paul Signac et Léon Werth*. Paris : L'Harmattan, 2008. Le rapport de mission de Cousturier, à cause de sa critique de l'entreprise coloniale française, ne sera pas diffusé par le ministère. René Maran en publiera des extraits sur *Les Continents* en 1924 – Cf. Roger Little, « René Maran on Lucie Cousturier, a Champion of Racial Understanding », *Research in African Literatures*, 2003, vol. 34, n. 1, p. 128 – et il apparaît en conclusion du beau recueil que Lanfranchi a dédié à l'écrivaine et peintre : Adèle Lanfranchi, *Lucie Cousturier 1876-1925*, Saint Martin du Vivier, Planète Graphique, 2008, s.p.

[39] — Entre 1878 et 1960, les « africanistes » participent, en tant que minoritaires, aux congrès internationaux des orientalistes. Cf. Pascale Rabault-Feuerhahn, « L'africanisme est-il un orientalisme? Du congrès international des orientalistes au congrès international des africanistes », Michel Espagne, Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Transferts de savoirs sur l'Afrique*, Paris, Karthala, 2015, pp. 227-251.

[40] — Bakary Diallo, *Force-Bonté*, Paris, Rieder, 1926, pp. 3-4.

[41] — *Ibid.*, p. 4.

[42] — *Ibid.*, p. 5.

[43] — *Idem.*

[44] — *Ibid.*, p. 6.

[45] — *Idem.*

[46] — Maria Chiara Gnocchi, *Le parti pris des périphéries*, op. cit., p. 188.

[47] — *Idem.*

[48] — Bakary Diallo, *Lettre du 25 janvier 1926 à Jean-Richard Bloch*, conservée dans le Répertoire national des manuscrits littéraires français du XXe siècle, BM de Poitiers, Ms 1022.

[49] — Bakary Diallo, *Lettre du 27 mai 1926 à Jean-Richard Bloch*, conservée dans le Répertoire national des manuscrits littéraires français du XXe siècle, BM de Poitiers, Ms 1022.

[50] — À propos des appréciations du milieu colonialiste, dans ses lettres Diallo témoigne des éloges reçus après la publication de *Force-Bonté* par Pierre Mille. Cf. Bakary Diallo, *Lettre du 27 mai 1926 à Jean-Richard Bloch*, conservée dans le Répertoire national des manuscrits littéraires français du XXe siècle, BM de Poitiers, Ms 1022 ; Bakary Diallo, *Lettre du 23 juin 1926 à Jean-Richard Bloch*, conservée dans le Répertoire national des manuscrits littéraires français du XXe siècle, BM de Poitiers, Ms 1022. Lors de la publication de *Force-Bonté*, Pierre Mille était un auteur colonial reconnu, vice-président de la Société coloniale des artistes français, membre du jury du Grand prix de littérature coloniale (Vladimir Kapor, *Le grand prix de littérature coloniale 1921-1938 : lauréats, jugements, controverses. Tome I :*

1921-1929, Paris, L'Harmattan, 2018, pp. XVIII-XIX) et il sera président de la Société des romanciers et auteurs coloniaux français de 1928 à 1936 (Ruth Bush, Claire Ducournau, « La littérature africaine de langue française, à quel(s) prix ? », Cahiers d'études africaines, n. 219, 2015, p. 540).

^[51] — Eloïse A. Brière, « Qu'est-ce qu'un texte francophone ? Reconstruire une histoire oubliée : Bakary et Lucie... qui est le « nègre » ? », op. cit., p. 62.

^[52] — Maria Chiara Gnocchi, Le parti pris des périphéries, op. cit., pp. 184-185.

^[53] — Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Éditions Silex/ACCT, 1984, p. 273.

^[54] — Dans le contexte européen moderne, la participation des écrivain-e-s à la *res publica* est bien plus réduite que par le passé. Même lorsqu'un-e écrivain-e s'engage dans le débat, il-elle ne le fait pas en tant que littéraire, mais assume plutôt un rôle supplétif par rapport aux autres intellectuel-le-s (philosophes, scientifiques, politologues). Jacques Dubois écrit à ce sujet que : « philosophie, science ou politique n'agissent jamais qu'obliquement sur les pratiques littéraires. Inversement, par rapport à elles, la littérature se tient en position de « réserve », de suppléance. » (Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Loverval, Editions Labor, 2005, p. 91. Cela implique que l'institution littéraire tend à valoriser l'inutilité du texte littéraire : est véritablement littéraire le texte qui ne sert à rien. Au contraire, le texte qui a une fonction, voire qui est fonctionnel, est relégué aux marges de l'institution littéraire. La littérature coloniale, qui veut servir le projet colonisateur et qui prétend avoir un caractère scientifique, tente de renverser le *statu quo* de l'institution littéraire en valorisant la littérature fonctionnelle.

^[55] — Bakary Diallo, *Force-Bonté*, Paris, Rieder, 1926, p. 7.

^[56] — Bakary Diallo, *Lettre du 23 juin 1926 à Jean-Richard Bloch*, conservée dans le Répertoire national des manuscrits littéraires français du XXe siècle, BM de Poitiers, Ms 1022

^[57] — Le dictionnaire latin de référence est le Latino-Olivetti [en ligne]. <https://www.dizionario-latino.com/> .

DANS CE NUMÉRO

> PRÉSENTATION (/NUMERO5)

> AVANT-PROPOS (/NUMERO5/A-PROPOS)

- > REPRÉSENTATIONS CRÉATIVES ET RÉCEPTRICES DANS LES DISCOURS MÉMORIELS DE PATRICK CHAMOISEAU ET MÉRINE CÉCO (/NUMERO5/MORIN)
- > PAR-DELÀ DES CARACTÈRES D'OFFICIEL ET D'OFFICIEUX - L'ÉTUDE DU PARATEXTE DE FORCE-BONTÉ (1926) DE BAKARY DIALLO (/NUMERO5/ELLENA)
- > LE PÉDANT JOUÉ : LA POLYPHONIE ENTRE LA VIRTUOSITÉ ET LE LIBERTINAGE (/NUMERO5/SHAHRIARI)
- > « C'EST MOI, CE N'EST PAS MOI » : HONTE ET TENDRESSE DANS LA HONTE D'ANNIE ERNAUX (/NUMERO5/XING)
- > DE LA TRADUCTION DES POÈMES GRECS ANTIQUES À LA RÉDACTION DES MÉMOIRES D'HADRIEN : L'ÉCRITURE-TRADUCTION CHEZ MARGUERITE YOURCENAR (/NUMERO5/ZATON)

SAMUELE ELLENA

Après avoir fréquenté l'Università di Bologna, l'Université de Strasbourg et l'Université Cheick Anta Diop de Dakar, Samuele Ellena obtient en 2021 le triple diplôme (italien, français et sénégalais) et le titre de docteur magistral en lettres avec la mention cum laude. À cette occasion, il a discuté le mémoire Texte et contexte littéraire. Bakary Diallo et Abdoulaye Sadjji à l'épreuve de la théorie des champs, où il réévalue les premiers textes africains francophones à travers la théorie bourdieusienne. Il est actuellement candidat au doctorat à l'Université de Montréal où, à travers les cas de Bakary Diallo, Ken Bugul et Yves Boisvert, il compare l'émergence des voix périphériques dans les contextes français, de l'Afrique subsaharienne occidentale et québécois. Il s'intéresse particulièrement à la marginalité comme lieu épistémique privilégié depuis lequel perturber l'imaginaire social institué et démocratiser le savoir et le partage des ressources.

Membre-étudiant du Centre de recherche des études littéraires et culturelles sur la planéarité (CELCP), du Centre de recherche Cultures – Arts – Sociétés (CELAT) et de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), il participe activement en différents centres de recherche de l'Université de Montréal, où il est aussi chargé de cours et moniteur de langue italienne pour le Centre de langues.

POUR CITER CET ARTICLE

Ellena, Samuele. « Par-delà des caractères d'officiel et d'officieux, l'étude du paratexte de *Force-Bonté* », *Verbatim*, n° 5, 2025 [en ligne] <<https://www.revueverbatim.ca/numero5/Ellena>>

^

Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)

« VERBATIM »

(/)

Le Pédant joué : la polyphonie entre la virtuosité et le libertinage

Cette étude a pour ambition d'examiner la manière dont *Le Pédant joué*^[1] de Cyrano de Bergerac, comédie longue et foisonnante écrite en 1654, mobilise deux concepts qui constitueront plus tard deux axes majeurs de la pensée de Mikhaïl Bakhtine, à savoir la polyphonie et le carnivalesque. Remarquable pour sa densité et pour sa complexité, cette pièce de théâtre se distingue par ses enjeux dramaturgiques, poétiques et idéologiques. Dans un contexte socio-politique contraint et répressif^[2], Cyrano a recours à une pluralité de voix et de langues afin de dissimuler des idées philosophiques et religieuses subversives.

La première notion que nous mettrons en application est celle de polyphonie^[3] telle que théorisée par Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*^[4]. Elle désigne un univers discursif où coexistent des voix multiples, autonomes et irréductibles les unes aux autres. Dans la pièce de Cyrano, cette polyphonie se manifeste non seulement à travers la diversité des points de vue, mais aussi à travers la pluralité des langues et des registres utilisés. En effet, le latin burlesque du pédant, le patois du paysan, le jargon pseudo-savants du capitaine vaniteux et le français plus formel du valet rusé forment un foisonnement verbal créant un espace propice à l'ambiguïté interprétative en

plus de rendre volontairement la lecture du texte et sa mise en scène^[5] difficiles. Ainsi l'auteur dissimule-t-il ses idées séditieuses derrière une cacophonie maîtrisée, transformant la complexité linguistique en outil de résistance contre la censure en vigueur.

La seconde notion mobilisée, celle du carnavalesque^[6], permet de saisir l'enjeu sociopolitique de ce théâtre du renversement^[7]. Selon Bakhtine, le carnaval opère un renversement temporaire des hiérarchies établies, conférant aux figures subalternes un pouvoir momentané sur les autorités traditionnelles. Dans *Le Pédant joué*, ce mécanisme est incarné par le personnage du valet, qui parvient à manipuler, tromper voire ridiculiser son maître, montrant ainsi la revanche jubilatoire des dominés. Ce retournement comique des rapports de pouvoir nourrit le comique de situation et révèle, sous le masque du rire, une critique acerbe des rapports sociaux. Ces deux paradigmes bakhtiniens, c'est-à-dire la polyphonie et le carnavalesque, se rejoignent ainsi dans leur capacité à troubler les codes, à perturber l'ordre établi, et à ouvrir un espace de liberté dans la création théâtrale. Ils permettent de mieux comprendre comment le libertin masqué utilise les ressorts du comique pour formuler, à mots couverts, une pensée critique, voire insoumise. En d'autres termes, nous entendons prouver que la polyphonie comique est utilisée par Cyrano comme un dispositif performant en vue de voiler ou, pour le moins, de mitiger sa satire dissidente. Ainsi, le langage hétéroclite devient-il le reflet de l'hétérodoxie intellectuelle.

On se pose une question : pourquoi Cyrano opte-t-il pour la figure pédantesque ? Cette dernière revêt une double fécondité, à la fois dramaturgique et esthétique. D'une part, ce prétendu savant se définit en opposition à son double psychologique, à savoir le valet ou le paysan, dont la rencontre inopinée et la constante mésentente constituent une source essentielle de comique fondée sur le contraste social et intellectuel. D'autre part, dans une perspective plus large, notamment dans le théâtre comique, le pédant peut également occuper une position centrale en tant que protagoniste^[8], maître du logis, professeur de langue ou père autoritaire. Ces postures rigides et hiérarchiques deviennent alors le terrain d'expression privilégié de la logique carnavalesque. Dans cette optique, la présente étude s'inscrit dans la continuité des travaux antérieurs, notamment ceux de Madelaine Alcover^[9], de Claudine Nédélec^[10] et de Jocelyn Royé^[11], qui ont brillamment mis en lumière les zones d'ombre, les paradoxes et les controverses^[12] entourant la biographie de Cyrano et l'attitude du personnage. Elle s'en distingue toutefois en défendant l'idée que Cyrano profite de l'antagonisme drôle entre les personnages non seulement pour prouver sa verve littéraire, sa maîtrise des registres langagiers parlés à son époque, mais aussi pour créer une ambiguïté polyphonique nécessaire à l'épanouissement de son scepticisme et de son esprit libre^[13].

Cyrano l'hétérodoxe : trajectoire d'un auteur libre et irrévérencieux

D'après l'historien Gilles Ménage, Cyrano poursuit sa scolarité au collège de Beauvais, qui deviendra plus tard le cadre même de l'action de sa comédie *Le Pédant joué*. Le personnage du pédant Granger semble d'ailleurs inspiré directement de son ancien maître, Jean Grangier^[14]. Au cours de sa carrière éphémère, Cyrano a eu un parcours littéraire assez exceptionnel et éclectique. En effet, il a pratiqué une grande variété de genres, et sa production est d'une diversité rare pour son époque. La critique contemporaine l'inscrit parmi les écrivains burlesques, une classification qui correspond aux critères définitoires de cette catégorie suggérés par Claudine Nédélec :

est burlesque un écrivain qui peint volontairement des personnages involontairement et inconsciemment burlesques, ou encore qui choisit volontairement de commettre les fautes que commettent burlesquement les mauvais écrivains, le tout dans la perspective de produire un objet esthétiquement réussi, c'est-à-dire qui provoque du plaisir et qui instruit^[15].

Les auteurs faisant partie de ce panthéon hétéroclite du burlesque (Cyrano de Bergerac, Paul Scarron, Dassoucy, Saint Amant et les frères de Perrault) ont pourtant en commun d'avoir tous tenté de défendre et de légitimer une écriture considérée tout à tour comme discordante, archaïsante^[16], railleuse^[17], frondeuse^[18] et épicurienne^[19]. Mentionnons qu'il existe également un rapprochement entre le burlesque et le carnavalesque bakhtinien comme en témoignent les observations de Claudine Nédélec :

Les burlesques aiment les langues, la leur et celles des autres. Comme le dit M. Bakhtine, la parole comique et libre surgit à la limite des langues et des cultures qui s'enchevêtrent [...]. Ce n'est qu'à la frontière des langues qu'a été possible la licence exceptionnelle et la joyeuse implacabilité de l'image rabelaisienne^[20].

Outre ses pièces théâtrales, Cyrano compose des lettres satiriques, galantes et poétiques. Il a aussi laissé deux romans qui constituent aujourd'hui l'essentiel de sa postérité : *Histoire comique par Monsieur de Cyrano Bergerac, contenant les Etats & Empires de la Lune, Histoire comique des Etats et empires du Soleil*. Le premier se rattache au roman picaresque et à la fiction philosophique tandis que le second s'inscrit plus nettement dans une tradition comique.

Le Pédant joué relève à la fois de la farce médiévale et de la comédie italienne. Fidèle à l'esprit de la *commedia dell'arte*, la pièce met en scène un *dottore*^[21] présomptueux, fanfaron et autoritaire, qui ne perd aucune occasion d'exhiber son savoir à travers un discours abscons que l'excès d'érudition rend ridicule. L'intrigue repose sur un double mariage contrarié par Granger, celui de son

filis ainsi que celui de sa fille. Le pédant s'exclame :

Je n'ai qu'une fille à marier, et j'ai trois gendres prétendus : l'un se dit brave, j'en doute; l'autre riche, mais je ne sais ; l'autre gentilhomme, mais il mange beaucoup.^[22]

Représentant les types sociaux distincts du soldat, du riche bourgeois et du noble, ces trois prétendants échouent à répondre aux attentes démesurées du père, ce qui provoque une cascade de malentendus. L'intrigue se complexifie lorsque le vieux pédant, tombé amoureux d'une jeune fille nommée Genevieve, devient le rival amoureux de son propre fils. Pour l'éloigner, il l'envoie à Venise. Il n'en reste pas moins que, conformément aux conventions de la comédie classique, l'intrigue s'achève par un dénouement heureux grâce à la machination de Corbineli, qui élabore un dispositif de *méta-théâtre* afin de faire accepter au pédant les mariages que ses enfants souhaitent.

Critique du faux savoir : du pédant humaniste au bouffon ridicule

Il est aujourd'hui bien établi que la comédie « classique » française met en scène un ensemble de types sociaux récurrents que Molière désignait comme des « têtes de Turc » : le médecin, l'avocat, le bourgeois enrichi ou encore le pédant, tous devenus des figures emblématiques du ridicule. Cette tradition, pourtant, ne naît pas *ex nihilo*^[23]. Elle s'inscrit dans la continuité d'une critique humaniste des faux savoirs initiée notamment par Rabelais et par Montaigne. Ce dernier, dans un chapitre intitulé « Du pédantisme », tourne sévèrement en dérision « *les érudits prétentieux qui privilégient l'accumulation de connaissances livresques sans véritable sagesse* ^[24] ». Le pédant, tel qu'il apparaît dans la pièce étudiée, appartient à cette tradition satirique puisqu'il incarne une figure sociale à la fois comique et inquiétante. Il est question d'un homme vaniteux, infatué de son savoir, qui enchaîne des monologues souvent obscurs, nourris d'un latinisme affecté et qui « finissent le plus souvent en galimatias^[25] ». Le rire qu'il suscite naît de son aliénation linguistique^[26], de sa gestuelle extravagante ainsi que d'une catégorie sociale réelle, celle des pseudo-savants, dont il caricature les travers.

La figure du pédant est d'autant plus intéressante qu'elle cristallise un décalage entre l'idéal d'honnêteté et la réalité de l'érudition dévoyée. Le personnage-type, dans sa version humaniste du XVI^e siècle, jouit d'un certain respect, comme le rappelle Furetière dans son *Dictionnaire universel* :

s. m. Homme de College qui a soin d'instruire & de gouverner la jeunesse, de luy enseigner les Humanitez & les Arts...^[27]

Cependant, cette image honorable évolue rapidement vers une forme péjorative au siècle suivant. La

lecture de la même entrée dictionnaire en témoigne :

PEDANT, se dit aussi de celui qui fait un mauvais usage des sciences, qui les corrompt & altere, qui les tourne mal, qui fait de méchantes critiques & observations, comme font la plus-part des gens du Collège. Les qualités d'un Pedant, c'est d'être mal poli, mal propre, fort crotté, critique opiniâtre, & de disputer en galimatias. On dit que Georges Merula se glorifioit en ces derniers temps de la réputation de Pedant, & qu'il prit pour sa devise un chien enragé, parce qu'il mordoit cruellement ses adversaires^[28].

Dans cette optique, le pédant ne parle pas pour être compris, mais pour impressionner, pour s'imposer sur la scène sociale. Son galimatias constitue donc un outil de domination symbolique. À rebours de l'idéal classique de clarté, de simplicité et de mesure, valeurs promues notamment par l'Académie française, le pédant incarne l'excès, le débordement, l'affectation. Ce paradoxe entre l'esthétique du savoir, fondée sur la netteté du discours, et l'exhibition pédantesque, fondée sur la confusion, provoque un effet comique puissant d'autant plus fort que le pédant se croit supérieur à ceux qu'il méprise, et notamment aux valets, aux capitaines ou aux bourgeois. Se prenant pour une autorité intellectuelle, ce personnage ne cesse de rappeler à ses interlocuteurs leur ignorance et de les interrompre afin de corriger leurs propos. Cette attitude retient l'attention de Claudine Nédélec :

Parce qu'il se croit sans cesse en situation d'enseignement, le pédant est aussi celui qui est invariablement socialement inadapté : enfermé dans son savoir, il ne communique jamais réellement avec ceux qui l'entourent, jamais il ne les écoute réellement. Il répond toujours à côté, et il est passé maître dans la digression oiseuse, ou encore dans l'art d'empêcher l'autre de parler à force de lui demander de le faire. [...] Bref, le pédant est tout sauf un honnête homme : il ne sait se comporter ni poliment, ni efficacement en société, il manque de toutes les qualités qui font l'honnêteté, l'urbanité : attention à l'autre, discrétion et modestie, en particulier sur ce qu'il sait, enjouement tempérant le sérieux...^[29]

Ainsi, cette figure théâtrale représente-t-elle l'antithèse de l'honnête homme^[30], figure cardinale de la sociabilité classique. Là où l'honnête homme excelle par sa civilité, son aisance dans la conversation et sa capacité à s'effacer afin de laisser la parole à autrui^[31], le pédant, lui, impose son discours, interrompt, disserte, embrouille, et finit par se ridiculiser. Il parle Phébus, croit parler Cicéron^[32].

Cyrano, dans une lettre satirique à un pédant, ne mâche pas ses mots. Il le traite tour à tour de « petit docteur », « chétif hypocondre », « peau d'une bête à cornes », « pédagogue et bourreau de cent écoliers », allant jusqu'à le qualifier de « partie honteuse de l'Université^[33] ». Aussi comique que violente, cette pluie d'injures traduit le mépris profond que suscite cette figure grotesque, faussement savante mais profondément nuisible. Dans *Le Pédant joué*, cette animosité s'incarne dans une série d'insultes à la fois imagées et caricaturales : « C'est bien le plus faquin, le plus chiche,

le plus avare, le plus sordide, le plus mesquin... », « ce chiche-pénard », « ce radoteur », « ce goutteux », « ce loup-garou », « ce moine-bourru^[34] ». Le pédantisme devient dès lors une cible privilégiée de la satire théâtrale, qui en dénonce à la fois l'obscurité stylistique et la prétention à l'érudition. Dans cette optique, la comédie de Cyrano s'inscrit dans une entreprise idéologique; il s'emploie à délégitimer le discours pseudo-scientifique et à réaffirmer les valeurs de clarté et de civilité. Jocelyn Royé résume ainsi la tension autour de laquelle se construit le discours pédantesque :

Jargon volumineux et hyperbolique, son discours balance sans cesse entre sa volonté de ne pas être intelligible afin de paraître intelligent dans l'espoir d'obtenir de son entourage reconnaissance et respect, et la nécessité de se faire comprendre dans les situations les plus délicates où il se trouve plongé^[35].

Le comique qui naît de ce décalage entre l'idéal de savoir du pédant et sa manière de s'exprimer n'est pas pure gratuité étant donné que, à travers la polyphonie du texte, Cyrano donne à entendre une diversité de voix, de discours, de rapports à la réalité incompatibles qui reflètent les tensions de son époque entre érudition et sociabilité, apparence et réalité, pouvoir et ridicule. Loin d'être seulement un personnage caricatural, le pédant incarne l'affrontement entre deux conceptions du savoir et de la parole.

Les jargons des personnages comme une source du comique

Les premiers effets attendus d'une comédie résident dans le plaisir immédiat qu'elle procure grâce à l'euphorie, à la détente, et à la délectation intellectuelle. Elle constitue une manière de dénoncer les travers individuels et sociaux par le biais de l'amusement, et offre aux spectateurs la possibilité de s'y reconnaître, voire de s'en corriger^[36]. Comme l'affirme avec pertinence Alain Vaillant, « toute étude sur quelque production comique que ce soit (littéraire, théâtrale ou graphique) aboutit systématiquement à l'élucidation de ses enjeux sérieux^[37] ». Cette ambivalence entre rire et sérieux est au cœur de la comédie classique.

Dans *Le Pédant joué*, la logique comique est mise en œuvre à travers la caricature du pédant, mais aussi à travers une galerie de personnages secondaires parmi lesquels se distingue le paysan Gareau, figure inversé^[38] du capitaine Châteaufort. Si ce dernier incarne l'arrogance et la suffisance martiale, Gareau se caractérise quant à lui par son ignorance rustique, son discours patoisé, et son bon sens mêlé de maladresses. Leur rencontre donne lieu à une série de méprises linguistiques

d'autant plus cocasses que leur dialogue est voué à l'échec puisque ni l'un ni l'autre ne parvient à comprendre son interlocuteur durant leur échange. Dans la scène II de l'acte II, Cyrano met en avant un enchaînement de malentendus^[39] nourri par un jeu de décalages linguistiques et culturels :

GAREAU : Vartigué, vela de ces mangeux de petis enfans ; la vegue de la Courtille, belle montre et peu de rapport.

CHÂTEAUFORT : Où vas-tu, bonhomme ?

GAREAU : Tout devant moi.

CHÂTEAUFORT : Mais je te demande où va le chemin que tu suis ?

GAREAU : Une va pas, il ne bouge.

CHÂTEAUFORT : Pauvre rustre, ce n'est pas cela que je veux savoir : je te demande si tu as encore bien du chemin à faire aujourd'hui.

GAREAU : Nanain da, je le trouverai tout fait.

CHÂTEAUFORT : Tu parois, Dieu me damne, bien gaillard pour n'avoir pas dîné.

GAREAU : Dix nez ? Qu'en ferai-je de dix ? Il ne m'en faut qu'un.

CHÂTEAUFORT : Quel Docteur ! Il en sait autant que son Curé^[40].

Le paysan prend ici la question du capitaine au pied de la lettre, refusant de concevoir le langage dans sa dimension implicite. Ce comique de quiproquo s'intensifie lorsque le capitaine évoque le fait de n'avoir pas dîné, affirmation que le paysan interprète au sens littéral et phonétique. Ce jeu sur les homophones-hétérotrophes^[41] « dîner » / « dix nez » repose sur le principe du calembour qui multiplie les ambiguïtés pour susciter le rire. L'entretien se poursuit sur le même mode, avec une escalade dans l'absurdité linguistique, révélatrice non seulement de l'ignorance des deux personnages, mais aussi d'une critique plus fine des malentendus verbeux entre les classes:

GAREAU : Ho, ho ! Ous n'êtes pas le roi Minos, ous êtes le roi Priant. Ô donc je voyagisme sur l'Orient et vers la Mardi Terre Année

CHÂTEAUFORT: Tu veux dire au contraire, vers l'Orient sur la Méditerranée^[42].

Le mélange de mythologie, de géographie et d'inventions lexicales de Gareau produit une forme de non-sens poétique à la fois risible et symptomatique d'une désintégration du sens commun. Le patois fait du paysan un contrepoint burlesque à la prétention savante du capitaine. L'un parle trop

mal pour être compris, l'autre trop bien pour être suivi. Ainsi le comique naît-il de cette double inadéquation du langage, à la fois par excès et par défaut.

Cyrano ne se contente pas ici de faire rire aux dépens d'un personnage. Il va plus loin et crée un théâtre de la distorsion verbale, qui met en lumière les tensions sociales et symboliques entre les différents niveaux de langage. Pour reprendre les catégories de Henri Bergson^[43], le rire provoqué est par conséquent un rire de distanciation. Autrement dit, en créant un rire de connivence^[44], le dramaturge invite les spectateurs à s'écarter du tempérament hautain des faux savants aussi bien qu'à s'amuser de la diversité du parler de paysan.

Le carnaval des mots voué à la virtuosité : figures, excès et brouillage du sens

La critique s'entend pour dire que cette comédie, en tant que l'une des premières tentatives littéraires de son auteur, représentait pour celui-ci une occasion de susciter l'admiration de ses contemporains et d'ainsi lui assurer une reconnaissance durable. C'est pourquoi, l'écrivain mobilise une pluralité de procédés rhétoriques destinés à mettre en lumière sa virtuosité. Parmi ceux-ci occupe une place centrale la logorrhée verbale, soit l'abondance de discours prolixes et creux dissimulant la banalité du propos. À cette prolifération discursive s'ajoute une avalanche de figures de style telles que l'hyperbole, la métaphore, ou encore la pointe incisive^[45], autant de marques stylistiques qui visent à impressionner par l'exubérance plutôt que par la substance. Cette tendance est aussi observable dans l'écriture grotesque. Comme le fait remarquer Théophile Gautier, les écrivains burlesques adoptent une plume qui, « sans grand souci de la pureté des lignes », « s'égaré en mille fantaisies baroques^[46] ». Claudine Nédélec observe à ce sujet :

empruntant à tous les lexiques disponibles, l'auteur burlesque interprète la langue comme un « trésor », c'est-à-dire en termes de richesse, d'abondance, d'accumulation, trésor hétérogène, voire hétéroclite; ce qui fait la valeur d'une langue, c'est la quantité variée des mots dont elle dispose, de par son histoire, de par la variété de ses locuteurs dans l'espace physique et dans l'espace social, de par ses capacités de création et de renouvellement^[47].

Un passage emblématique de cette esthétique se rencontre dans la scène III de l'acte III, lorsque le pédant déclare son amour à Genevoté à l'aide de figures rhétoriques :

Ce n'est pas toutefois du désordre d'un esprit égaré que je prétends mériter ma récompense, mais de ma seule passion que je prétends vous prouver par quatre figures de rhétorique : les antithèses, les métaphores, les comparaisons et les arguments^[48].

À travers son discours, le personnage cherche moins à émouvoir qu'à épater, usant de la rhétorique non comme un vecteur de vérité ou d'émotion mais comme un signe d'érudition. Pour reprendre les termes de Jacques Prévot : « On ne pèse pas les choses, pourvu qu'elles brillent il n'importe^[49] ». Le dramaturge encadre ainsi sa pièce dans le courant littéraire exogène que les historiens qualifient de maniérisme, courant qui, au début du XVII^e siècle, séduit le spectateur en exhibant l'*ingenium* de l'écrivain, c'est-à-dire son génie créatif. Marcel Raymond décrit en ces termes le maniérisme et le baroque, deux courants littéraires se caractérisant par « l'abus des moyens classiques d'expression, soit des figures^[50] » menant à un propos incohérent voire contradictoire :

En littérature, le goût de l'excès conduira naturellement à l'hyperbole, celui des excès contraires à l'antithèse violente. Si les contraires se fondent ensemble, on aura affaire à la métaphore illogique, à l'oxymore. Les accidents stylistiques naîtront de l'ellipse, de l'anacoluthie, de l'hyperbate (de la position inhabituelle du mot dans la phrase). Il va de soi que l'emploi de ces figures n'est pas particulier à une époque et à un style. Ce qui est déterminant, c'est leur nombre, « la convergence de leurs effets », (pour parler comme Taine), leur valeur signifiante, relativement au contenu, au thème^[51].

Toutefois, une telle luxuriance stylistique n'est pas sans écueils. L'excès de figures peut engendrer un discours alambiqué^[52], et même un galimatias^[53]. Cette dérive apparaît de manière exemplaire dans le dialogue entre Genevot et le pédant, où ce dernier s'enlise dans une longue tirade fondée sur l'antithèse. La réaction de Genevot témoigne alors d'une clairvoyante ironie :

GENEVOTE : Comment appelez-vous cette Figure-là ?

GRANGER. : Nos Ancêtres jadis la baptisèrent « Antithèse ».

GENEVOTE : Et moi qui la confirme aujourd'hui, je lui change son nom et lui donne celui de Galimatias.^[54]

En rebaptisant l'antithèse « galimatias », Genevot tourne en dérision l'inutilité et l'absurdité de l'usage excessif des figures de style. Cette réplique met en lumière la limite entre l'élégance oratoire et la prétention, et confirme l'idée que, loin de convaincre, l'utilisation excessive de fioritures ne fait qu'encombrer le discours, le rendant incompréhensible et ridicule aux yeux d'autrui. Son hermétisme nourri d'une culture savante risque d'en rebuter un public non initié. Une autre explication, plus profonde, réside dans la philosophie esthétique et politique de l'auteur. Ainsi, dans la scène II de l'acte II, le personnage de Gareau affirme-t-il sa volonté d'employer son patois malgré sa connaissance du français académique :

Oh ! Par le sangué, va-t-en chercher tes poursuiveux. Aga qu'il est raisonnabe aujourd'hi, il a mangé de la soupe à neuf heures. Hé si je ne veux pas dire comme ça, moi ?^[55]

Ce passage ne se limite pas à dépeindre un simple type social ; il valorise une langue jusqu'alors marginalisée, dévoilant une sagesse populaire qui s'exprime par le biais de l'idiome local. L'écrivain confère ainsi au patois une légitimité littéraire qui contribue à l'enrichissement de la texture linguistique de la pièce théâtrale. Après avoir imité avec ironie la structure de l'idiome parisien, le paysan affirme avec constance l'authenticité de son propre parler, témoignant d'un attachement profond à une langue qui lui permet de projeter sa véritable identité, et ce, sans aucun emprunt artificiel. L'ensemble de ces voix, de ces registres et de ces langages compose une véritable symphonie polyphonique comparable à celle d'un opéra. Conscient de cette richesse, l'auteur fait de la langue non seulement un simple outil d'expression, mais aussi un espace d'expérimentation esthétique et une célébration vibrante de la pluralité des voix humaines dans une époque où est imposée une pensée monolithique.

Libertinage de mœurs et libertinage d'idées : une lecture idéologique du comique

Au-delà de ses effets esthétiques et dramaturgiques, cette obscurité linguistique et stylistique qui caractérise *Le Pédant joué* reflète le libertinage^[56] de son auteur. La figure de Cyrano s'inscrit dans un libertinage^[57] à la fois de mœurs^[58] et de pensée, ce qui correspond à la double tradition du libertinage qui, selon Michel Jeanneret, est présente au XVII^e :

Au XVI^e siècle, il désigne exclusivement les libres penseurs ; au XVIII^e siècle, il s'appliquera essentiellement à la dissolution des mœurs. Entre deux, et seulement alors, il réunit indistinctement les deux acceptions d'hétérodoxie et de débauche^[59].

Le flou sémantique entourant le mot « libertin » rend difficile l'élaboration d'un portrait univoque de cette figure, qui se décline par conséquent en une multiplicité de nuances et de paradoxes. Toutefois, la définition que donne Furetière dans son *Dictionnaire universel* permet de saisir le glissement progressif d'une insoumission morale vers une forme de dissidence intellectuelle et religieuse :

Qui ne veut pas s'assujettir aux loix, aux regles de bien vivre, à la discipline d'un Monastere. Un escolier est libertin, quand il frippe ses classes ; quand il ne veut pas obeïr à son Maistre. Une fille est libertine, quand elle ne veut pas obeïr à sa mere ; une femme à son mary. Les Moines libertins sont ceux qui sortent du Couvent sans permission.

LIBERTIN, se dit aussi à l'égard de la Religion, de ceux qui n'ont pas assez de vénération pour ses mysteres, ou d'obeissance à ses commandements. Le Pere Garasse a fait un Livre contre les Athées & les *libertins*, qu'il appelle la *Doctrine Curieuse*. Dans l'Histoire & dans le Droit Romain on appelle *libertin*, un esclave affranchy, par relation à son patron^[60].

Cette définition met en lumière l'insubordination généralisée du libertin, qui se manifeste aussi bien sur le plan social, civil que théologique. Le libertin devient ainsi un être de la rupture dans tous les sens du terme. Dans la même ligne d'idée, Didier Foucault affirme que « les vocables de libertin, de libertinage ou de libertinisme renvoient avant tout à un rejet conscient des normes morales et des dogmes du christianisme ; qu'il s'agisse d'un rejet global ou d'un refus ciblant seulement certains aspects de la religion^[61] ». Isabelle Moreau rappelle quant à elle que « dès 1593, la parution des *Trois Véritez*^[62] de Pierre Charron donne lieu à un glissement sémantique de l'hétérodoxe à l'irréligieux » et que « toute rupture avec la morale s'interprète dorénavant comme une attaque à l'adresse de la Religion ^[63] ». Nous proposons donc d'analyser la figure polymorphe du Cyrano libertin afin de voir en quoi cette pièce comique cristallise les équivoques érotiques et les références ésotériques qui, en tant que signes de son scepticisme, caractérisent le style du dramaturge.

Le libertinage de mœurs

Après la parution du *Parnasse des poètes satyriques*, les autorités ecclésiastiques ont rapidement perçu la menace que représentait l'intérêt pour des jeux de mots libidineux dans la sphère littéraire. Associant libertinage de mœurs et de la pensée, elles étaient d'avis que la corruption morale ne pouvait qu'aboutir à une contestation des fondements de l'ordre établi, y compris des choses sacrées. Face à cette dérive jugée pernicieuse, les autorités ont réagi avec sévérité. Théophile de Viau^[64] a été durement condamné, et des règles sévères interdisant toute allusion directe à l'amour physique ou au désir charnel ont été imposées à la production littéraire. La censure a été imposée avec rigueur, et a relégué l'érotisme en périphérie du discours licite. Cependant, loin de se taire, les écrivains de l'époque ont su faire preuve d'une ingéniosité remarquable afin d'exprimer une pensée allant à l'encontre des dogmes établis. Selon Michel Jeanneret, l'évocation du plaisir devient alors un acte de dissidence : « Le choix de l'érotisme, dès le début du XVII^e siècle, se donne donc à lire comme un acte d'insubordination, un geste de rébellion intellectuelle et politique, une bravade contre le pouvoir montant du Trône et de l'Autel^[65]. » Le dramaturge a ainsi introduit l'érotisme dans une semi-clandestinité, en réduisant l'ouverture sémantique de ses équivoques grivoises. Cette stratégie lui permettait de contourner la censure afin de poursuivre sa critique de l'ordre moral, tout en offrant un espace idéal aux interprétations multiples. Le sujet central de cette stratégie dissimulatrice est celui du cocuage, une thématique qui traverse la pièce et qui se manifeste dès ses premières répliques. Nous repérons plusieurs métaphores misogynes et des allusions subtiles au mariage et à l'infidélité, comme celle-ci :

D'un autre côté me puis-je résoudre au mariage, moi que les Livres ont instruit des accidents qu'il tire à sa cordelle ? Que je me marie ou que je ne me marie pas, je suis assuré de me repentir. N'importe ! Ma femme prétendue n'est pas grande ; ayant à vêtir une haire, je ne la puis prendre trop courte. On dit cependant qu'elle veut plastronner sa virginité contre les estocades de mes perfections. Hé ! À d'autres, un pucelage est plus difficile à porter qu'une cuirasse. Toutes les

femmes ne sont-elles pas semblables aux arbres, pourquoi donc ne voudraient-elles pas être arrosées ? « ac primo » ; comme les arbres, elles ont plusieurs têtes ; comme les arbres, si elles sont ou trop ou trop peu humectées, elles ne portent point ; comme les arbres, elles ont les fleurs auparavant que les fruits ; comme les arbres, elles déchargent quand on les secoue^[66].

Dans ce passage, le pédant Granger propose implicitement une réflexion double sur le mariage, la virginité et l'infidélité en utilisant des métaphores végétales et des comparaisons. Le mariage, dans son esprit, est associé à une forme de piège où il est condamné à se repentir. La métaphore de l'arbre, avec ses « têtes » multiples et ses fleurs avant les fruits réduit l'amour et la féminité à différentes déclinaisons de la sexualité : « l'arrosage », la « fertilité », ou l'acte de « décharger ». À travers l'emploi de figures de style et d'un langage sophistiqué, Cyrano cache son libertinage sous un voile de poésie et de réflexion philosophique. Le recours à l'image végétale, qui semble innocente et naturelle, permet de parler de la sexualité de manière détournée, tout en échappant à la censure. Les femmes, comparées à des arbres, sont à la fois désirées, soumises à un cycle de floraison et de fructification, et mises à l'épreuve, secouées pour prouver leur fécondité et leur chasteté. En effet, ce témoignage révèle jusqu'à quel point une équivoque bienséante peut s'avérer poétique et défier l'imaginaire du lecteur^[67] afin d'évoquer le moment de l'excitation sans l'explicitier.

Dans la littérature facétieuse de l'époque, le « panache du cerf^[68] » est un symbole du cocuage présent dans de nombreuses œuvres. Ce motif, qui associe l'animalité à la honte du mari trompé, est utilisé par le pédant Granger pour mépriser le capitaine Châteaufort et lui rappeler ses disgrâces conjugales. C'est une humiliation à l'égard de Châteaufort ayant l'intention de mettre sa « plume charnelle sur le chemin vierge^[69] » de la fille du pédant :

Premièrement à cause que vous êtes Veuf d'une pucelle qui vous fit faire plus de chemin en deux jours que le Soleil n'en fait en huit mois dans le Zodiaque ; vous courûtes du Gemini au Chancre en huit jours, ce que l'autre ne saurait faire, et lorsque vous pensiez n'être encore arrivé qu'à la Vierge ; vous entrâtes au Verseau sans avoir vu d'autre signe en passant que celui du Capricorne.^[70]

Ici, Cyrano évoque le capitaine sur un ton résolument sarcastique en recourant à des métaphores astrologiques telles que « Zodiaque », « Verseau », « Vierge » ou encore « Capricorne ». Par ce langage imagé, il tourne en dérision l'implication du mari dans une aventure matrimoniale à la fois tumultueuse et embrouillée. L'emploi du registre céleste confère à la scène une dimension burlesque, où l'astrologie devient un outil de satire sociale et conjugale. Le mariage est symbolisé par un voyage à travers les signes du Zodiaque, et le protagoniste est représenté comme un « veuf d'une pucelle », un mari trompé par sa femme censée être pure, victime d'un parcours amoureux incertain et chaotique. Les allusions aux signes astrologiques sont à la fois un clin d'œil à la tradition littéraire de l'époque, où l'astrologie et la sexualité sont souvent liées, et un moyen de souligner le ridicule et la

confusion du mari qui, croyant avoir atteint la pureté « la Vierge », se retrouve perdu dans des symboles de l'adultère comme « le Verseau » et « le Capricorne ». Le mot « corne » est le signe énonciateur de l'infidélité conjugale. À ce sujet, Maurice Daumas précise que le cocu est le plus souvent « affublé de cornes^[71] ».

Dans l'imaginaire littéraire du XVII^e siècle, les allusions à l'adultère et à la jouissance charnelle prennent des formes surprenantes. Un exemple probant de cette symbolique se trouve dans dans la scène III de l'acte II, où l'oreille devient le relais de la sensualité et de l'infidélité lorsque le paysan veut prévenir le pédant qu'il risque de devenir cocu s'il néglige de demander le consentement de la future épouse:

Si vous estet venu des cornes toutes les fois que les oreilles vous ont corné (ce que j'en dis, pourtant, ce n'est pas que j'en parle, ce crois-je bian qu'ous en avez assez sans nous)^[72].

Cette paillardise est également avérée dans *Le Cabinet satyrique* : « Gardez-vous de lire ces vers / Ils foutent les gens par oreilles ^[73] ». Dans le corpus analysé, l'oreille représente une voie d'accès au désir, un canal pour transmettre une jouissance clandestine ou une subversion des normes.

Par ailleurs, la longueur du nez est employée comme un substitut au membre viril dans les œuvres contemporaines au *Pédant joué*, où elle est souvent associée à la notion de puissance sexuelle et de virilité exacerbée. C'est tout particulièrement le cas du personnage de Cyrano de Bergerac, dont le nez^[74], aussi légendaire que son génie, est perçu à la fois comme une malédiction et comme un signe de son désir refoulé. Dans l'œuvre d'Edmond Rostand (1897), Cyrano, bien que talentueux, courageux et brillant, est complexé par son nez particulièrement long et duquel émane une force démoniaque. Selon une superstition de l'époque, plus le nez est long, plus le désir charnel est intense. À la lumière de ces faits historiques, on peut affirmer que l'évocation du nez dans la scène première de l'acte III est révélatrice :

Pour son nez, il mérite bien une égratignure particulière. Cet authentique nez arrive partout un quart d'heure devant son Maître : dix Savetiers, de raisonnable rondeur, vont travailler dessous à couvert de la pluie^[75].

Le nez devient ainsi non seulement un instrument de moquerie, mais aussi un symbole de virilité exacerbée et de désir sexuel inassouvi. C'est cette puissance qui fait de l'équivoque un outil à la fois monstrueux et interdit. Elle stimule l'imaginaire du spectateur à pénétrer le sens et à dépasser le premier niveau de la réception. Cette machine génératrice de sous-entendus est difficilement accusable par les autorités car il y a toujours la possibilité de se cacher derrière le sens plus

visible^[76]. Désormais que nous avons montré le sous-texte grivois de la pièce étudiée, nous suggérons de mettre la lumière le schisme de la vie de Bergerac et de décrire la transition séditeuse de la sexualité à l'hétérodoxie à l'œuvre dans *Le Pédant joué*.

Le libertinage de pensée

Claudine Nédélec affirme que :

Bien plus qu'avec la débauche, il semble bien que les ennuis de Cyrano aient eu directement à voir avec des opinions philosophiques (car pour lui l'homosexualité est aussi une posture philosophique) et des écrits qui frôlaient, et même dépassaient, les limites de ce que la censure et les bienséances sociales de son temps pouvaient admettre^[77].

Ce point de vue s'avère pertinent dans le cas des œuvres romanesques de Cyrano, notamment celles où son libre arbitre et son penchant pour une pensée dissidente se manifestent plus explicitement. Toutefois, il serait exagéré d'interpréter les quelques jeux de mots licencieux présents dans sa pièce comique comme une preuve irréfutable de sa philosophie. Ces pointes grivoises relèvent davantage du code comique et stylistique de l'époque que de spéculations ou d'une doctrine philosophiques. Cela étant dit, un autre aspect de la pièce mérite une attention particulière pour comprendre la portée philosophique de la pièce, celui de la satire institutionnelle, qui constitue un espace bien plus explicite pour déceler les prises de position critiques de l'auteur. En effet, les railleries des collégiens et des pédants, omniprésente dans la pièce, s'encadre dans une tradition satirique à visée morale et sociale. Odette de Mourgues rappelle à ce sujet:

La satire implique toujours une prise de position de la part de l'auteur, une attitude d'hostilité et une volonté de corriger les mœurs en tournant en ridicule les vices, graves et véniels, qui caractérisent toute société humaine^[78].

Dans cette optique, la caricature du pédant, la mise en scène du savoir dogmatique et figé ainsi que la dénonciation des institutions scolaires enfermées dans le formalisme, prennent une dimension idéologique claire. Il ne s'agit plus simplement de faire rire, mais de pointer les limites d'un système éducatif qui, au lieu d'éveiller l'esprit critique, perpétue des modèles désuets fondés sur l'autorité, une rhétorique vide et une érudition ostentatoire. En d'autres termes, la moquerie du pédantisme devient alors l'un des premiers vecteurs d'une contestation plus large, où se dessine le refus d'un ordre fondé sur la répétition des concepts^[79], l'obéissance aveugle et la sacralisation du savoir. Qui plus est, les collèges à cette ère sont régis par les autorités ecclésiastiques. Pour reprendre les termes de Jean Vial : « Les maîtres devaient être approuvés par l'écolâtre désigné par l'évêque et avoir satisfait à un examen portant sur les matières d'enseignement^[80] ». La raillerie du pédant rentre implicitement dans la satire de cette institution et de son système de gestion. Le pédant devient

ainsi, sur le plan allégorique, une métaphore du clergé. La rencontre entre la jeune Genevoté et le pédant illustre de manière éloquente l'assimilation entre la figure du pédant et celle du clergé. Monopolisant la parole, le pédant s'engage dans une longue tirade prétendument explicative sur la distinction entre métaphore et comparaison. D'une grande densité lexicale, son discours se caractérise par une profusion de références érudites mêlant terminologie mythologique et latin savant : « enfant de l'Olympe », « *Qua data porta ruit* », « brouter *illic* ». Cette logorrhée échappe à la compréhension de son interlocutrice. Face à cette avalanche de savoir étalé avec ostentation, la jeune Genevoté oppose un simple et laconique « Amen ». Cette réplique brève mais lourde de sens se prête à une double lecture. D'une part, elle manifeste le désir de la jeune fille de clore l'échange avec ce personnage importun par une forme d'acquiescement ironique témoignant de l'échec de la tentative de séduction du personnage. D'autre part, elle revêt une dimension symbolique : par l'emploi d'un terme issu de la liturgie chrétienne, elle suggère une mise en scène où le pédant, tel un prédicateur en chaire, délivre un sermon pompeux. Un tel travestissement s'encadre non seulement dans les critères génériques du burlesque mais aussi dans la satire de la pièce^[81].

De surcroît, comme on l'a déjà dit, l'amour doit triompher contre vents et marées, et, en fin de compte, tout se rétablit afin que les amoureux se retrouvent. La nature passionnelle de l'amour détient une puissance qui lui permet de défier les normes sociales et d'ainsi les contester. Un autre modèle de perversion omniprésente dans les pièces de l'époque découle du carnavalesque, un concept que Bakhtine a développé dans plusieurs de ses ouvrages, notamment dans *La Poétique de Dostoïevski* et dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Ce renversement se manifeste dans un éclatement des hiérarchies libérant momentanément les classes inférieures de leurs rôles traditionnels. C'est ce qui permet aux domestiques et aux valets, notamment Corbineli, le valet fourbe, de déployer une sagesse et une ingéniosité qui surpassent celles de leurs maîtres. Figure ingénieuse et audacieuse, le valet n'hésite pas à tromper son maître en lui extorquant de l'argent grâce à l'invention d'un habile mensonge, celui de l'emprisonnement fictif de son fils à bord d'une galère turque. Grâce à cette supercherie, le dramaturge prolonge la tradition comique du valet stratège, personnage-type qui défie l'autorité de son supérieur et parvient, souvent par le biais du langage, à le tourner en ridicule. Si cette inversion des rôles demeure, dans le cadre théâtral, temporaire et sans véritable portée politique, elle n'en constitue pas moins une forme de déstabilisation symbolique. En effet, ce renversement momentané des rapports de pouvoir esquisse la possibilité d'une remise en question de l'ordre hiérarchique établi au sein de la société.

Conclusion

L'analyse du *Pédant joué* à travers les prismes de la polyphonie et du carnavalesque révèle la richesse esthétique et idéologique d'un texte trop souvent relégué au rang de curiosité marginale. Bien loin de se limiter à une simple satire de la pédanterie, la comédie de Cyrano de Bergerac déploie un univers complexe où se croisent voix multiples, discours contradictoires et les expressions imagées qui dessinent, en filigrane, une pensée critique et libertine, certes, mais profondément lucide sur les travers de son époque. Tantôt explosive, tantôt elliptique, la rhétorique de l'homme de lettre affranchi relève d'un art du dédoublement discursif où le propos véritable ne se donne jamais de manière frontale. Cette esthétique de l'équivoque que permettent d'éclairer les concepts de polyphonie et de carnavalesque, confère au texte une grande profondeur politique et philosophique tout en permettant à l'auteur de contourner la censure à une époque d'intolérance religieuse. Loin d'être de simples ornements stylistiques, le recours à la logorrhée, au jeu comique, aux métaphores grotesques ou aux inversions carnavalesques relève d'une stratégie de contournement signifiant dire sans dire, ou plutôt dire à mots couverts. Ainsi, les attaques virulentes contre le pédant ne visent-elles pas seulement un individu ou un type social ; elles ciblent un ordre discursif fondé sur l'autorité dogmatique, le savoir stérile, et la reproduction aveugle des normes.

Dans cet espace théâtral libéré, le langage devient un terrain d'expérimentation et d'insoumission, une zone d'affrontement intellectuel où l'esprit critique peut s'exercer. Ce jeu avec les codes, cette manière d'explorer des questions sérieuses grâce à des procédés comiques, d'opposer le rire à l'ordre établi, présage d'une littérature de résistance postérieure à Cyrano, notamment celle de Molière, héritier à bien des égards de cette tradition libertine et subversive. Nous trouvons chez ce dramaturge la même tension entre le plaisir du texte et la critique sociale, le même recours à des personnages ridicules, le même masque du rire derrière lequel se dissimule un regard acerbe sur les institutions. Nous pouvons dès lors envisager *Le Pédant joué* comme une matrice précoce de cette veine théâtrale et philosophique qui, sous couvert de comédie, interroge les fondements du pouvoir, du savoir, et de la morale. Si nous percevons dans le foisonnement verbal de Cyrano une certaine exubérance formelle, c'est aussi dans cette densité stylistique que se loge sa complexité intellectuelle. À travers cette pluralité de voix et de tons, le dramaturge irrévérencieux ne se contente pas de faire rire ; il introduit un doute, il ouvre un espace de contestation, il bouscule les vérités établies, et ce, sans jamais renoncer à l'élégance de la langue ni à la virtuosité du trait. Il inaugure un modèle d'auteur dramatique tiraillé entre la prudence exigée par le contexte socio-politique et le besoin irrépressible de penser autrement. Cette tension féconde observable chez d'autres écrivains libertins tels que Dassoucy, Molière, La Mothe Le Vayer et La Fontaine constitue un legs durable, soit un art de la dissimulation signifiante, où le langage est à la fois arme, masque et révélation. En somme, *Le Pédant joué* s'inscrit dans une tradition théâtrale et philosophique qui fait du rire un vecteur de pensée, de la complexité un mode d'émancipation, et de la polyphonie un outil

de liberté. En brouillant les pistes, en multipliant les voix, et en cultivant l'ambiguïté, Cyrano ouvre la voie à une littérature de la ruse, de l'intelligence et de l'insoumission, une littérature dont l'influence, de Molière à Diderot, ne s'est jamais tout à fait éteinte.

[1] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, in : *Théâtre du XVII^e siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Scherer et Jaques Truchet, Gallimard, 1986.

[2] Comme le note Claudine Nédélec : « Pratiquement toutes les œuvres de Cyrano ont été censurées, soit par décision de justice, soit par procédure de simple prudence ». (Claudine Nédélec, « Cyrano de Bergerac : une figure paradoxale dans un siècle paradoxal », *Master*. Arras (Université d'Artois), France, 2011, p. 15.)

[3] Voici certaines études qui permettent d'affiner la perception sur le phénomène polyphonique : (Aleksandra Nowakowska, « 1. Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », *Dialogisme et polyphonie Approches linguistiques*, De Boeck Supérieur, 2005. p.19-32.), (Irina Tylkowski, « La conception du dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]) », *Cahiers de praxématique*, 57, | 2011, 51-68.), (Laurent Perrin, « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. ». In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°123-124, 2004. pp. 7-26.) et (Laura Calabrese-Steimberg, « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia*, 6 | -1, 60-64.)

[4] Mikhaïl Bakhtine (trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, préf. Julia Kristeva), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essai », 366 p.

[5] Il reste encore nébuleux de déterminer si la pièce a été représentée du vivant de Cyrano. Deux obstacles auraient probablement empêché sa représentation : d'une part, la longueur haletante de la pièce, d'autre part, son propos libertin en contradiction avec les dogmes du clergé. Sans avoir nécessairement été joué, le texte de cette pièce a nourri la réflexion des auteurs postérieurs à Cyrano.

[6] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

[7] Blodwenn Mauffret s'intéresse à l'étude des enjeux socio-esthétiques de la théorie bakhtinienne qui sont étroitement liés à un rire à la fois franc, bas et punitif. (Blodwenn Mauffret, « La matière au sein du carnaval : un constituant esthétique polysémique », *Agôn*.) De son côté, Arnold Van Gennep consacre une étude au rituel du carnaval dès ses origines : (Arnold Van Gennep, *Le folklore français, tome 1, Du berceau à la tombe : cycles de Carnaval-Carême et Pâques*, Robert-Laffont, 1998.)

[8] Il est bon de souligner que, dans le théâtre de Molière, le pédant occupe généralement un rôle secondaire. Il incarne souvent un personnage importun, un fâcheux qui vient interrompre une conversation galante, ou encore un poète vaniteux dont la prétention intellectuelle renforce l'illusion des précieuses. Ce schéma est notamment incarné par le personnage de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules* ou celui de Trissotin dans *Les Femmes savantes*.

[9] Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, éd. Madelaine Alcover, Champion, 2004, 622p.

[10] Claudine Nédélec, « Cyrano de Bergerac : une figure paradoxale dans un siècle paradoxal », *op.cit.*

[11] *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », XXXI, 2008, 235 p. et « Pédant et bel esprit : la représentation du savant mondain et du mondain savant dans les comédies du XVIIe siècle ». *Littératures classiques*, N° 58(3), 105-113. 2005.

[12] Voir l'article de Jean-Charles Darmon : « Le démon du paradoxe : énigmes et défis d'un grand jeu libertin », In: *Littératures classiques*. Supplément au n°53,2004. Cyrano de Bergerac. *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* pp. 5-17.

[13] Il me semble crucial de souligner que c'est dans le prolongement du séminaire rigoureusement structuré proposé par Jean Leclerc que j'ai trouvé l'élan intellectuel pour entreprendre cette analyse. Sa présentation rigoureuse et érudite du corpus de Cyrano m'a permis d'appréhender de manière approfondie la complexité de l'homme, son écriture burlesque, sa pensée, ainsi que les accusations diffamatoires qui ont entaché sa mémoire jusqu'à sa mort et qui ont fait de lui un sujet captivant de recherche.

[14] Gilles Ménage, *Menagiana ou les Bons mots: les pensées critiques, historiques, morales et d'éruditions*, Paris, chez Florentin et Pierre Delaulne, 1694, 440 pages.

[15] **Claudine Nédélec**, « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 28-29 | 2002.

[16] Arnulf Stefenelli se réfère au dictionnaire de Richelet pour prouver la présence de l'archaïsme dans le style burlesque enfreignant la simplicité et le naturel: « Sur le plan politique, la naissance du burlesque correspond aussi assez bien à la révolte ambiguë de ces milieux aristocratiques qui, tout en n'ayant aucune intention révolutionnaire (chacun à sa place, et les vaches seront bien gardées), complotent parce qu'ils supportent impatiemment la « tyrannie » de l'État moderne, dont l'organisation fait la part belle à la bourgeoisie d'office, aux commis de l'absolutisme, aux clercs défenseurs de la culture traditionnelle qui constitue leur capital social. » (Arnulf Stefenelli, « "Mots vieux" et Bon usage », *Le Langage littéraire au XVII^e siècle. De la rhétorique à la littérature*, Tübingen, G. Narr, 1991, p. 81-94, p. 84 et p. 85, n^o 14, cité par Claudine Nédélec, « L'impossible encyclopédie de la langue », *op.cit.*, p.9.)

[17] Comme le fait remarquer Jean Leclerc, le burlesque est tiré « de l'italien *burlesco* qui a été fait du verbe *burlar* qui signifie railler ». (Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, *op.cit.*, p. 9.)

[18] Voir la satire de Sainte-Beuve qui prouve l'apogée du burlesque durant les deux frondes qui ont opposé Louis XVI à son ministre Mazarin : « Et le burlesque, autre fléau, le burlesque, cette lèpre des années de la Fronde et qui y survivait, Boileau en fit son affaire comme personnelle et n'en voulut rien laisser subsister. [...] Genre bas, vil, dégradant, détestable, et pour lequel il n'y aurait eu qu'une excuse à donner : c'est qu'il faisait une sorte de contre-poids au genre précieux ; il y fut une manière d'antidote. Ces deux maladies se contrarièrent. Mais Boileau ne voulait pas plus de l'une que de l'autre, et n'admettait qu'un régime sain pour la santé de l'esprit ». (Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, éd. par Maxime Leroy, 3 vol., t. iii, p. 436, livre vi, Claudine Nédélec, « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 28-29 | 2002.)

[19] Théophile Gautier, *Les Grottesques* [1833], éd. par Cecilia Rizza, 1985, p. 452, cité par Claudine Nédélec, « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? *op.cit.*, p. 430.

[20] Michel Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 468-469, cité par Claudine Nédélec, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 382.

[21] Issu du théâtre italien, il est l'incarnation de l'érudition creuse dont le savoir et l'attitude ne s'arriment guère.

[22] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte I, scène II, p. 770; in : *Théâtre du XVII^e siècle*, *op.cit.*

[23] Un style pédantesque lors de la critique du pédantisme creux. Ce mot est consciemment appliqué pour simuler l'effet que les pseudo-savants comptent créer auprès de leurs lecteurs.

- [24] Montaigne, « Du pédantisme », *Essais*, Livre I, chapitre XXIV, 1595 Montaigne, Ed. Saulnier-Villey, Paris, PUF Quadrige, 1976.
- [25] Jocelyn Royé, « Pédant et bel esprit : la représentation du savant mondain et du mondain savant dans les comédies du XVII^e siècle ». *Littératures classiques*, n° 58(3), p. 106.
- [26] Sylvie Requemora, « Que diable allait-il faire dans cette galère ?' De Cyrano à Molière, Cyrano de Bergerac, Cyrano de Sannois », 2005.
- [27] Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Arnoud et Reinier Leers, 1690.
- [28] *Ibidem*.
- [29] Claudine Nédélec, « Haro sur le pédant », Les Dossiers du Grihl [En ligne], Hors-série n° 1 | 2022, mis en ligne le 14 novembre 2007.
- [30] Nicolas Faret, *L'Honneste Homme ou l'Art de plaire à la court*, Paris, T. du Bray, 1630.
- [31] Antoine Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Heli Josset, 1671.
- [32] L'expression « parler phébus » désigne une langue obscure et incompréhensible étant incompatible avec l'idéal de la clarté cher à Cicéron.
- [33] Frédéric Lachèvre, *Les œuvres libertines de Cyrano de Bergerac, Parisien (1619-1655), précédées d'une notice biographique. Tome second : Le Pédant joué, comédie, texte du Ms. de la Bibl. nat., avec les variantes de l'imprimé de 1654. – La Mort d'Agrippine, tragédie. – Les Lettres, texte du Ms. de la Bibl. nat. avec les var. de 1654. – Les Mazarinades: Le Ministre d'État flambé; Le Gazettier désintéressé, etc.*, pp. 125-128.
- [34] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, in : *Théâtre du XVII^e siècle, op.cit.*
- [35] Jocelyn Royé, « Pédant et bel esprit : la représentation du savant mondain et du mondain savant dans les comédies du XVII^e siècle ». *Littératures classiques*, n° 58(3), 105-113. 2005, p. 106.
- [36] Patrick Dandrey, *Molière, ou, l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, 2002, 456p.
- [37] Alain Vaillant, « Introduction ». *Esthétique du rire*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.
- [38] Charales Mazouer, *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du moyen Age à Marivaux*, Klincksieck, 1979.
- [39] Jean De Guardia, *Poétique de Molière : Comédie et répétition*, Droz, Genève, 2007.

[40] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte II, scène 2, p. 777, *op.cit.*

[41] Chevalier, Yannick, et Philippe Wahl, « *La syllepse. Figure stylistique* », Presses universitaires de Lyon, 2005, pp. 105-119.

[42] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte II, scène 2, p. 779, *in* : *Théâtre du XVII^e siècle*, *op.cit.*

[43] Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique* (1900), PUF, 2012, 359p.

[44] Jean Leclerc, « Vous m'entendez fort bien » : les stratégies d'une communication connivente dans les parodies burlesques. *In*: *Cahiers du GADGES* n°13, 2015. *L'âge de la connivence : lire entre les mots à l'époque moderne*. pp. 127-143.

[45] Comme le fait remarquer Baltasar Gracian, la pointe ou l'*agudeza* est privilégiée de provoquer un effet merveilleux et admiratif. Cette figure fonctionne à l'image d'un lancelet qui frappe droite son cible et met son interlocuteur à l'intersection de l'hésitation. (Baltasar Gracián, *Les Rhétoriques de la Pointe*, classique Garnier, Paris, p.20.)

[46] Théophile Gautier, *Les Grotesques* [1833], éd. par Cecilia Rizza, 1985, p. 452, cité par Claudine Nédélec, « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? », *op.cit.*, p. 430.

[47] Claudine Nédélec, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 386-387.

[48] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte III, scène 2, p. 779, *in* : *Théâtre du XVII^e siècle*, *op.cit.*

[49] *Œuvres complètes*, éd. J. Prévot, *op. cit.*, p. 17., cité par Claudine Nédélec, « Cyrano de Bergerac : une figure paradoxale dans un siècle paradoxal », *Master*. Arras (Université d'Artois), France, 2011, p.16.

[50] Marcel Raymond, « Aux frontières du maniérisme et du baroque », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 30 avril 2012.

[51] *Ibid.*, p. 3.

[52] Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique ». *In*: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques, pp. 172-273.

[53] Voir la définition du mot proposée par Furetière : « Discours obscur & embrouillé où on ne comprend rien. Le mari plaide contre sa femme, le fils contre le pere, c'est un galimathias où on ne comprend rien. Ce mot vient de polymathie qui signifie diversité de sciences, à cause que ceux qui

ont la mémoire chargée de plusieurs sortes de sciences sont d'ordinaire confus & s'expliquent mal. La Nouvelle Allegorique rapporte un combat ingénieux de Galimathias contre la raison ». (*Dictionnaire universel*, op.cit.)

[54] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte III, scène 2, p. 800, in : *Théâtre du XVII^e siècle*, op.cit.

[55] *Ibid.*, Acte II, scène II, p.782.

[56] Notre réflexion s'appuie sur certaines recherches : (René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Slatkine, Genève-Paris, 1983.), (François Tommy Perrens, *Les libertins en France au XVII^e siècle*, Burt Franklin, New York, 1973.), (Frédéric Lachèvre, *Le Procès du poète Théophile de Viau*(il juillet 1623-1^{er} septembre 1625), publication intégrale des pièces inédites des Archives nationales, Honoré Champion, Paris, 1909.) et (Isabelle Moreau, « Guérir du sot » : *Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Honoré Champion, Paris, 2007.)

[57] Voir Nicole Gengoux : Les libertins érudits seraient aux libertins de mœurs ce que l'esprit est au corps : aux uns la véritable liberté, c'est-à-dire un esprit critique, autonome à l'égard des normes, capable de penser par soi-même, aux autres la licence ou fausse liberté, celle qui consiste à suivre ses penchants, sans réflexion. (Nicole Gengoux, « De la liberté naturelle à la liberté de conscience : l'illusion du libre-arbitre dissipée », *Les Dossiers du Grihl [Online]*, Hors-série n°3 | 2022.)

[58] Ses relations intimes avec Dassoucy et Chapelle s'apprêtent à des calomnies de l'homosexualité. (Filippo D'Angelo, "Libertinage, hermaphrodisme et masculinité", *Les Dossiers du Grihl*[Online], 4 | 2010.) À ce propos, Claudine Nédélec précise que « Quant au « dangereux penchant » qui rendit Cyrano d'une « grande retenue envers le beau sexe » , il le range auprès de quelques homosexuels notoires, comme Chapelle encore, et surtout Dassoucy, qui fut son « ami », avant une brouille violente, on aurait envie de dire passionnelle... ». (Claudine Nédélec, « Cyrano de Bergerac : une figure paradoxale dans un siècle paradoxal », op.cit., p. 14).

[59] Michel Jeanneret, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Seuil, 2003, p. 127.

[60] Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, op. cit.

[61] Didier Foucault, « Le libertinage de la Renaissance à l'Âge classique : un territoire pour l'historien ? », *Les Dossiers du Grihl [Online]*, Hors-série n°3 | 2022.

[62] Pierre Charron, *Les Trois Véritez contre les athées, idolastres, juifs, mahumetans, hérétiques et schismatiques, le tout traicté e, trois livres, Bourdeaus*, Sébastien Millanges, 1593.

[63] Isabelle Moreau, « Guérir du sot » : *Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Honoré Champion, Paris, 2007.

[64] Frédéric Lachèvre a consacré deux œuvres à l'étude du procès intenté du poète qui a été condamné au libertinage à pousser l'esprit innocent des lecteurs vers les propos diffamatoires ayant pour but d'ébranler les fondements du christianisme. (Frédéric Lachèvre, *Les Recueils collectifs de poésies libres et satiriques publiés depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile (1626)*, Paris, Champion, 1914.) et (Frédéric Lachèvre, *Le Procès du poète Théophile de Viau* (il juillet 1623-1^{er} septembre 1625), publication intégrale des pièces inédites des Archives nationales, Honoré Champion, Paris, 1909.)

[65] Michel Jeanneret, *Éros rebelle*, *op.cit.*, p. 17.

[66] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte III, scène 2, p. 800, *in* : *Théâtre du XVII^e siècle*, *op.cit.*

[67] Michèle Rossellini, « Comment nommer « la chose » ? Puissance imaginaire de l'obscénité verbale dans les écrits licencieux du XVII^e siècle, du satyrique au galant. », *In*: Cahiers du GADGES n°15, 2018.

[68] Maurice Daumas, *Au bonheur des mâles : Adultères et cocuage à la Renaissance (1400-1650)*, Paris, Armand Colin, 2007.

[69] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte I, scène 1, p. 767, *in* : *Théâtre du XVII^e siècle*, *op.cit.*

[70] *Ibid.*, pp. 766-767.

[71] Maurice Daumas, *op.cit.*, p. 5.

[72] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte II, scène 3, p. 784, *in* : *Théâtre du XVII^e siècle*, *op.cit.*

[73] François Maynard, *Le Cabinet satyrique*, t, II, p. 290.

[74] Voir son portrait dans Cyrano de Bergerac réalisé par Edmond Rostand : LIGNIERE : Et quel aspect hétéroclite que le sien !

RAGUENEAU : Certes, je ne crois pas que jamais nous le peigne/ Le solennel monsieur Philippe de Champagne;

Mais bizarre, excessif, extravagant, falot, /Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot

Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques :/ Feutre à panache triple et pourpoint à six basques,

Cape, que par-derrrière, avec pompe, l'estoc/ Lève, comme une queue insolente de coq,

Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne/ Fut et sera toujours l'alme Mère Gigogne,

Il promène, en sa fraise à la Pulcinella,/ Un nez !... Ah ! messeigneurs, quel nez que ce nez-là !...

On ne peut voir passer un pareil nasigère/ Sans s'écrier : « Oh ! non, vraiment, il exagère ! »

Puis on sourit, on dit : « Il va l'enlever... ». Mais/ Monsieur de Bergerac ne l'enlève jamais. (Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* [1897], Paris, Le Livre de poche classique, 1990, préf. et notes de Pierre Citti, p. 48-49 (I, 2, v. 98-118), cité par Claudine Nédélec, « Cyrano de Bergerac : une figure paradoxale dans un siècle paradoxal », *op.cit.*, p.1.)

[75] Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, acte III, scène 2, p. 798, in : *Théâtre du XVII^e siècle*, *op.cit.*

[76] Jean-Pierre Cavallé, « Histoires d'équivoques », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004.

[77] Claudine Nédélec, « Cyrano de Bergerac : une figure paradoxale dans un siècle paradoxal », *op.cit.*, p. 15.

[78] Odette de Mourgues, « Molière et le comique de la préciosité, » *Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 403.

[79] Voir Jean Vial : « Cet enseignement rudimentaire est donné dans les écoles qui se développent autour des paroisses ; dans des bâtisses généralement de fortune, on enseignait la lecture, puis l'écriture, parfois quelques notions de calcul ; l'important, pour former la jeunesse, restait le catéchisme et le chant d'église. » (Jean Vial, « L'éducation aux XVII^e et XVIII^e siècles ». *Histoire de l'éducation*, Presses Universitaires de France, 2009. p. 43-50.)

[80] *Ibidem.*

[81] Il est bon d'ajouter que Molière s'inspire de cette stratégie efficace et invente une allégorie clérico-médicale à la suite de la censure du *Tartuffe*.

DANS CE NUMÉRO

> PRÉSENTATION (/NUMERO5)

> AVANT-PROPOS (/NUMERO5/A-PROPOS)

> REPRÉSENTATIONS CRÉATIVES ET RÉCEPTRICES DANS LES DISCOURS MÉMORIELS DE PATRICK CHAMOISEAU ET MÉRINE

CÉCO (/NUMERO5/MORIN)

- > PAR-DELÀ DES CARACTÈRES D'OFFICIEL ET D'OFFICIEUX - L'ÉTUDE DU PARATEXTE DE FORCE-BONTÉ (1926) DE BAKARY DIALLO (/NUMERO5/ELLENA)
- > LE PÉDANT JOUÉ : LA POLYPHONIE ENTRE LA VIRTUOSITÉ ET LE LIBERTINAGE (/NUMERO5/SHAHRIARI)
- > « C'EST MOI, CE N'EST PAS MOI » : HONTE ET TENDRESSE DANS LA HONTE D'ANNIE ERNAUX (/NUMERO5/XING)
- > DE LA TRADUCTION DES POÈMES GRECS ANTIQUES À LA RÉDACTION DES MÉMOIRES D'HADRIEN : L'ÉCRITURE-TRADUCTION CHEZ MARGUERITE YOURCENAR (/NUMERO5/ZATON)

SAMAN SHAHRIARI

Je suis Shahriari, doctorant en cinquième année à l'Université Western en Ontario, sous la direction du Professeur Jean Leclerc. Après avoir complété mes études de licence et de master à l'Université Chamran, située dans une province méridionale de l'Iran, j'ai eu l'opportunité d'intégrer le programme doctoral de l'Université Western. Mes recherches portent sur les potentialités dramaturgiques, esthétiques et idéologiques de l'ambiguïté chez Molière, mais également dans le théâtre et le roman comique. J'envisage l'équivoque non seulement comme un mécanisme de comédie, mais aussi comme un dispositif dissimulé du libertinage. Plus précisément, l'ambiguïté engendre une dynamique qui relève à la fois du rire, de la pensée critique, du scepticisme et d'une forme de résistance intellectuelle face aux forces de l'obscurantisme.

POUR CITER CET ARTICLE

Shahriari, Saman. « Le Pédant joué : la polyphonie entre la virtuosité et le libertinage », *Verbatim*, n°5 (2025), [en ligne]. <<https://www.revueverbatim.ca/numero5/Shahriari>>



Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)

« VERBATIM »

(/)

«C'est moi, ce n'est pas moi» : honte et tendresse dans *La Honte* d'Annie Ernaux

« (Certitude que "c'est moi", impossibilité de me reconnaître, "ce n'est pas moi".) » Cette formule paradoxale, inscrite entre parenthèses dans *La Honte* d'Annie Ernaux, cristallise l'aporie fondamentale de toute entreprise autobiographique : comment l'écriture peut-elle ressaisir un moi passé devenu irrémédiablement autre ? Publié en 1997, *La Honte* occupe une place singulière dans l'œuvre ernausienne. Contrairement aux récits centrés sur les figures parentales (*La place, Une femme*) ou sur la trajectoire sociale (*Les armoires vides, L'événement*), ce texte explore un territoire plus intime et plus trouble : celui d'un traumatisme d'enfance qui a laissé une trace indélébile chez la narratrice. Le dimanche 15 juin 1952, le père d'Annie Ernaux a tenté de tuer sa mère. Cette scène de violence domestique, longtemps tue, devient le point d'origine d'une enquête qui dépasse le simple récit mémoriel pour interroger les conditions mêmes de la reconnaissance du soi.

La critique a largement étudié *La Honte* sous l'angle de la honte sociale : Isabelle Charpentier^[1] y voit l'incarnation de la domination incorporée (dans la lignée de Gaulejac) Dominique Viart^[2] souligne la dimension d'« auto-socio-biographie » ; Lyn Thomas^[3] lit le texte dans une perspective psychanalytique tandis que Siobhán McIlvanney insiste sur la construction genrée de la honte^[4] ; enfin, Aurélie Adler souligne que l'écriture ernaussienne relève d'une « écriture transpersonnelle » où

le « je » s'efface derrière les expériences collectives et les déterminismes sociaux marquant la condition du transfuge de classe^[5]. Ces lectures ont mis en lumière la portée sociologique et politique du récit; en se concentrant sur un affect négatif, elles laissent toutefois dans l'ombre d'autres tonalités, et plus particulièrement une forme de tendresse diffuse, perceptibles dans le récit d'Ernaux.

Or, *La Honte* ne se réduit pas à l'exploration des émotions négatives suscitées par le traumatisme familial. Ce récit déploie une palette affective plus nuancée comme en témoigne la présence discrète mais persistante d'une tendresse envers le milieu d'origine, l'enfant qu'on a été et des figures parentales ambivalentes, composantes du texte largement inexplorée par la critique. Cette tendresse n'est pas une consolation venant adoucir la brutalité de la honte; elle coexiste avec elle dans une tension irrésolue. Le texte met ainsi en scène un rapport au passé qui excède les catégories habituelles de l'autobiographie : ni nostalgie (le passé n'est pas idéalisé), ni rejet (il n'est pas condamné), mais une forme singulière de présence-absence où le moi passé est simultanément reconnu et méconnu.

La Honte fait de l'impossible coïncidence avec soi le lieu paradoxal d'une vérité émotionnelle. Le texte d'Ernaux ne cherche pas à résoudre la contradiction entre «c'est moi» et «ce n'est pas moi»; il l'habite et la travaille, faisant émerger de cette béance une modalité singulière du rapport à soi. La honte, loin d'être seulement destructrice, devient le fil qui relie la femme écrivant à l'enfant qu'elle fut, un fil douloureux mais indéfectible. Plutôt qu'une preuve de l'éloignement du passé, le sentiment d'étrangeté face aux photographies et aux archives s'avère la condition même d'une objectivation qui, tout en requérant une distance, reste imprégnée de bienveillance. Quant à la tendresse, elle n'apparaît pas comme l'opposé de la honte mais comme ce qui surgit dans et par la distance, dans l'écart même entre le sujet qui écrit et l'objet qu'il observe.

Cette lecture s'appuie sur une attention particulière aux modalités formelles du texte : l'usage des parenthèses qui signalent les moments d'incertitude ou de dédoublement, l'alternance des temps verbaux qui marque l'oscillation entre proximité et distance, les énumérations qui restituent la matérialité du monde populaire, le style « plat » qui refuse tout pathos mais laisse affleurer une émotion contenue. Ces choix d'écriture ne sont pas anodins; ils constituent la forme même par laquelle Ernaux élabore une poétique de la non-coïncidence. Celle-ci n'est pas seulement un paradoxe abstrait : elle prend corps dans des dispositifs concrets qui organisent le texte et permettent aux affects contradictoires de la honte, du sentiment d'étrangeté et de la tendresse d'éclairer certains nœuds entourant la construction de la mémoire et du soi.

Comment, dans *La Honte*, la non-coïncidence avec soi devient-elle paradoxalement le lieu d'émergence d'une tendresse qui, sans annuler la honte, permet de maintenir un lien affectif avec le monde et l'enfant d'autrefois? Pour répondre à cette question, nous montrerons d'abord comment la honte fonctionne comme principe de reconnaissance entre la fillette de 1952 et la femme de 1995, créant un lien aussi douloureux qu'indélébile. Nous analyserons ensuite l'épreuve de l'étrangeté qui caractérise le rapport de la narratrice à son moi enfant, révélant l'aporie fondamentale de la mémoire de soi. Enfin, nous mettrons en lumière la tendresse comme contrepoint à la honte, qui s'exprime dans la préservation minutieuse du monde populaire, le regard bienveillant sur l'enfant rêveuse et un rapport ambivalent à son héritage familial.

1. La reconnaissance à travers le regard des autres

Dans *La Honte*, Annie Ernaux inscrit son récit sous le signe d'une émotion obsédante : «Inutile de continuer. La honte n'est que répétition et accumulation^[6] ». Cette formule condense la structure même de l'ouvrage : non pas une progression linéaire, mais une spirale revenant sans cesse sur les mêmes blessures pour en approfondir les strates. La honte n'est pas une émotion ponctuelle, mais une tare qui contamine toute l'existence et qui constitue le pont entre la fillette de douze ans et la femme de cinquante-sept ans : «C'est elle qui unit la fille de 52 à la femme en train d'écrire^[7] ». L'emploi du verbe « unir » est révélateur : la honte n'est pas seulement un souvenir, mais le sentiment qui suscite la reconnaissance, chez la narratrice, d'une version d'elle-même dont elle est séparée par plus de quatre décennies.

L'origine de cette honte se cristallise au cours de trois scènes fondatrices. La première est celle du 15 juin 1952, qui est rapportée dans une prose factuelle et sans pathos : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi^[8] ». La sécheresse du style — absence d'adjectifs, précision temporelle — produit un effet de sidération. Cet épisode violent ne sera jamais évoqué dans la famille : « Il n'a plus jamais été question de rien^[9] ». À l'école privée catholique, il place la fillette (dans son imagination du moins) dans une catégorie infamante :

J'avais vu ce qu'il ne fallait pas voir. Je savais ce que, dans l'innocence sociale de l'école privée, je n'aurais pas dû savoir et qui me situait [...] dans le camp de ceux dont la violence, l'alcoolisme ou le dérangement mental alimentaient les récits conclus par « c'est tout de même malheureux de voir ça^[10] ».

La répétition de « voir » souligne le caractère spectaculaire de la scène, tandis que l'expression « innocence sociale » révèle la logique d'exclusion d'un milieu protégé de la brutalité de certaines réalités.

Une semaine plus tard, le 22 juin, le retour nocturne d'une fête scolaire donne lieu à une autre scène décisive. La mère apparaît « hirsute, muette de sommeil, dans une chemise de nuit froissée et tachée (on s'essuyait avec, après avoir uriné)^[11] ». La parenthèse, en introduisant l'usage intime et dégradant du vêtement, met l'accent sur l'apparence dégradante de la mère. Le silence qui accueille cette apparition – « et les élèves, deux ou trois, se sont arrêtées de parler » – matérialise le jugement implicite posé par la bourgeoisie. Ernaux écrit : « Je venais de voir pour la première fois ma mère avec le regard de l'école privée^[12] ». Ce regard n'est pas exprimé, il est anticipé, intériorisé, et c'est ce qui le rend inéluctable. Elle le précise aussitôt : « Dans le système de pensée qui était le mien, où la robe de chambre n'existait pas, il était impossible d'échapper à la honte^[13] ». En tant que vêtement qui atteste la respectabilité de la bourgeoisie, la robe de chambre devient ici le symbole d'une fracture sociale insurmontable. Les idéaux religieux associés à l'école privée catholique renforcent cette distance : dans un univers catholique où le corps féminin devait rester couvert, la chemise de nuit tachée devient l'indice d'une indignité irrévocable. Ainsi, la violence privée du 15 juin trouve-t-elle son prolongement symbolique dans cette exposition involontaire : « Comme si [...] c'est notre vraie nature et notre façon de vivre qui étaient révélées^[14] ».

Quelques semaines plus tard, le voyage à Lourdes que la jeune fille fait avec son père achève cette prise de conscience. Dans un restaurant de Tours, Ernaux observe une adolescente bourgeoise « en robe décolletée, bronzée, avec un homme assez âgé, qui semblait être son père. Ils parlaient et riaient, avec aisance et liberté^[15] ». L'accumulation de détails – vêtement, bronzage, complicité filiale – compose un tableau d'aisance sociale, où l'insouciance du regard d'autrui manifeste le privilège de ne jamais avoir eu à douter de sa légitimité. En miroir, Ernaux se décrit ainsi : « pâle, l'air triste avec mes lunettes, silencieuse à côté de mon père, qui regardait dans le vague^[16] ». Les adjectifs juxtaposés composent un portrait en négatif de la jeune fille bourgeoise. Le yaourt dégusté par la jeune fille – « une sorte de lait épais dans un pot en verre » – devient emblème d'un monde lexical et alimentaire encore inconnu. De même, la robe décolletée contraste avec les interdits qui pèsent sur Ernaux, sa mère refusant qu'elle porte la ceinture noire élastique « qui met en évidence la taille et les fesses ». Le recouvrement du corps féminin, intériorisé dans l'univers populaire et catholique, redouble ainsi le sentiment d'exclusion. L'insistance de cette scène sur le corps et ses signes fait écho à l'analyse de Pierre Bourdieu, pour qui le corps est le lieu privilégié de l'incorporation de

l'habitus et devient ainsi un support de distinction sociale^[17] et à celle de de Marcel Mauss selon laquelle « le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme^[18] ». Chez Ernaux, la posture raide, le silence et la pâleur incarnent précisément cette domination intériorisée.

La colère du père contre la « patate à cochons » servie au restaurant est interprétée comme « toute l'offense subie, avoir été traité avec mépris parce que nous ne faisons pas partie de la clientèle chic "à la carte"^[19] ». Cette réaction oblique illustre la difficulté à formuler l'humiliation sociale autrement que par des signes aussi anodins que les goûts culinaires. La honte surgit ici dans l'impossibilité de nommer directement le rejet social.

Ces expériences s'enchaînent et s'accumulent, transformant la honte en mode d'existence totalisant. Ernaux en décrit la logique : « l'impression que tout maintenant peut vous arriver, qu'il n'y aura jamais d'arrêt, qu'à la honte il faut plus de honte encore^[20] ». Le sentiment d'humiliation contamine l'interprétation de chaque détail : « Tout de notre existence est devenu signe de honte. La pissotière dans la cour, la chambre commune [...], les gifles et les gros mots de ma mère, les clients ivres et les familles qui achetaient à crédit^[21]. L'énumération passe du plus intime (la chambre partagée) au plus social (les clients), abolissant toute frontière entre privé et public.

Cette expérience totalisante éclaire le mécanisme même de la honte que Sartre a théorisé : « la honte est par nature reconnaissance. Je reconnais que je suis comme autrui me voit^[22]. Mais chez Ernaux, ce regard d'autrui présente une particularité : il fonctionne en l'absence de tout observateur réel. La fillette a si profondément intériorisé le regard de l'école privée qu'elle n'a plus besoin de sa présence effective pour éprouver la honte. « Le pire dans la honte, c'est qu'on croit être seul à la ressentir^[23], note-t-elle, soulignant le paradoxe d'une émotion sociale dans son origine mais solitaire dans son vécu. Cette solitude radicale, cette expérience intime et incommunicable, survit à toutes les transformations et constitue le lien indélébile entre la fillette de 1952 et la femme de 1995, même si ce lien s'accompagne d'une étrangeté troublante face à cette enfant devenue objet du regard analytique aux yeux de la narratrice.

2. De la reconnaissance à l'étrangeté : le va-et-vient entre sujet et objet

Après avoir reconnu dans la honte le fil indéfectible qui l'unit à l'Annie de douze ans, Ernaux se confronte à un paradoxe troublant : la jeune fille qu'elle a été lui apparaît comme une étrangère. Cette tension ne relève pas seulement d'un écart temporel ou social, mais d'un va-et-vient incessant entre deux positions : tantôt sujet observant les traces de son passé, tantôt objet figé dans ces mêmes

traces, perçu comme une autre. L'entreprise mémorielle révèle alors l'impossibilité de coïncider avec une version passée de soi-même, et Ernaux le formule avec une lucidité implacable : « Il n'y a pas de vraie mémoire de soi^[24] ».

Les photographies de 1952 cristallisent ce mouvement d'oscillation. Face à la photo de sa première communion, Ernaux adopte d'abord la posture d'une observatrice extérieure : « On voit une fille au visage plein, lisse, des pommettes marquées, un nez arrondi avec des narines larges^[25]. L'usage de l'indéfini « on » et de l'article « une fille » opère une objectivation radicale, comme si la narratrice décrivait un spécimen inconnu. Cette distance est amplifiée par la description du corps photographié : « Caractère flou, informe, de la silhouette... Impression qu'il n'y a pas de corps sous cet habit... parce que je ne peux pas l'imaginer, encore moins le ressentir comme je ressens le mien maintenant^[26]. Le corps d'enfant apparaît opaque, dissocié du présent de la narratrice malgré l'évidence brutale qu'il est toujours le sien : « Étonnement de penser que c'est pourtant le même aujourd'hui^[27] ». Le « même » unit paradoxalement le sujet et l'objet, tout en soulignant la fracture qui les sépare.

Le regard prolongé sur les photos accentue cette tension : « Je regarde ces photos jusqu'à perdre toute pensée, comme si... j'allais réussir à passer dans le corps et la tête de cette fille... avec son père^[28] ». L'expression « passer dans » révèle le désir d'abolir la distance, mais en même temps l'aveu qu'il s'agit d'un corps extérieur, d'une conscience inaccessible. La parenthèse qui suit condense l'aporie : « (Certitude que "c'est moi", impossibilité de me reconnaître, "ce n'est pas moi".)^[29] ». La photographie atteste bien l'identité factuelle — le même corps, le même nom — mais l'expérience subjective demeure hors de portée. C'est précisément ce que Paul Ricoeur conceptualise par sa distinction entre « mêmété », qui renvoie à la permanence du sujet dans le temps, garantie par le corps et par les signes d'identité, et « ipséité^[30] », qui désigne la fidélité au soi comme être singulier, irréductible à une simple continuité biologique ou nominale. Dans ce cadre, la photographie fonctionne comme signe d'identité de la mêmété : elle certifie la continuité visible et nominative du sujet, mais en même temps elle met en relief son insuffisance, car elle ne donne accès ni à la conscience ni à l'expérience vécue. Chez Ernaux, la formule « c'est moi » relève de la mêmété alors que l'impossibilité de se reconnaître — « ce n'est pas moi » — traduit la faille de l'ipséité. Ainsi, la photographie met en scène la fracture entre l'identité attestée et l'expérience intime du soi, révélant un décalage irréductible entre passé et présent.

Ce décalage est formulé avec une précision exemplaire dans une autre citation : « Ce qui m'importe, c'est de retrouver les mots avec lesquels je me pensais et pensais le monde... Mais la femme que je suis en 95 est incapable de se replacer dans la fille de 52... Il n'y a pas de vraie mémoire de soi^[31] ». Le problème ne tient pas seulement à l'oubli, mais au changement de grammaire

existentielle : le « lexique réduit » de 1952 est devenu inassimilable à la langue de l'intellectuelle d'aujourd'hui. Comme l'a montré le philosophe Maurice Merleau-Ponty, le passé ne peut jamais être revécu tel qu'il a été puisqu'il n'est accessible qu'à travers l'imagination, et seulement comme ce qui n'est plus^[32]. Autrement dit, le passé ne se donne que sous la forme d'un objet à observer ou de différentes représentations, jamais comme une expérience qu'il est possible de dupliquer.

Cette objectivation n'est pas limitée aux photographies : elle s'étend aux archives. Parcourant les journaux de 1952, Ernaux constate : « Je ne reconnaissais rien. C'était comme si je n'avais pas déjà vécu en ce temps-là^[33] ». La guerre d'Indochine ou le plan Pinay apparaissent comme des faits qui ne sont pas matière à raviver les souvenirs de la narratrice. L'imaginaire collectif de son enfance se présente à elle comme dépourvu de résonance affective. Dès lors, Ernaux assume cette extériorité et la transforme en méthode qu'elle appliquera à des documents ou à des référents plus personnels : « Être en somme ethnologue de moi-même^[34] ». Puisqu'elle ne peut ressaisir l'intériorité de l'enfant, elle reconstruit l'extériorité – rites, codes, croyances – comme autant de structures objectivables qui définissaient l'univers de 1952.

Le « je » narrateur observe alors le « je » passé comme un objet social, pris dans les déterminismes que Bourdieu décrit à travers la notion d'habitus^[35]. Par ce concept, Bourdieu désigne l'ensemble des dispositions incorporées – manières de parler, de se tenir, de percevoir – qui traduisent dans les corps et les conduites les structures sociales d'un milieu. Cette grille rend compte de la distance qu'observe Ernaux étant donné que ce ne sont pas des affects intimes mais des habitus inscrits dans un corps et un langage, devenus visibles seulement une fois replacés dans leur contexte social, qu'elle retrouve chez la fillette de douze ans.

Cette objectivation méthodique ne résout toutefois pas la fracture. La parenthèse « (Certitude que "c'est moi", impossibilité de me reconnaître, "ce n'est pas moi".) » rappelle l'échec de toute tentative de porter un regard totalisant sur le passé puisque sujet et objet coexistent sans se réconcilier. Paul de Man a montré, dans son essai *Autobiography as De-facement*, que l'autobiographie repose sur une contradiction interne^[36] : elle cherche à réconcilier le sujet écrivant avec le sujet raconté, mais se heurte toujours à une coïncidence impossible – aporie qu'Ernaux place au centre de son projet littéraire en exposant l'écart entre le « je » qui raconte et le « je » raconté.

La transformation sociale ajoute une strate supplémentaire à cette dissociation. Relisant son missel, Ernaux confesse son malaise : « Je reconnais tous les mots... mais je ne peux pas me reconnaître dans la fille qui, chaque dimanche, relisait le texte de la messe^[37] ». La signification ou le symbolisme de ces mots s'est effondré, ce qui les transforme en « pierres impossibles à bouger^[38] ». Ici encore, la reconnaissance

linguistique se double d'une étrangeté existentielle. Ce décalage renvoie à ce que Didier Eribon décrit dans *Retour à Reims* comme «le malaise produit par l'appartenance à deux mondes différents, séparés l'un de l'autre par tant de distance qu'ils paraissent inconciliables, mais qui coexistent néanmoins dans tout ce que l'on est^[39].» Ernaux exprime un trouble analogue : l'enfant de 1952 et la femme de 1995 n'appartiennent plus au même monde symbolique, et pourtant ces deux figures continuent de cohabiter dans son écriture, sans jamais se réconcilier pleinement.

Dès lors, le souvenir n'est pas restitution mais expérience de l'écart entre soi et un passé devenu inaccessible comme l'exprime la citation de Shohei Ooka qui conclut le récit : «Tout ceci n'est peut-être qu'une illusion mais je ne puis mettre en doute ce que j'ai ressenti. Le souvenir aussi est une expérience^[40].» C'est précisément le va-et-vient entre sujet et objet, entre un sentiment de reconnaissance et d'étrangeté face au passé, qui rend l'écriture possible. Parce qu'elle est à la fois observatrice et observée, ethnologue et indigène, Ernaux peut élaborer un récit qui ne cherche pas une réconciliation illusoire, mais fait de la fragmentation du soi à travers le temps le cœur même de sa vérité autobiographique.

3. La tendresse au-delà de la distance

a. La préservation du milieu d'origine

L'écriture du milieu populaire chez Ernaux devient un acte de fidélité linguistique et affective. L'autrice écrit : « Il me semble que je cherche toujours à écrire dans cette langue matérielle d'alors et non avec des mots et une syntaxe qui ne me sont pas venus, qui ne me seraient pas venus alors^[41] ». Le verbe «chercher», employé au présent, traduit une quête active, presque physique. Cette «langue matérielle» porte la densité des choses et le poids des gestes quotidiens : les mots y restent collés au réel, inséparables des corps qui les profèrent. L'absence de métaphore ne relève pas seulement d'un choix stylistique : elle manifeste une fidélité affective au concret, où le langage sert d'abord à nommer et à faire, sans travestir ni embellir. La tendresse d'Ernaux réside ici dans le soin apporté à restituer ce parler intact, sans l'élever ni le rabaisser, mais en le laissant respirer dans sa vérité.

Les expressions populaires conservées en italiques fonctionnent comme des capsules temporelles. « *Au plaisir* !^[42] », « *qu'est-ce qu'on pensera de nous* ^[43] ? » scande un univers social aussi figé dans le temps que les formules qui y règle la proximité et la distance. La phrase «ici rien ne se pense, tout s'accomplit^[44] condense l'essence de ce monde pragmatique, où l'action structure l'existence. Les rituels domestiques, «préparer des petits cubes de pain, à côté de l'assiette, pour saucer^[45] », « pencher l'assiette afin que la

cuiller attrape la soupe jusqu'au fond^[46] », composent une chorégraphie transmise de génération en génération. En consignnant ces gestes modestes, Ernaux leur confère une valeur mémorielle : la tendresse se manifeste dans l'attention scrupuleuse à ce qui, autrement, serait voué à disparaître.

La description des gestes violents nécessaires, « un coup de poing derrière les oreilles du lapin, des ciseaux ouverts enfoncés dans la gorge du poulet^[47] », révèle une tendresse paradoxale. La précision anatomique témoigne d'un savoir-faire transmis, reconnu comme compétence. Ernaux ne dramatise pas, elle enregistre avec sobriété, ce qui évite tout mépris ou idéalisation. Ce respect du geste efficace, même brutal, traduit une forme de loyauté tendre envers le monde d'origine : ne rien trahir, ne rien juger, mais accorder la dignité de l'écrit à ces pratiques quotidiennes.

La charge affective de cette restitution ethnographique dépasse la simple observation sociologique. Pierre Bourdieu souligne comment le rapport au langage originel est incorporé dans l'*hexis corporelle*^[48], c'est-à-dire dans ces manières durables de tenir, marcher et parler qui expriment des dispositions sociales intériorisées. Chez Ernaux, cette survivance se transforme en écriture : elle conserve les mots et gestes qui ont façonné son rapport au monde, et par là attribue le statut de mémorable à la classe sociale dont elle est issue. La tendresse se loge précisément dans ce geste de conservation, dans ce refus de hiérarchiser les langues ou les mondes. Sauvegarder ces traces dans l'écriture, c'est donner au milieu populaire une dignité mémorielle, comme on garde auprès de soi un objet familier porteur d'affection.

>Ainsi, la tendresse naît-elle d'abord du souci de préserver un monde populaire menacé d'oubli. Cependant, elle s'exprime aussi dans le regard porté sur l'enfant Ernaux elle-même, que l'écriture de la narratrice devenue adulte entoure d'une bienveillance singulière.>

b. Le regard bienveillant sur l'enfant rêveuse

La description du jeu de la « journée idéale » constitue l'un des moments les plus intimes de La Honte, et l'un des plus tendres parmi ceux où Ernaux restitue son enfance. La narratrice se remémore ainsi ce « rite » pratiqué à l'aide du *Petit Écho de la mode* : « J'imaginai que j'étais une jeune fille, vivant seule dans une grande et belle maison [...] Avec chaque produit vanté dans le magazine, je construisais mon corps et mon apparence, jolies dents (avec Gibs), lèvres rouges et pulpeuses (rouge Baiser), silhouette fine (gaine X)^[49] ». Ce jeu est décrit avec une minutie qui confère aux détails la valeur de reliques. Les marques entre parenthèses fonctionnent comme des madeleines proustiennes commerciales permettant de ressusciter la fragilité du rêve enfantin et toute la tendresse que celui-ci renferme.

L'intensité du plaisir, « une grande jouissance », et la règle auto-imposée, utiliser « uniquement » les produits du journal, « règle respectée scrupuleusement », traduisent le sérieux absolu de l'enfant dans son jeu. Ernaux restitue ce sérieux sans ironie, comme si elle voulait protéger la cohérence intérieure de son moi d'alors. La tendresse se manifeste ici dans le respect accordé à une activité qui, aux yeux de l'adulte, pourrait sembler dérisoire.

Cette aura de bienveillance se remarque aussi dans la description de la solitude : « C'était une activité secrète, sans nom, et je n'ai jamais cru possible que d'autres s'y livrent^[50]. Ernaux ne corrige pas cette conviction d'unicité, elle la transmet telle quelle. Ne pas corriger, ne pas relativiser, c'est accorder une dignité intacte à l'étrangeté enfantine. La tendresse se lit dans cette retenue avec laquelle la narratrice suspend son analyse critique pour préserver la vérité de l'expérience.

La formule « je fabriquais de l'avenir avec des objets réels^[51] » révèle l'ambition paradoxale du jeu, qui est de transformer l'ordinaire en promesse d'avenir. Même la frustration finale, « je ne parvenais jamais à établir le mode d'emploi d'une journée entière », est rapportée sans condescendance à l'égard de son caractère frivole. Ernaux restitue l'échec comme une part essentielle du rêve, montrant que la tendresse consiste aussi à respecter les limites d'un désir enfantin.>

Ainsi la tendresse n'apparaît-elle pas comme une émotion explicitement nommée, mais comme une attitude d'écriture qui transparaît dans l'attention portée aux détails et dans l'absence d'un désir, chez la narratrice, de porter un regard ironique sur l'enfant qu'elle a été. À travers cette bienveillance rétrospective, Ernaux permet au lecteur de partager directement la « grande jouissance » de l'enfant sans la réduire à un simple symptôme social.

c. La tendresse complexe à l'égard de la cellule familiale

La scène violente du 15 juin vient bouleverser l'équilibre familial. La remarque laconique qui suit immédiatement l'énonciation de l'événement tente cependant de suturer la marque laissée par le trauma : « Après, nous sommes partis tous les trois nous promener à bicyclette dans la campagne des alentours^[52] ». L'adverbe « après », qui est isolé syntaxiquement, marque la césure causée par l'événement tout en signalant la reprise du cours de la vie normale. La promenade dans la campagne normande de juin porte quelque chose de la douceur originelle, comme si le mouvement partagé permettait de retrouver provisoirement l'unité fragilisée. Le « nous » et « tous les trois » insistent sur la cohésion qui subsiste malgré la fissure dans un univers social qui, comme montré plus haut, se

définit pourtant par sa continuité à travers le temps. Ici, la tendresse est perceptible dans la mémoire d'une résilience familiale, et l'Ernaux adulte fait subsister, malgré la cassure, l'image émouvante des trois silhouettes réunies dans la lumière estivale.

C'est cette même fonction qu'occupent les routines dominicales décrites plus loin dans le récit : « Un peu de silence l'après-midi, dans la rumeur continue du jour. Ma mère en profite alors pour faire son lit, une prière, coudre un bouton, mon père part s'occuper d'un grand jardin de légumes qu'il loue près de chez nous^[53] ». Il s'agit bien de gestes réguliers, appartenant à l'économie ordinaire de la famille. Toutefois, leur position narrative après la scène du 15 juin crée une tension fondamentale : d'un côté, ces routines incarnent la continuité et la stabilité, preuve que la vie ordinaire n'a pas disparu et, de l'autre côté, leur restitution après coup les charge inévitablement de la mémoire du trauma.

Le « peu de silence » surgit alors comme une respiration fragile dans la « rumeur continue » du commerce familial, un écrin de douceur au milieu du vacarme. La trilogie des minutieux gestes maternels, domestiques, spirituels compose une partition ordinaire tandis que le père qui « part s'occuper » du jardin rejoint un espace marqué par la lenteur de la nature. Cette attention au rythme de gestes simples traduit une tendresse discrète : Ernaux enregistre ces moments avec la précision d'un ethnologue, mais surtout avec le soin de qui veut sauver la texture fragile de l'ordinaire. Plutôt que de décrire la maison familiale comme un lieu physique, elle en recrée la coquille affective, illustrant comment, comme l'écrit Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, « la maison natale est physiquement inscrite en nous^[54] ». À la lumière de la vision du lieu proposée par Bachelard, on peut dire qu'Ernaux, en décrivant les gestes routiniers, retrouve une tendresse qui ne peut exister qu'à l'ombre même de la honte familiale. En effet, c'est parce que l'enfant a été blessée par la scène du 15 juin qu'elle est sensible à l'écrin de douceur, au « peu de silence », à la prière, au jardin. Ainsi, la tendresse est dialectique : elle n'apparaît pas malgré la honte, mais en réaction à celle-ci, comme un refuge à la fois immédiat et mémoriel.

Cette harmonie routinière trouve sa confirmation dans une parenthèse qui surgit telle une épiphanie : «(C'est ici que je suis, un soir de fin mai ou début juin, avant la scène. J'ai fini mes devoirs, il y a une grande douceur partout. J'éprouve un sentiment d'avenir.)^[55] ». La parenthèse fonctionne comme un écrin protégeant ce moment de plénitude. La « grande douceur partout » transcende la localisation pour devenir atmosphère existentielle tandis que le « sentiment d'avenir » cristallise l'ouverture au possible caractérisant l'enfant qui n'a pas encore été blessée. En insérant ce souvenir lumineux avant le récit de la violence, Ernaux enveloppe sa mémoire d'une tendresse paradoxale : par-delà le traumatisme, le paradis perdu reste accessible à travers l'écriture.

Le désir d'unité familiale prend une forme radicale dans le fantasme de mort commune : « Je m'imaginai morte avec mes parents au bord d'une route^[56] » Par un effet de contraste avec le meurtre des Drummond, ce fantasme révèle la force du lien unissant la famille Ernaux. Si les Drummond incarnent l'harmonie bourgeoise détruite par une violence externe, les Ernaux demeurent une famille malgré l'épreuve de la violence. Mourir « avec » ses parents devient une manière de vivre avec eux. René Girard a montré que le désir mimétique peut paradoxalement convertir la violence en sacré, en transfigurant l'agression en rituel^[57]. Or, dans *La Honte*, ce renversement se voit amplifié puisque l'enfant Ernaux voit dans la violence paternelle la possibilité d'une fusion imaginaire avec ses parents. La tendresse est ici inséparable de la honte : c'est parce que la famille est soudée par le souvenir d'une même terreur qu'elle devient aussi l'objet d'un attachement inconditionnel. La mort rêvée ensemble révèle que la tendresse ne nie pas la honte, elle en épouse la structure traumatique pour créer une cohésion imaginaire. Durant le voyage à Lourdes, cette solidarité prend une forme concrète lorsque le père proteste contre la « patate à cochons », exprimant « toute l'offense subie^[58] ». La colère partagée devient un ciment affectif : la tendresse s'exprime dans ce réflexe de protection mutuelle face au mépris social.

Ernaux adulte apporte à ces scènes une compréhension nouvelle, qui les éclaire sans les altérer. Elle explique rétrospectivement le silence de ses parents en imaginant une scène conjugale nocturne : « C'est seulement maintenant que je m'avise de ceci : mes parents ont peut-être évoqué entre eux la scène du dimanche, le geste de mon père, trouvé une explication, ou une excuse, et décidé de tout oublier^[59] ». Le « seulement maintenant » marque la distance temporelle nécessaire à cette projection empathique. L'évocation d'une réconciliation « après avoir fait l'amour » humanise les parents en leur restituant une intimité réparatrice. L'alternative « explication, ou excuse » maintient l'ambiguïté éthique : comprendre n'est pas pardonner, mais cela permet d'avancer. Cette réécriture rétrospective des événements constitue un geste de tendresse envers les parents, qui leur accorde une épaisseur psychologique et une intimité que la narratrice ne pouvait percevoir enfant.

La figure paternelle se situe à l'intersection de ces tensions. Le « père qui [l'] adorait^[60] » fait coexister l'amour indestructible avec la terreur dans une ambivalence que le récit ne cherche jamais à résoudre. Au château de Blois, la formulation « je me retourne et je l'attends, peut-être à contrecœur^[61] » cristallise une indécidabilité dans le lien de la jeune fille et du père : le « peut-être » suspend le jugement entre sollicitude et ressentiment. La phrase finale mesure l'absence sans la combler : « mon père est mort depuis vingt-neuf ans^[62] ». Lorsqu'elle contemple la photo de Biarritz dans la scène précédente, Ernaux conclut : « Je n'ai plus rien de commun avec la fille de la photo, sauf cette scène du dimanche de juin^[63] ». Le père mort et le trauma originel se rejoignent dans une permanence qui, malgré tout, est tenue dans une écriture d'affection.

Ainsi la tendresse familiale ne se réduit-elle ni au pardon ni au ressentiment. Emmanuel Levinas montre qu'une ambiguïté réside dans l'amour familial, qui réunit à la fois une transcendance, marquée par la distance et la séparation, et une proximité, caractérisée par l'intimité et la dépendance^[64]. C'est exactement le paradoxe qu'Ernaux montre sans résoudre : la honte met à distance et brise la confiance tandis que la tendresse rapproche et maintient la possibilité de cohésion. C'est le nœud affectif même qui constitue la vérité du lien familial. La tendresse réside précisément dans cette fidélité au réel contradictoire, que l'écriture dit sans chercher à l'édulcorer. Le processus de création littéraire ne supprime pas la honte de l'enfant Ernaux ; elle en devient le contrepoint voire un mode de survie face à elle.

Conclusion

Dans le cadre de cette analyse, il a été montré que *La Honte* d'Annie Ernaux déploie une économie affective où la honte, un sentiment de distanciation et d'étrangeté par rapport au passé et la tendresse coexistent dans une tension féconde. La formule paradoxale « c'est moi, ce n'est pas moi » structure une écriture qui fait de la non-coïncidence avec soi sa vérité propre. La honte fonctionne comme lien paradoxal entre la fillette de 1952 et la femme de 1995 (« c'est elle qui unit la fille de 52 à la femme en train d'écrire »), mais cette reconnaissance douloureuse s'accompagne d'un mouvement d'objectivation où la narratrice devient « ethnologue d'elle-même », observant son passé avec une distance qui interdit toute fusion nostalgique.

De cette distance émerge une tendresse inattendue : dans la conservation de la « langue matérielle » du milieu populaire, dans le regard bienveillant porté sur l'enfant rêveuse, dans l'acceptation nuancée des ambivalences familiales où s'entremêlent violence et affection. Cette dialectique honte-tendresse montre comment *La Honte* dépasse le témoignage sociologique pour élaborer une poétique de l'affect ambigu. Les parenthèses, les allers-retours temporels et le style « refusant le pathos tout en laissant affleurer l'émotion constituent les marqueurs formels de cette tension. Ernaux fait ainsi cohabiter lucidité critique et attachement affectif, transformant l'impossible coïncidence avec soi en espace de vérité affective.

^[1] applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref1). Isabelle Charpentier analyse *La Honte* dans la continuité des travaux de Vincent de Gaulejac sur la reproduction des inégalités sociales. Elle souligne comment la « domination incorporée » – c'est-à-dire l'intériorisation des rapports de domination dans les dispositions du corps et du langage – se

manifeste dans l'écriture d'Ernaux. Voir Isabelle Charpentier, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire... Les écritures de soi d'Annie Ernaux », *Sociétés & Représentations*, n° 20, 2005, p. 147-163.

^[2] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref2\)](#) Dominique Viart utilise la notion d'« auto-socio-biographie » pour désigner une forme d'écriture de soi qui articule récit personnel et analyse des déterminismes sociaux. Dans cette perspective, *La Honte* d'Annie Ernaux illustre un projet littéraire où l'intime devient indissociable d'une réflexion sociologique. Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas, 2005, p. 77-79.

^[3] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref3\)](#) Lyn Thomas offre plusieurs approches pertinentes : dans *Annie Ernaux, an Introduction to the Writer and Her Audience* (1999), elle effectue un lien entre la réception du texte chez les lecteurs et ses stratégies narratives ; dans l'article « Fragments around Philippe V.: Annie Ernaux » (*Journal of the American Psychoanalytic Association*, 1999), elle inscrit la lecture dans une perspective psychanalytique en explorant les dynamiques du souvenir et du trauma ; enfin, dans « Memory and Mourning in the Work of Annie Ernaux » (2008), elle trace l'évolution du traitement de la mémoire et du deuil à travers son l'œuvre.

^[4] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref4\)](#) Siobhán McIlvanney, "The Adult Woman: Female Behaviour Paradigms in *La Femme gelée* and *Passion simple*," in *Annie Ernaux: The Return to Origins*, Liverpool UP, 2000, pp. 49–86. Liverpool Scholarship Online, 20 June 2013.

^[5] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref5\)](#) Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes: Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie contemporains* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012), p. 205-220.

^[6] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref6\)](#) Annie Ernaux, *La Honte*, Gallimard, 1997, p. 139.

^[7] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref7\)](#) *Ibid.*, p. 134.

^[8] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref8\)](#) *Ibid.*, p. 13.

^[9] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref9\)](#) *Ibid.*, p. 16.

^[10] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref10\)](#) *Ibid.*, p. 116.

^[11] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref11\)](#) *Ibid.*, p. 117.

^[12] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref12\)](#) *Ibid.*

^[13] *Ibid.*, p. 118.

^[14] *Ibid.*

^[15] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref15\)](#) *Ibid.*, p. 102

^[16] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref16\)](#) *Ibid.*

^[17] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref17\)](#) Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979), p. 189-93.

^[18] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref18\)](#) Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, vol. 32, no. 3-4, 1934, p. 271-93.

^[19] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref19\)](#) Annie Ernaux, *La Honte*, p. 11.

^[20] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref20\)](#) *Ibid.*, p. 120.

^[21] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref21\)](#) *Ibid.*, p. 107-108.

^[22] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref22\)](#) Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant: Essai d'ontologie phénoménologique* (Paris: Gallimard, 1943), p. 265–66.

^[23] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref23\)](#) Annie Ernaux, *La Honte*, p. 116.

^[24] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref24\)](#) *Ibid.*, p. 37.

^[25] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref25\)](#) *Ibid.*, p. 13.

^[26] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref26\)](#) *Ibid.*, p. 24.

^[27] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref27\)](#) *Ibid.*

^[28] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref28\)](#) *Ibid.*, p. 26.

^[29] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref29\)](#) *Ibid.*

^[30] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref30\)](#) Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (Paris: Seuil, 1990), p. 143–50.

- ^[31] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref31](#)). Annie Ernaux, *La Honte*, p. 39.
- ^[32] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref32](#)) Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- ^[33] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref33](#)). Annie Ernaux, *La Honte*, p. 34.
- ^[34] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref34](#)). *Ibid.*, p. 40.
- ^[35] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref35](#)). Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédée de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève, Droz, 1972.
- ^[36] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref36](#)). Paul de Man, « Autobiography as De-facement », *MLN*, vol. 94, n°. 5, 1979, p. 919–930.
- ^[37] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref37](#)). Annie Ernaux, *La Honte*, p. 30.
- ^[38] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref38](#)). *Ibid.*, p. 73.
- ^[39] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref39](#)). Didier Eribon, *Retour à Reims* (Paris: Fayard, 2009), p. 12.
- ^[40] Annie Ernaux, *La Honte*, p. 141.
- ^[41] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref41](#)). *Ibid.*, p. 73.
- ^[42] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref42](#)). *Ibid.*, p. 60.
- ^[43] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref43](#)). *Ibid.*, p. 72.
- ^[44] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref44](#)). *Ibid.*, p. 63.
- ^[45] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref45](#)). *Ibid.*, p. 58.
- ^[46] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref46](#)). *Ibid.*
- ^[47] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref47](#)). *Ibid.*, p. 59.
- ^[48] ([applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref48](#)). Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 91.

- ^[49] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref49\)](#) Annie Ernaux, *La Honte*, p. 136.
- ^[50] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref50\)](#) *Ibid.*, p. 137.
- ^[51] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref51\)](#) *Ibid.*
- ^[52] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref52\)](#) *Ibid.*, p. 15.
- ^[53] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref53\)](#) *Ibid.*, p. 55.
- ^[54] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref54\)](#) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris : Presses Universitaires de France, 1958), p. 32.
- ^[55] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref55\)](#) Annie Ernaux, *La Honte*, p. 54.
- ^[56] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref56\)](#) *Ibid.*, p. 22.
- ^[57] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref57\)](#) René Girard, *La Violence et le Sacré* Paris: Grasset, 1972.
- ^[58] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref58\)](#) Annie Ernaux, *La Honte*, p. 133.
- ^[59] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref59\)](#) *Ibid.*, p. 21.
- ^[60] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref60\)](#) *Ibid.*, p. 19.
- ^[61] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref61\)](#) *Ibid.*, p. 101.
- ^[62] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref62\)](#) *Ibid.*, p. 142.
- ^[63] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref63\)](#) *Ibid.*
- ^[64] [\(applewebdata://56124147-4FCE-4E9C-9A06-505B52839546#_ednref64\)](#) Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1961.

- > PRÉSENTATION (/NUMERO5)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO5/A-PROPOS)
- > REPRÉSENTATIONS CRÉATIVES ET RÉCEPTRICES DANS LES DISCOURS MÉMORIELS DE PATRICK CHAMOISEAU ET MÉRINE CÉCO (/NUMERO5/MORIN)
- > PAR-DELÀ DES CARACTÈRES D'OFFICIEL ET D'OFFICIEUX - L'ÉTUDE DU PARATEXTE DE FORCE-BONTÉ (1926) DE BAKARY DIALLO (/NUMERO5/ELLENA)
- > LE PÉDANT JOUÉ : LA POLYPHONIE ENTRE LA VIRTUOSITÉ ET LE LIBERTINAGE (/NUMERO5/SHAHRIARI)
- > « C'EST MOI, CE N'EST PAS MOI » : HONTE ET TENDRESSE DANS LA HONTE D'ANNIE ERNAUX (/NUMERO5/XING)
- > DE LA TRADUCTION DES POÈMES GRECS ANTIQUES À LA RÉDACTION DES MÉMOIRES D'HADRIEN : L'ÉCRITURE-TRADUCTION CHEZ MARGUERITE YOURCENAR (/NUMERO5/ZATON)

JIA XING

Jia Xing est doctorante au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Sa spécialisation porte sur les littératures d'expression française contemporaines, avec un intérêt particulier pour les études du traumatisme, de la mémoire et de la migration.

POUR CITER CET ARTICLE

Xing, Jia. « "C'est moi, ce n'est pas moi" : honte et tendresse dans *La Honte* d'Annie Ernaux », *Verbatim*, n°5 (2025), [en ligne]. <<https://www.revueverbatim.ca/numero5/Xing>>.



Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)

« VERBATIM

(/)

De la traduction des poèmes grecs antiques à la rédaction des Mémoires d'Hadrien : l'écriture-traduction chez Marguerite Yourcenar

« L'une des meilleures manières de recréer la pensée d'un homme : reconstituer sa bibliothèque^[1] », écrit Marguerite Yourcenar à propos de la genèse de son roman *Mémoires d'Hadrien*, dans lequel elle fait de l'empereur Hadrien le narrateur de sa propre vie dans une lettre fictive adressée à son successeur. Quelques lignes très similaires dans la préface de *La Couronne et la Lyre*, recueil de poèmes grecs antiques traduits par Yourcenar et paru en 1979, invitent à rapprocher ces traductions poétiques des *Mémoires d'Hadrien*, et à étudier leur influence sur l'écriture du roman :

Certaines de ces traductions sont contemporaines des diverses ébauches de *Mémoires d'Hadrien*, et surtout des années 1948-1951, durant lesquelles fut repris et terminé ce livre. La fréquentation de quelques poètes de peu antérieurs à l'empereur, de quelques uns même de ses contemporains et d'autres, beaucoup plus anciens, mais dont on sait qu'il appréciait les œuvres,

était de ma part l'application d'une recette que j'ai donnée ailleurs : reconstruire la bibliothèque du personnage qui nous occupe, ce qui est encore l'une des meilleures manières de nous renseigner sur la sensibilité d'un homme du passé^[2]

Le lien entre les traductions des poèmes grecs antiques et la composition des *Mémoires d'Hadrien* est encore affirmé par Yourcenar à plusieurs reprises dans sa correspondance ou ses entretiens^[3]. Yourcenar a pour habitude de souligner en premier lieu le rôle de ces traductions dans la reconstitution biographique de la vie d'Hadrien : elles lui permettaient de mieux s'identifier à l'empereur pour lui prêter sa plume. La traduction des poètes grecs antiques s'inscrit donc, avant tout, dans le cadre des vastes recherches érudites entreprises par l'autrice, assimilées à un catalyseur dans le cadre du projet romanesque des *Mémoires d'Hadrien*. Les allusions de Yourcenar à ce travail préparatoire abondent dans les nombreux paratextes – notamment les préfaces et entretiens donnés par l'autrice – à commencer par le *Carnet de notes des Mémoires d'Hadrien* qui en fait le prérequis du surgissement de la « magie sympathique » lui permettant d'appréhender son personnage à travers les siècles^[4]. Son *Carnet de notes des Mémoires d'Hadrien* et les pages énumérant ses sources montrent l'ampleur de ses recherches : écrits personnels d'Hadrien, sources historiques, épigraphiques à même de renseigner l'autrice sur sa vie et son règne^[5], ont tous été consultés en amont de l'écriture.

Au même titre que ces sources, les poèmes grecs antiques fréquentés et traduits par Yourcenar fournissent des informations historiques et biographiques sur Hadrien. Cependant, les poèmes grecs traduits se distinguent à deux égards. D'une part, ils témoignent des goûts personnels d'Hadrien, éclairant son style et sa sensibilité humaine. Ils permettent ainsi, par-delà un simple renseignement historique, un état d'identification à la sensibilité de l'empereur propre à transcender les siècles séparant Yourcenar d'Hadrien, et qui présente « quelque chose de médiumnique^[6] ».

D'autre part, la spécificité de cette source poétique réside dans la manière dont Yourcenar s'en empare à travers la traduction : il ne s'agit pas ici d'un simple exercice d'érudition à visée informative. L'écrivaine s'approprie ces textes pour enrichir son propre style, au point de créer un dialogue intime entre son écriture et celle qu'elle imagine pour Hadrien. L'influence est par ailleurs plus profonde que dans les rapports intertextuels habituels, puisque la traduction des poèmes vise ici à informer en retour le style personnel de l'écrivaine pour le faire ressembler à l'écriture de l'empereur Hadrien. « Il s'agit de forger le langage en le surpassant par l'instauration d'une langue consubstantiellement partagée, unique dans l'histoire de par le dialogue arbitraire qu'elle a généré entre deux individus^[7] », comme l'expliquent Sophie Klimis, Isabelle Ost et Stéphanie Vanasten dans l'introduction de leur ouvrage consacré aux liens entre traduction et fiction.

Ainsi, dans la préface de *La Couronne et la Lyre*, Yourcenar exhibe les liens qui existent entre la traduction des poètes grecs antiques et la rédaction des *Mémoires d'Hadrien* en présentant sa traduction comme un exercice préalable à la composition du roman à travers deux comparaisons, l'une picturale et l'autre musicale^[8]

En traduisant ces poèmes, ou fragments de poèmes, ma démarche ne différait en rien de celle des peintres d'autrefois, dessinant d'après l'antique ou brossant une esquisse d'après des peintures de maîtres antérieurs à eux, pour mieux se pénétrer des secrets de leur art, ou encore de celle du compositeur retravaillant de temps à autre un passage de Bach ou de Mozart pour en jouir ou s'enrichir de lui^[9].

L'accent mis sur l'imitation et l'influence stylistique dans la traduction, à travers les verbes expressifs « s'enrichir de » et « se pénétrer de », établit un lien manifeste, tant sur le plan thématique que stylistique, entre les poèmes lyriques grecs traduits et le roman *Mémoires d'Hadrien*.

Pourtant, l'autrice met en garde contre les conclusions hâtives. Dans *En pèlerin et en étranger*^[10], elle écrit : « Trop de commentateurs naïfs concluent d'une traduction à une influence sur l'œuvre originale de l'écrivain qui traduit et à l'admiration passionnée de celui-ci pour l'œuvre traduite^[11] ». Si les poèmes ont inspiré son roman, Yourcenar reste donc souveraine dans son écriture et ne s'efface jamais derrière ses traductions.

Cette mise en garde souligne la complexité du rapport entre traduction et création littéraire chez Yourcenar. Si son travail sur les poèmes grecs nourrit son écriture, il ne s'agit ni d'une simple influence passive ni d'une imitation, mais bien d'une véritable recréation. Ainsi se dessine une tension entre fidélité aux poèmes en tant que sources et réappropriation créative. Cette dualité, comme on le verra, interroge en définitive la posture auctoriale de Marguerite Yourcenar et sa conception de la création littéraire, dans laquelle l'érudition se mêle toujours à une imagination profondément personnelle.

La traduction ou la « magie sympathique^[12] » : traduire pour recréer un personnage historique en littérature

L'étude et la traduction des poèmes grecs historiquement appréciés d'Hadrien ou écrits par lui est un moyen particulièrement efficace pour Yourcenar de s'identifier à la figure historique de l'empereur tout en créant un personnage romanesque en accord avec l'histoire. Ces poèmes authentiques renseignent en effet sur les goûts littéraires d'Hadrien, et même sur sa vie, dans le cas des poèmes qu'il a lui-même composés. Ainsi, Yourcenar intègre à la diégèse des *Mémoires*

d'*Hadrien* de nombreuses références thématiques à cette poésie. On peut citer l'exemple d'un poème d'*Hadrien* qui accompagnait une offrande à Zeus, et dans lequel l'empereur intercédait auprès de Zeus en faveur de son prédécesseur, Trajan, en demandant sa victoire contre les Parthes^[13]. Ce poème, traduit par Yourcenar dans *La Couronne et la Lyre*^[14], a probablement inspiré à Yourcenar le sacrifice à Zeus d'*Hadrien*^[15] pour remercier le dieu d'avoir accordé à Trajan la victoire contre les Parthes dans le roman. Malgré un léger déplacement chronologique opéré dans le roman – puisque le personnage d'*Hadrien* y sacrifie à Zeus une fois la victoire obtenue, et non plus avant – l'autrice semble ici avoir utilisé la poésie d'*Hadrien* qu'elle a traduite comme source historique afin de donner un aperçu fidèle de la relation d'*Hadrien* avec Trajan.

La traduction de la poésie grecque antique permet en outre de reconstituer certains faits historiquement incertains ou des pans de la vie intérieure de l'empereur qui échappent à l'Histoire et à la postérité. La reconstitution de la sensibilité du personnage, fondée sur les sources poétiques traduites par Yourcenar, se manifeste en particulier à travers des thèmes tels que la vieillesse, l'amour, la mort et le sacré. Bien que ces motifs soient courants dans de nombreux textes antiques, leur traitement dans certains passages des *Mémoires d'Hadrien* rappelle spécifiquement la manière dont ils apparaissent dans les poèmes grecs traduits par l'autrice. C'est par exemple le cas de la sensibilité d'*Hadrien* pour le sacré dans les *Mémoires*. À la poésie d'ordre mystique ou cosmique traduite dans *La Couronne et la Lyre* font directement écho plusieurs passages des *Mémoires* où l'empereur témoigne de son sens du sacré dans son rapport à la vie et à la religion. L'empereur se fait initier aux cultes de Mithra et d'Éléusis, mais c'est aussi plus largement une révérence religieuse face aux objets de la vie quotidienne et de la nature qui est commune à certains poèmes traduits et aux *Mémoires d'Hadrien*. Par exemple, l'observation émerveillée des astres par *Hadrien* semble s'inspirer de certains poèmes astronomiques traduits par Yourcenar, comme c'est le cas du passage qui clôt la troisième section du roman, « Tellus stabilita » :

Le grand astre de la constellation de la Lyre, étoile polaire des hommes qui vivront quand depuis quelques dizaines de milliers d'années nous ne serons plus, resplendissait sur ma tête. [...] J'ai connu plus d'une extase [...]. Celle de la nuit syrienne fut étrangement lucide. Elle inscrivit en moi les mouvements célestes avec une précision à laquelle aucune observation partielle ne m'aurait jamais permis d'atteindre^[16]

Cet extrait présente en effet de fortes ressemblances avec une épigramme de Marcus Argentarius dont Yourcenar intitule la traduction « À l'instar des astres », et qui donne d'ailleurs son titre au recueil *La Couronne et la Lyre* :

Sans troubler ceux qui parlent bas ou qui reposent,

Toute la nuit je danse, ou, couronné de roses,
Je chante et fais sonner ma lyre sous mes doigts...
Arrière, sots censeurs ! J'obéis à des lois,
Car parmi les desseins que dans l'ombre on peut lire,
Le ciel nous offre aussi sa Couronne et sa Lyre^[17]

Κωμάζω, χρύσειον ἐς ἐσπερίων χορὸν ἄστρον
λεύσσω, οὐδ' ἄλλων λάξ ἐβάρυν' ὀάρους·
στρέφας δ' ἀνθόβολον κρατὸς τρίχα τὴν κελαδεινὴν
πηκτίδα μουσοπόλοις χερσὶν ἐπηρέθισα
καὶτάδε δρῶν εὐκοσμον ἔχω βίον· οὐδὲ γὰρ αὐτὸς
κόσμος ἄνευθε λύρης ἔπλετο καὶ στεφάνου^[18]

La parenté de ces deux textes est d'abord mise en évidence par la présence de l'observation des astres et la mention de la constellation de la « Lyre » dans les deux textes. C'est ensuite l'analogie entre les lois des astres et les lois des hommes qui apparaît commune au poème et à l'extrait du roman : chez Marcus Argentarius, la présence de la musique et des couronnes dans le contexte du banquet des hommes se trouve justifiée par l'existence des constellations de la « Couronne » et de la « Lyre ». Dans l'extrait des *Mémoires d'Hadrien*, c'est l'avènement d'Hadrien comme empereur, ainsi que ses lois politiques, qui semblent sanctionnées par l'ordre du cosmos : de même que les étoiles avaient prédit son destin d'empereur, de même le spectacle harmonieux du ciel reflète à présent l'ordre de son règne. Cette justification aux accents mystiques de sa propre destinée par Hadrien est encore visible dans la description de la constellation qui « resplendissait sur [sa] tête »... comme une couronne impériale. Si la comparaison n'est pas explicite dans cet extrait du roman, il est tentant de retrouver ici la « couronne » pour reconstituer le couple *couronne-lyre* du poème de Marcus Argentarius. Les mots *couronne* et *lyre*, tous deux présents dans le poème grec de Marcus Argentarius, à la fois dans la traduction française donnée par Yourcenar et dans les *Mémoires d'Hadrien*, relierait étroitement ces trois textes.

Recréer le « portrait d'une voix^[19] » par la traduction

Les poèmes grecs antiques traduits sont plus profondément mis au service de la reconstitution de la « voix » du personnage d'Hadrien dans le roman. La tâche que se propose l'autrice consiste en effet à reconstituer, de la manière la plus authentique et vraisemblable possible, le ton et la voix qui caractérisèrent l'empereur Hadrien selon une démarche mimétique. Pour ce faire, la poésie grecque antique qu'elle traduit fournit une palette de styles différents dans lesquels l'autrice puise en fonction des situations auxquelles est confronté le personnage d'Hadrien pour lui faire adopter le ton qui convient.

La poésie érotique grecque infuse particulièrement la section « Saeculum aureum^[20] » dans laquelle Hadrien raconte le bonheur de son idylle avec Antinoüs. On trouve ainsi des réminiscences de certaines pièces érotiques de Straton de Sardes, comme dans la description du teint d'Antinoüs « de la couleur [...] du miel^[21] » qui rappelle le début de l'épigramme 5 du livre XII de l'*Anthologie Palatine*^[22] traduite par Yourcenar :

J'aime les teints dorés, ou bien couleur de miel^[23]

Τοὺς λευκοὺς ἀγαπῶ φιλέω δ' ἅμα τοὺς μελιχρώδεις^[24]

De même, l'évocation du rougissement d'Antinoüs qui « soudain, se sentant écouté, ou regardé peut-être, [...] se troubla, rougit^[25] [...] », peut aussi faire songer au rougissement de l'éphèbe courtisé par le je poétique dans l'épigramme 8 du livre XII de l'*Anthologie Palatine*, également attribuée à Straton :

Et moi, touchant du doigt les corolles mi-closes,

Je murmurai : « Combien ? » Plus rouge que ses roses,

Il chuchota : « Va-t'en, mon père nous écoute^[26] ! »

[...] ἐπιστὰς δ' ἥσυχος αὐτῷ

φημί "Πόσου πωλεῖς τὸν σὸν ἐμοὶ στέφανον;"

μᾶλλον τῶν καλύκων δ' ἐρυθθαίνετο, καὶ κατακύψας

φησὶ "Μακρὰν χώρει, μή σε πατήρ ἐσίδη^[27]."

Bien que le rougissement en contexte amoureux constitue un cliché partagé par de nombreux autres textes antiques^[28], la récurrence des motifs pouvant évoquer des pièces traduites de Straton de Sardes permet ici d'avancer l'hypothèse que c'est bien sa poésie qui les a ici inspirés, et qui participe à la tonalité érotique de la section.

Ailleurs, au contraire, la rationalité politique prédomine, comme dans les sections « Tellus stabilita » ou « Disciplina augusta », et entraîne la présence d'un ton moins exalté qui rappelle davantage le style de l'élégie politique grecque. Le passage de « Tellus stabilita », par exemple, dans lequel Hadrien expose rétrospectivement sa vision de la justice et énumère une série de mesures politiques prises dans ce sens, fait penser à une élégie politique de Solon traduite par Yourcenar, dans laquelle le législateur athénien du VI^e s. av. J.-C. rend compte des mesures qu'il a prises pour mieux répartir la propriété foncière et délivrer les Athéniens vendus en esclavage pour dette :

[...] Et toi, ô noire Terre,

Mère de tous les dieux ! Toi que j'ai délivrée

Des bornes dont tu fus bassement encombrée^[29]

μήτηρ μεγίστη δαιμόνων Ὀλυμπίων·

ἄριστα, Γῆ μέλαινα, τῆς ἐγὼ ποτε

ὄρους ἀνεῖλον πολλαχῆ πεπηγότας^[30] [...]

Dans cet extrait, l'importance du « je » poétique en tant qu'auteur de ces mesures est mise en évidence par l'emploi du pronom grec emphatique « ἐγὼ » et par le verbe à la première personne du singulier, « ἀνεῖλον » (« j'ai enlevé »), qui est mis en emphase à la coupe penthémimère du trimètre iambique grec, tandis que le verbe correspondant dans la traduction française de Yourcenar, « j'ai délivr[é] », occupe une autre place métrique importante en fin de vers et en assure la rime. Or, le passage des *Mémoires d'Hadrien* dans lequel l'empereur se livre lui aussi à une reddition de comptes politiques frappe par sa ressemblance à la fois thématique et énonciative avec le poème de Solon. Le personnage exprime sa volonté d'établir des lois plus justes pour protéger les plus démunis^[31], ainsi que d'effectuer une « annulation complète des dettes des particuliers à l'État [...] pour faire table rase après dix ans d'économie de guerre^[32] » dans un discours marqué par la forte présence énonciative de la première personne du singulier. Le « je » est scandé en tête des propositions dans tout le passage : « J'ai défendu qu'on l'obligeât aux métiers déshonorants ou dangereux^[33][...] », « j'ai veillé à ce que l'esclave ne fût plus cette marchandise anonyme qu'on vend

sans tenir compte des liens de famille^[34] [...] », « j'ai accordé à la femme une liberté accrue d'administrer sa fortune^[35] [...] », « j'ai mis fin au scandale des terres laissées en jachère par de grands propriétaires peu soucieux du bien public^[36] [...] ».

Ainsi, la traduction des poèmes grecs par Yourcenar est mise au service d'une justesse historique, biographique et rhétorique dans le roman *Mémoires d'Hadrien*. Cela apparaît clairement sur le plan thématique, mais aussi parfois sur le plan stylistique, comme dans l'exemple de l'épigramme de Solon qui prouve que les poèmes grecs traduits informent le style et l'esthétique des *Mémoires d'Hadrien*.

Une influence stylistique des traductions au service d'une même vision du passé

Il est remarquable que les poèmes grecs anciens traduits par Yourcenar partagent avec les *Mémoires d'Hadrien* une même « esthétique de l'universalité », rendue possible par des procédés stylistiques similaires, tels que la mise en avant des sensations et l'usage fréquent de synecdoques. Nos deux corpus parviennent de cette façon à isoler des détails de la vie quotidienne et à insister sur les sens corporels pour se focaliser sur ce qui est commun à l'humanité à travers les époques. On trouve ainsi plusieurs énumérations ou accumulations d'aliments particuliers dans le corpus de traduction et dans les *Mémoires d'Hadrien*. Il apparaît même que Yourcenar cherche à accentuer l'aspect brut de ces accumulations dans ses traductions françaises des poèmes grecs, comme dans le poème suivant d'Alcman qui comprend un verbe dans sa version originale, mais que l'autrice efface en français :

[...]... Des légumes, une miche,

Du bon froment bouilli, des raisins et du miel

Mêlés d'un peu de cire^[37]...

ἤδη παρέξει^[38] πυάνιον τε πολτὸν;

;<http://stephanus.tlg.uci.edu.janus.bis-sorbonne.fr/help/BetaManual/online/AT.html>) χίδρον τε λευκὸν κηρίαν

τ' ὀπώραν^[39].

Cette accumulation d'aliments, en ancrant le texte dans le concret, crée une impression de présence tout en évoquant une expérience universelle, la nourriture étant un invariant de la condition humaine. On retrouve des procédés stylistiques semblables dans les *Mémoires d'Hadrien*, comme dans un

passage au début du roman où Hadrien s'exprime sur ses goûts alimentaires :

J'aimais l'arôme de viandes rôties et le bruit de marmites raclées des réjouissances de l'armée [...] je tolérais assez bien l'odeur de fritures des places publiques en temps de Saturnales [...]. Manger un fruit, c'est faire entrer en soi un bel objet vivant, étranger, nourri et favorisé comme nous par la terre ; c'est consommer un sacrifice où nous nous préférons aux choses^[40].

À nouveau, l'énumération des mets passe par une série d'aliments particuliers qui font appel aux différents sens et qui sont rendues plus expressives par l'allitération en *r* au début du passage.

Selon la même logique universalisante, Yourcenar apparaît sensible aux nombreuses formules aphoristiques et gnomiques qui émaillent les poèmes grecs qu'elle traduit et en parsème également son roman *Mémoires d'Hadrien*. On peut par exemple l'observer dans le premier fragment du poète Hésiode que Yourcenar traduit :

ἔργα νέων, βουλαὶ δὲ μέσων, εὐχαὶ δὲ γερόντων^[41].

Aux jeunes gens, les durs travaux ; aux hommes mûrs

La méditation et les conseils ; aux vieux,

La prière, et un cœur qui se souvient des dieux^[42].

L'absence de verbe en grec, caractéristique des maximes ou des aphorismes, est ici fidèlement conservée par Yourcenar dans sa traduction française. De nombreux exemples similaires pourraient être convoqués, mais l'on se limitera à ajouter que Yourcenar tend plus largement à gommer, dans ses traductions, tous les éléments trop particularisants, tels que les noms propres à consonance grecque^[43], comme pour conférer au poème une portée plus large dans le temps.

On retrouve aussi un très grand nombre de formules et de maximes généralisantes dans les *Mémoires d'Hadrien*. De cette façon, Yourcenar parvient à faire énoncer à son personnage des maximes générales, toujours valables pour le lecteur à travers les siècles. En voici un exemple au début du roman, alors qu'Hadrien commence par raconter l'une de ses journées fatigantes au Sénat avant d'en tirer des conséquences générales :

[...] la chaleur de mon sang réchauffait mes mains ; mon cœur, mes poumons s'étaient remis à opérer avec une espèce de bonne volonté [...]. Le sommeil, en si peu de temps, avait réparé mes excès de vertu avec la même impartialité qu'il eût mise à réparer ceux de mes vices. Car la divinité du grand restaurateur

tient à ce que ses bienfaits s'exercent sur le dormeur sans tenir compte de lui, de même que l'eau chargée de pouvoirs curatifs ne s'inquiète en rien de qui boit à la source^[44].

Ce passage d'une réalité particulière à une considération gnomique dans un présent de vérité générale est, selon Bruno Gelas, caractéristique du style des *Mémoires d'Hadrien*. Il parle ainsi de « parole racontante » et de « parole commentante^[45] », et explique que Marguerite Yourcenar a coutume de faire suivre la première de la seconde, afin de donner une portée générale aux réalités particulières qu'elle décrit.

On le voit, ces procédés stylistiques communs aux poèmes traduits et aux *Mémoires d'Hadrien* ne se limitent pas seulement au plan stylistique : ils témoignent aussi d'un projet d'écriture plus vaste, où le passé et le présent se rejoignent dans une continuité vivante. En procédant de la sorte, Yourcenar travaille en « tisseuse » et « [rejointoie] le présent et le passé, reliant, par une patiente mise en relation, les différents fils du réseau pour reconstruire le vaste tissu universel », comme le résume Elena Real dans un article intitulé « Marguerite Yourcenar : une écriture universelle^[46] ».

Une influence inversée du projet romanesque sur les traductions ?

Ces exemples montrent à quel point la traduction des poèmes grecs antiques par Yourcenar a pu exercer une influence sur l'écriture des *Mémoires d'Hadrien*. Parfois, cette influence est uniquement thématique et se signale par la reprise de mêmes motifs de la poésie au roman. D'autres fois, ce sont plutôt des traits stylistiques plus subtils, accentués par les choix de traduction de Yourcenar, qui sont communs aux poèmes grecs et aux *Mémoires d'Hadrien*. Les deux corpus apparaissent, en tout cas, étroitement liés à toutes les échelles. C'est donc une écriture « profondément rénovée, voire réinventée à partir du modèle de la poésie classique^[47] », qu'offrent au lecteur les *Mémoires d'Hadrien*, tant et si bien qu'il est parfois difficile de déterminer si c'est seulement la traduction des poèmes grecs antiques par Yourcenar qui a influencé l'écriture du roman, ou si le projet romanesque des *Mémoires d'Hadrien* n'a pas également pu informer ces traductions en amont. Si les exemples examinés jusqu'ici plaident surtout en faveur d'une influence délibérément recherchée des poèmes traduits sur le roman, une étude plus précise des choix de traduction de Yourcenar dans *La Couronne et la Lyre* permet aussi de mettre en évidence la présence de certaines tendances thématiques ou stylistiques préfiguratrices de la diégèse et de l'écriture des *Mémoires d'Hadrien* dans le corpus de poèmes traduits

L'exemple le plus frappant, parmi de nombreux autres cas qu'il nous est impossible de citer ici de manière exhaustive, est certainement la double-page de traductions d'Homère au début de *La Couronne et la Lyre*^[48]. Celle-ci présente une progression thématique qui se révèle proche de celle du récit de *Mémoires d'Hadrien*. Observons d'abord la logique qui se dessine à la lecture des neuf fragments homériques traduits par Yourcenar, que nous reproduisons ici :

1 : ... Et ils allaient, au bord des flots retentissants...

βῆ δ' ἀκέων παρὰ θίνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης^[49].

2 : ... Le vent, bon compagnon, les poussait sur la mer...

ἴκμενον οὖρον ἴει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἐταῖρον^[50]

3 : ... Ulysse méditait devant la mer déserte...

πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων^[51]

4 : Et Thétis s'élança, frôlant le dos des vagues,

Ainsi qu'une mouette^[52]...

5 : ... Et le héros mourut, vaincu par l'âpre glaive, Et par la sombre Mort...

πᾶν δ' ὑπεθερμάνθη ξίφος αἵματι· τὸν δὲ κατ' ὅσσε ἔλλαβε πορφύρεος
θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή^[53].

6 : ... Les générations se succèdent et passent Comme dans les forêts les feuilles...

οἴη περ φύλλων γενεὴ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.

Φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη τηλεθόωσα φύει, ἔαρος
δ' ἐπιγίγνεται ὥρη· ὧς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει^[54].

7 : ... Et les bûchers des morts et leur lourde fumée...

αιεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμναιῖ^[55].

8 : ... Car il viendra, le jour qui verra Troie en flammes

Et Priam abattu et son peuple tombé...

Εἶ γὰρ ἐγὼ τόδε οἶδα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν· ἔσσειται ἧμαρ ὅτ' ἄν ποτ'
ὀλώλη Ἴλιος ἱρὴ καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐϋμμελίω Πριάμοιο^[56].

9 : ... Et mieux vaut vivre esclave et de pain noir nourri

Que régner chez les morts...

βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω, ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ
βίωτος πολὺς εἶη, ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν^[57].

Les deux premiers fragments semblent dessiner le début d'une aventure, qui prend ici la forme d'une expédition en mer. Puis, intervient un moment de pause, de « méditation », à partir du fragment 3. Le fragment 5 marque alors une nette rupture avec l'irruption de la mort qui prend le héros « vaincu par l'âpre glaive ». S'ensuit une réflexion plus générale sur la mort à travers les vers gnomiques qui constituent le sixième fragment, qui semble prolongée par la perspective du futur évoquée dans le fragment 8, et par la méditation rétrospective d'Achille sur la condition des mortels.

Or, à y bien regarder, ce schéma présente beaucoup de ressemblances avec la logique du récit des *Mémoires d'Hadrien*. Au début du roman, le narrateur commence par évoquer sa jeunesse, ses premières aventures et son accession au pouvoir selon une démarche initiatique. Ce récit de jeunesse est suivi par des développements plus méditatifs une fois que le personnage est devenu empereur, qui sont eux-mêmes prolongés par une réflexion sur la mort après le suicide d'Antinoüs. La fin du roman peut alors être lue comme une tentative d'appréhension philosophique de la mort par le personnage et, comme dans les fragments homériques traduits par Yourcenar, c'est encore la mort qui domine jusqu'à la célèbre dernière phrase du roman : « tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts^[58] ».

À y bien regarder, les neuf extraits d'Homère dont la critique a, par ailleurs, pu déplorer le nombre trop réduit et la fragmentation^[59], semblent donc bien préfigurer^[60] un schéma narratif initiatique également caractéristique des *Mémoires d'Hadrien*, qui va de la formation à la mort du personnage, en passant par un temps de réflexion et de méditation intermédiaire. La traduction poétique de Yourcenar devient ainsi le lieu où s'esquissent et se prolongent certaines formes caractéristiques du roman.

La traduction, un paradigme général de la création yourcenarienne

Comment alors expliquer que les paratextes de Yourcenar mettent en avant la fidélité aux textes-sources pour ses traductions et aux sources historiques pour les *Mémoires d'Hadrien*, alors qu'elle s'en éloigne très librement ? Pour la plupart des critiques^[61], cela peut s'expliquer par une posture de modestie, voire de fausse modestie auctoriale, qui conduit Yourcenar à se réfugier derrière le masque de l'érudition, et à passer sous silence la part de création littéraire qui est la sienne. Mais il y a plus : si Yourcenar ne cesse de comparer son travail de traductrice – et d'écrivaine – à la simple transposition fidèle de textes-sources et de sources érudites, c'est peut-être avant tout parce qu'elle ne distingue pas traduction et écriture « personnelle » :

J'ai dit souvent, et ce n'est pas un paradoxe, que de toute façon on traduit toujours, que lorsque je tâche de décrire un personnage, je décris d'après une image de lui en partie dessinée par des mots qui sont dans mon esprit, et je dois m'asseoir à la table et mettre ça sur papier de manière que ce soit compris du lecteur. C'est une traduction, ce n'est pas tout à fait ce que j'ai dans l'esprit^[62].

De fait, « la métaphore du traducteur transparent est pertinente. L'on peut en effet considérer que la fiction historique est une forme de traduction, au sens où elle a également à négocier une distance temporelle et permet de récupérer un 'original' perdu^[63] ». Traduction, la création fictionnelle l'est aussi dans la mesure où elle implique une transposition par écrit de l'image mentale que l'écrivain se fait de son œuvre, ainsi qu'un travail de traduction préalable dans le cas particulier des *Mémoires d'Hadrien*.

C'est ainsi que Dionysios Kapsakis propose d'envisager, plus fondamentalement, la traduction comme un « paradigme » de la création yourcenarienne, « comme un modèle abstrait pour le processus de l'écriture, qui peut nous aider à conceptualiser la façon dont Yourcenar comprenait la représentation dans le récit^[64] ». De fait, en concevant la création littéraire comme analogue à la traduction, l'autrice « subvertit la dichotomie entre original et reproduction et va jusqu'à suggérer

qu'une traduction est une façon d'écrire plus 'authentique'^[65] ». Selon Dionysios Kapsakis, cette conception de l'écriture, qui motive une transposition de sources et matériaux antiques dans la prose de Yourcenar dans le cas des *Mémoires d'Hadrien*, est précisément ce qui fait la modernité de l'œuvre, puisque l'autrice « signale [ce faisant] sa reconnaissance de la crise moderne de la représentation dans la narration et l'art, défie la notion même de créativité originale, et propose une théorie de l'écriture qui en fait une théorie de la réécriture et de la reconstruction^[66] ».

Cette conclusion met une fois de plus en évidence le caractère indissociable de la création et de la traduction dans l'univers littéraire de Marguerite Yourcenar, et apparaît particulièrement éclairante dans le cas des *Mémoires d'Hadrien* et des traductions poétiques du grec ancien de l'autrice. Si la création romanesque est envisagée sur le modèle de la traduction, il est aussi réciproquement possible d'affirmer que les traductions des poètes grecs antiques par Yourcenar constituent une forme de création littéraire telle qu'elle est définie et envisagée par l'autrice. La présence de motifs et de traits stylistiques préfigurant les *Mémoires d'Hadrien* au sein de ses traductions françaises en témoigne, de même que le fait « qu'au milieu des années cinquante, elle a pensé à réunir sous son nom, en un même volume, ses propres poèmes et ses traductions des poètes grecs anciens^[67] ». Ce projet s'est finalement limité au « Poème anonyme retrouvé dans une tombe d'initié orphique^[68] » qui a été présenté comme une traduction dans *La Couronne et la Lyre* avant d'être repris sous une forme légèrement modifiée dans le recueil *Les Charités d'Alcippe*^[69] et mis sur le même plan que les poèmes originaux de l'autrice^[70] : signe supplémentaire que, « pour Yourcenar, écrire et traduire sont deux facettes complémentaires de l'acte de création^[71] ».

^[1] Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien, suivi de Carnets de Notes de Mémoires d'Hadrien*, p. 327. [désormais abrégé en *MH*].

^[2] Marguerite Yourcenar, *La Couronne et La Lyre poèmes*, Paris, Gallimard, 1979, rééd. 1984, p. 9-10 [désormais abrégé en *C&L*].

^[3] Voir par exemple l'entretien avec Bernard Pivot, in Marguerite, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987*, édité par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2002, p. 254, ou la lettre de Yourcenar à Jean Ballard du 23 juin 1951 : Marguerite Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon : correspondance 1951-1956*, édition dirigée par Colette Gaudin, Rémy Poignault, Joseph Bami, Maurice Delcroix, Elyane Dezon-Jones, Michèle Sarde, et Josyane Savigneau, Paris, Gallimard, 2004, p. 27-28.

^[4] Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 330 [*op. cit.*].

^[5] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 349-365 [*op. cit.*].

^[6] — Marguerite Yourcenar, *Ibid.*, p. 107 [*op. cit.*].

^[7] — Sophie Klimis, Jean-Michel Adam, Béatrice Costa, Lieven D'Hulst, Pierre-Emmanuel Dauzat, Jacques De Decker, Jean Giot, et al. *Translatio in fabula: Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 9.

^[8] — Par cette comparaison de l'écriture aux arts de la peinture et de la musique, Yourcenar semble insister sur son côté technique et dévaloriser en creux son aspect personnel et original. Cela participe d'une stratégie de modestie auctoriale que nous étudierons plus bas.

^[9] — Marguerite Yourcenar, *C&L*, p. 9 [*op. cit.*].

^[10] — Marguerite, *En pèlerin et en étranger : essais*, Paris, Gallimard, 1989.

^[11] — Marguerite Yourcenar, « Les Charmes de l'innocence : une relecture d'Henry James », *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 209.

^[12] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 330 [*op. cit.*].

^[13] — *Anth. Pal.* VI, 332.

^[14] — Marguerite Yourcenar, *C&L*, p. 402-403 [*op. cit.*].

^[15] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 98 [*op. cit.*].

^[16] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 164 [*op. cit.*].

^[17] — Marguerite Yourcenar, *C&L*, p. 393-394 [*op. cit.*].

^[18] — *Ant. Pal.* IX, 270. On peut comparer avec la traduction donnée par Jean Irigoien, Pierre Laurens et Guy Soury dans l'édition des Belles Lettres : *Anthologie grecque. Anthologie palatine*, (t. 8), livre IX, poème 270, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1974 p. 108. [*op. cit.*]. « Je danse et chante, l'œil fixé sur le chœur doré des astres du soir, sans aller, à coups de pieds, gêner les autres dans leurs chœurs. Mais, couronnant de fleurs les cheveux de ma tête, je fais vibrer la lyre sonore de mes doigts que guident les Muses. Et ce faisant, je vis selon l'ordre du monde ; car cet ordre non plus ne va pas sans Lyre et sans Couronne. ».

^[19] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 330 [*op. cit.*].

^[20] — Marguerite Yourcenar, *Ibid.*, p. 168-230.

[21] — Marguerite Yourcenar, *Ibid.*, p. 171 [*op. cit.*].

[22] — *Anth. Pal.* XII, 5.

[23] — Traduction de Yourcenar dans *C&L*, p. 410, v. 1 [*op. cit.*].

[24] — *Anth. Pal.* XII, 5, v. 1. Littéralement : « Je chéris ceux qui sont blancs, mais en même temps j'aime ceux qui sont blonds comme du miel » (je traduis).

[25] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 170 [*op. cit.*].

[26] — Marguerite Yourcenar, « Le Vendeur de couronnes », *C&L*, p. 409, v. 2-4 [*op. cit.*].

[27] — *Anth. Pal.* XII, 8, v. 3-6.

[28] — Il s'agit d'un *topos* érotique et littéraire qui traverse toute l'Antiquité, de Sappho aux romans grecs, en passant par la poésie hellénistique.

[29] — Marguerite Yourcenar, *C&L*, « Sur sa carrière d'homme d'État », p. 94-95 [*op. cit.*].

[30] — V. 4-6 du fragment 30 (24 D.) de Solon, *Poetarum Elegiacorum Testimonia et Fragmenta* (pars prior), édité par Bruno Gentili et Carolus Prato, Leipzig, Teubner, 1979. Littéralement : « Toi, la plus grande, mère de tous les dieux de l'Olympe ! Toi, la meilleure, ô Terre noire, que moi j'ai délivrée des nombreuses bornes qu'on t'avait fixées » (je traduis).

[31] — Voir par exemple *MH* : « Dans les fermes, où les régisseurs abusent de sa force, j'ai remplacé le plus possible l'esclave par le colon libre. », p. 130 [*op. cit.*].

[32] — Marguerite Yourcenar, *Ibid.*, p. 132 [*op. cit.*].

[33] — Marguerite Yourcenar, *Ibid.*, p. 130 [*op. cit.*].

[34] — Marguerite Yourcenar, *Ibid.*, p. 129-130 [*op. cit.*].

[35] — Marguerite Yourcenar, *Ibid.*, p. 131 [*op. cit.*].

[36] — Marguerite Yourcenar, *Ibid.*, p. 131 [*op. cit.*].

[37] — Traduction de Marguerite Yourcenar, *C&L*, p. 66 [*op. cit.*].

[38] — Je souligne le verbe grec : παρέξει (« il va fournir »).

[39] — *PMG* 96 (75 B., 50 D.) Littéralement : « Déjà il va nous fournir de la bouillie d'orge et du froment grillé blanc et le fruit de cire » (je traduis).

[40] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 16 [*op. cit.*].

[41] — Fragment 321, *Fragmenta Hesiodica*. Littéralement : « le travail est le propre des jeunes, les décisions, celui des hommes d'âge moyen, et les prières, celui des vieux. » (je traduis).

[42] — Traduction de Marguerite Yourcenar, *C&L*, p. 49 [*op. cit.*].

[43] — Par exemple, un poème de Sappho adressé à une femme prénommée Gongyla se voit dépouiller du nom propre de la destinataire dans la traduction de Yourcenar : seule une note à la fin de *La Couronne et la Lyre* signale cette suppression (p. « 'Apporte ta cithare...' La bien-aimée se nommait Gongyla. », p. 492) [*op. cit.*].

[44] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 27 [*op. cit.*].

[45] — Bruno Gelas, « Le Traitement de la fiction dans les œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar : une écriture de la mémoire*, dirigé par Daniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani, Marseille, Sud, 1990, p. 8.

[46] — Elena Real, « Marguerite Yourcenar : une écriture universelle », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : actes du colloque international, Tenerife (Espagne), novembre 1993* (vol. 1), édité par Maria José Vazquez De Parga et Rémy Poignault, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, « Publications de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes », 1994, p. 203.

[47] — Maria Oprhanidou-Frérès, « Moderniser la traduction : Marguerite Yourcenar, traductrice des poètes grecs de l'Antiquité », *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique : actes du colloque international de Tokyo*, édition dirigée par Osamu Hayashi, Naoko Hiramitsu, et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, « Publications de la Société internationale d'études yourcenariennes », 2008, p. 167.

[48] — Marguerite Yourcenar, *C&L*, p. 48-49 [*op. cit.*].

[49] — *Il.* 1, 34, littéralement : « Il alla en silence le long de la mer au bruit retentissant . ». Voir aussi le vers semblable en *Od.* 13, 220 : « ἐρπύζων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης ». Littéralement : « en se traînant le long de la mer au bruit retentissant » (je traduis).

[50] — *Od.*, 11, 7 et *Od.* 12, 149. Littéralement : « elle nous envoya un vent favorable qui gonfla nos voiles, bon compagnon. » (je traduis).

[51] — *Od.* 5, 84 et 158. Littéralement : « il regardait la mer infertile, versant des larmes. » (je traduis).

[52] — Nous n'avons pas réussi à retrouver les vers exacts correspondant chez Homère.

^[53] — // 16, 334-335 et // 20, 476-477. Littéralement : « le glaive entier fut couvert d'un sang chaud, et la mort sombre et le destin implacable voilèrent sa vue. » (je traduis).

^[54] — // 6, 146-149. Littéralement : « la génération des hommes est semblable à celle des feuilles. Le vent fait tomber les feuilles à terre, mais la forêt s'accroît et en produit de nouvelles, et la saison du printemps revient ; de même, la génération des hommes naît et disparaît. » (je traduis).

^[55] — // 1, 52. Littéralement : « Et toujours brûlaient les nombreux bûchers des morts » (je traduis).

^[56] — // 6, 446-448. Littéralement : « moi, je le sais bien dans mon esprit et dans mon cœur : le jour viendra où la sainte Troie périra, ainsi que Priam et le peuple de Priam à la forte lance » (je traduis).

^[57] — *Od.* 11, 489-491. Littéralement : « Je préférerais, étant cultivateur, servir quelqu'un d'autre, chez un homme pauvre à qui il n'aurait pas été donné de vivre une vie abondante, plutôt que de régner sur tous les morts qui ont péri » (je traduis).

^[58] — Marguerite Yourcenar, *MH*, p. 316 [*op. cit.*].

^[59] — Voir par exemple Rémy Poignault dans l'article « *Couronne et la Lyre (la)* », *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, édition dirigée par Bruno Blanckeman, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires & références », 2017, p. 137-139 : « [...] neuf passages d'Homère seulement, dont le plus long ne fait pas deux vers, l'épopée devenant pour ainsi dire épigramme. », p. 138.

^[60] — Il convient néanmoins de souligner que, contrairement à d'autres poètes dont la traduction avait déjà été publiée dans des revues à l'époque de la dernière phase de rédaction des *Mémoires d'Hadrien* et dont nous connaissons la date de traduction, la date à laquelle ces neuf petits fragments homériques ont été choisis et traduits par Yourcenar reste inconnue. Il est donc impossible d'affirmer avec certitude que la traduction a ici chronologiquement précédé la composition et la rédaction des *Mémoires d'Hadrien*, mais, même dans le cas contraire, il n'en demeure pas moins que leur choix et leur logique semble avoir été déterminé par la logique du récit des *Mémoires d'Hadrien*. Ainsi, la chronologie importe assez peu, et il demeure permis de parler d'une influence des *Mémoires d'Hadrien* sur les choix de traduction. Rémy Poignault, « L'Oratio togata dans *Mémoires d'Hadrien* », *Marguerite Yourcenar : écriture, réécriture, traduction* p. 52 [art. cit.]. Voir aussi les analyses de Henri Bardon sur le style de l'empereur Hadrien dans l'ouvrage *Les Empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection d'études anciennes », 1968, p. 400 et 423-424 notamment.

^[61] — Sur cette question, voir en particulier l'article de Francesca Counihan, « Écriture et autorité dans les traductions de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar : écriture, réécriture, traduction : actes du colloque international de Tours, 20-22 novembre 1997*, édition dirigée par Jean-Pierre

Castellani et Rémy Poignault, Tours, SIEY, « Publications de la Société internationale d'études yourcenariennes », 2000, p. 297-313.

^[62] — Entretien de Marguerite Yourcenar avec Jean-Pierre Corteggiani, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens*, p. 400-401 [*op. cit.*]. La citation est signalée par Dionysios Kapsakis, « 'DE TOUTE FAÇON ON TRADUIT TOUJOURS' : Marguerite Yourcenar, Walter Benjamin et le paradigme de la traduction », *Bulletin n°33 de la Société internationale d'études yourcenariennes*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2012, p. 65-66. Voir aussi les passages où Yourcenar insiste sur la conception de la création sur le modèle de la traduction dans *Les Yeux ouverts entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, « Les Interviews », 1980 : « J'ai toujours écrit mes livres en pensée avant de les transcrire sur papier, et je les ai parfois même oubliés pendant dix ans avant de leur donner une forme écrite. », p. 233 ; ou encore le passage suivant : « Mais c'est vrai aussi des livres originaux que nous écrivons, et dont Valéry aurait pu dire qu'ils étaient une traduction de la langue *self* (il aimait ce mot) dans une langue accessible à tous. », p. 205.

^[63] — Dionysios Kapsakis, « 'DE TOUTE FAÇON ON TRADUIT TOUJOURS' : Marguerite Yourcenar, Walter Benjamin et le paradigme de la traduction », p. 60 [art. cit.].

^[64] — Dionysios Kapsakis, *Ibid.*, p. 62 [art. cit.].

^[65] — Idem.

^[66] — Idem.

^[67] — Achmy Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie: archéologie d'un silence*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005 p. 542 [*op. cit.*].

^[68] — Voir la traduction de Marguerite Yourcenar, *C&L*, p. 313-314 [*op. cit.*]. Pour le texte original grec, voir Kaibel, *IGS* 368.

^[69] — Marguerite Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17-18.

^[70] — À cet égard, voir l'article de Loredana Primozich, « Marguerite Yourcenar et l'orphisme. Quelques réflexions », *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : Actes du colloque international de Bruxelles (26-28 mars 1992)*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY), 1993, p. 313-325. Trois traductions complètes de ce poème ont été données par Yourcenar, et sont reproduites en appendice 2 de l'article.

^[71] — Achmy Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie: archéologie d'un silence*, p. 464 [*op. cit.*].

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO5)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO5/A-PROPOS)
- > REPRÉSENTATIONS CRÉATIVES ET RÉCEPTRICES DANS LES DISCOURS MÉMORIELS DE PATRICK CHAMOISEAU ET MÉRINE CÉCO (/NUMERO5/MORIN)
- > PAR-DELÀ DES CARACTÈRES D'OFFICIEL ET D'OFFICIEUX - L'ÉTUDE DU PARATEXTE DE FORCE-BONTÉ (1926) DE BAKARY DIALLO (/NUMERO5/ELLENA)
- > LE PÉDANT JOUÉ : LA POLYPHONIE ENTRE LA VIRTUOSITÉ ET LE LIBERTINAGE (/NUMERO5/SHAHRIARI)
- > « C'EST MOI, CE N'EST PAS MOI » : HONTE ET TENDRESSE DANS LA HONTE D'ANNIE ERNAUX (/NUMERO5/XING)
- > DE LA TRADUCTION DES POÈMES GRECS ANTIQUES À LA RÉDACTION DES MÉMOIRES D'HADRIEN : L'ÉCRITURE-TRADUCTION CHEZ MARGUERITE YOURCENAR (/NUMERO5/ZATON)

LOUISE ZATON

Après l'obtention d'un baccalauréat international polonais et un cursus de deux ans en classes préparatoires A/L, j'ai intégré l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm où je poursuis mes études depuis septembre 2021 au département des Sciences de l'Antiquité. Je suis également étudiante en Master 1 à Sorbonne Université et j'y prépare un mémoire intitulé « De la traduction des poètes grecs antiques à la rédaction des *Mémoires d'Hadrien* » sous la direction de Mme Véronique Gély, professeure de Littérature comparée.

POUR CITER CET ARTICLE

Zaton, Louise. « De la traduction des poèmes grecs antiques à la rédaction des *Mémoires d'Hadrien* : l'écriture-traduction chez Marguerite Yourcenar », *Verbatim*, n° 5 (2025), [en ligne]. <<https://www.revueverbatim.ca/numero5/Zaton>>



Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)