



Vol. 3, no 3, Automne 2008

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

De l'ethos et du biographique : au croisement de deux parcours

Anne-Marie CLÉMENT

Université du Québec à Rimouski

Issue de la rhétorique ancienne, la notion d'ethos a connu au cours des dernières décennies un certain regain d'intérêt, si bien qu'elle est aujourd'hui réactualisée dans divers champs de la théorie contemporaine. À l'origine rattaché à l'art oratoire, l'ethos désigne la composante de l'argumentation qui correspond à l'image que le locuteur construit de lui-même dans son discours en vue d'inspirer confiance. Pour Aristote, l'ethos se rapporte uniquement à l'instance d'énonciation à l'intérieur du discours, mais il en sera autrement pour d'autres traditions comme celle de la rhétorique classique où l'ethos concerne la personne même de l'orateur, dépendant à la fois du

statut social et des mœurs de ce dernier, se situant donc en dehors des limites du discours. Aujourd'hui, la pertinence de la notion déborde le strict domaine de l'éloquence et se trouve associée à divers champs disciplinaires tels que la linguistique de l'énonciation, l'analyse du discours, la rhétorique contemporaine, la sociologie des champs¹. Selon les approches, elle permet de prendre en compte la vocalité spécifique du texte qui suppose une source énonciative dont le lecteur doit construire la figure à partir de divers indices textuels ; dans d'autres cas, elle permet de s'arrêter à la dimension discursive de la *posture* de l'écrivain, dans sa manière singulière d'occuper une position précise dans le champ littéraire ; ou, encore, elle se donne à saisir comme partie constituante de *l'identité littéraire*. Est ainsi reconduite la possibilité de considérer l'ethos selon une perspective discursive qui recherche l'efficacité de la parole à l'intérieur de l'échange verbal ou selon une perspective interactionnelle sociale et institutionnelle, donc extérieure au discours du locuteur. Les différentes approches peuvent être complémentaires, l'efficacité de la parole n'étant « ni purement extérieure (institutionnelle) ni purement interne (langagière) », comme le précise Ruth Amossy à propos de l'approche à la fois pragmatique et sociologique de la rhétorique contemporaine qui permet ainsi « de travailler dans la matérialité du discours et d'analyser la construction de l'ethos en termes d'énonciation et de genre de discours » et « de souligner la dimension sociale de l'ethos discursif, mais aussi sa relation à des positions institutionnelles extérieures. » (1999, p. 147-148) Le corpus

¹ Ruth Amossy propose une rétrospective des reformulations de la notion d'ethos dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* (1999) paru sous sa direction.

des textes examinés sous l'angle de la constitution de l'ethos ne se restreint pas à des écrits strictement argumentatifs, mais concerne des textes ou discours de domaines divers, publicitaires, narratifs, littéraires, fictifs. Dans chaque situation, l'examen de l'ethos permet de prendre la mesure de l'adhésion de l'interlocuteur liée, non pas à la force de conviction des arguments et des idées avancées, mais à l'image de soi que projette le locuteur qui veut convaincre l'interlocuteur d'adhérer à « une certaine position discursive ». (Maingueneau, 1999, p. 76)

Dans ce dossier, nous nous intéressons plus spécifiquement à l'ethos biographique, à partir d'un corpus qui inclut la biographie en tant que telle et, d'une manière extensive, les formes qui empruntent au biographique². La biographie connaît, depuis quelques décennies, un renouvellement qui a entraîné l'apparition de formes différentes, brouillant les frontières entre la réalité historique et l'univers fictif, entre le récit et l'essai, entre le biographique et l'autobiographique et proposant des formes hybrides dont on pourrait mentionner, pour exemple, la biographie imaginaire³. En réponse à cette effervescence créative, la recherche

² Les textes du présent dossier ont d'abord été l'objet de communications présentées au colloque « Modalités de l'ethos biographique » qui s'est tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières, les 8-9 mai 2007, dans le cadre du 75^e congrès de l'ACFAS. Le projet de ce colloque s'inscrivait dans le cadre de ma recherche postdoctorale subventionnée par le FQRSC ainsi que dans le cadre plus large d'une recherche sur *Les postures du biographe* subventionnée par le CRSH et codirigée par Frances Fortier (UQAR) et Robert Dion (UQAM). Mes remerciements vont à tous ces organismes et personnes par qui ce projet a été rendu possible.

³ Le récent ouvrage collectif *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie* (Robert Dion et al. 2007) donne une idée de ce renouvellement.

emprunte des avenues qui réfléchissent sur différents enjeux liés à l'utilisation de l'archive, à l'équilibre entre vérité et fiction, ou encore, aux modalités de la relation entre la vie et l'œuvre dans le cas des biographies d'écrivain. Mais il est également un autre aspect qui stimule la recherche dans ce domaine : il s'agit de l'intérêt que suscite l'écriture biographique lorsque l'on s'arrête à la relation qui se tisse entre ces deux instances que sont le biographe et son biographé. Examinée sous cet angle, la biographie laisse voir le travail réflexif du biographe qui se sait mobilisé dans une entreprise où il tient, certes, un rôle de narrateur, mais où il est aussi un participant à part entière engagé dans une relation qui l'oblige à s'interroger sur la distance qu'il fonde entre lui et le biographé. Ainsi, Frédéric Regard voit dans le discours de la biographie littéraire qui se bâtit autour de la relation entre l'écrivain biographe et l'écrivain biographé une « pratique éminemment intersubjective ». (p. 26) Dans le même ordre d'idée, Martine Boyer-Weinmann juge que le biographe, inscrit dans un « cheminement dialogué », ne peut pas « se dérober au travail de la relation, c'est-à-dire de la différence ». (p. 103-104) En fait, nombreuses sont les œuvres qui soulèvent la question du rapport entre les deux instances et la problématisation de cette relation semble constituer l'un des ancrages de la réflexion sur les écritures biographiques contemporaines. C'est dans ce contexte, par exemple, que Frances Fortier montre « la dimension essentiellement relationnelle » (p. 62) de la biographie d'écrivain qui se pose comme revendication de filiation. D'aucuns s'interrogent sur l'indistincte frontière qui sépare le biographique de l'autobiographique dans ces œuvres hybrides qui semblent tenter de « ressaisir ce qui de l'autre entre dans la constitution du moi » (Viart, p. 18), ou encore, de

démontrer que l'auteur compose, « avec et par ce détour vers autrui, l'irréductible maintien d'une individualité ». (Rabaté, p. 44)

Cheminement dialogué, pratique intersubjective, revendication de filiation, démarche réflexive établie à la faveur d'un détour vers autrui, le projet biographique présente donc un espace relationnel où le rapport du biographe à son biographé se joue à la fois du côté d'une rencontre qui peut être plus ou moins fusionnelle et d'un exercice de différenciation, mais où s'énonce constamment la tension entre le *je* et le *il*, entre le soi et l'autre. Cette tension identitaire, même si elle semble davantage associée aux biographies contemporaines, caractérise cependant toute écriture biographique qui, à travers la représentation de cette relation entre le biographe et le biographé, se donne à la fois comme un discours sur l'autre et une énonciation de soi. Or, la notion d'éthos permet d'appréhender la construction de l'image de soi du biographe en tenant compte de ce double objectif. D'abord, dans la relation d'interlocution qui le noue au lecteur, le biographe, au premier chef, présente le biographé. De ce point de vue, l'énonciation produit un ethos qui doit en quelque sorte légitimer la prise de parole du biographe, établir sa crédibilité face au lecteur et ainsi conduire ce dernier à adhérer à la représentation du biographé que lui présente le biographe. Comme l'écrit Ruth Amossey, « le biographe entreprend une reconstitution qui corrobore son interprétation particulière du réel. » (2001, p. 162) À cet objectif premier de quête de l'adhésion du lecteur au propos que le biographe tient sur un tiers, il y a également cette énonciation de soi que le biographe construit. La reconnaissance de la singularité de l'autre, aux fondements de la relation biographique, engage le biographe à

sonder sa singularité, à faire un retour sur ses propres interrogations. Là aussi, la notion d'ethos s'avère pertinente puisque la construction de l'ethos est liée à la question de l'identité et concerne, comme le note Maingueneau, « la stratégie de parole d'un locuteur qui oriente le discours de façon à se façonner à travers lui une certaine identité. » (2002, p. 5) Si l'ethos peut prendre appui sur certaines régularités liées à des genres du discours et adopter une forme plus attendue, il peut être renouvelé puisque le locuteur est en mesure de moduler à son gré son image discursive pour influencer sur les attitudes, les opinions de l'allocutaire et ainsi se démarquer et insister sur sa propre singularité. Cette construction, comme le souligne Amossy, est ce qui va permettre « de créer un rapport nouveau à soi et à l'autre. » (2006., p. 96) C'est ainsi que dans les écritures biographiques, l'image de soi du locuteur construite à travers un ensemble de signes à destination de l'interlocuteur donne accès à la singularité du locuteur dans sa fonction de biographe, mais rejoint également d'autres aspects de l'identité du locuteur, laissant place, par exemple, à l'émergence de la figure de l'écrivain.

Le corpus de la biographie, d'une grande diversité de formes, de tons, d'objectifs visés, offre ainsi l'occasion d'une exploration des modalités de l'ethos biographique et de sa variabilité, selon la nature du projet du biographe (biographe écrivain, biographe historien, biographe témoin, biographe fictif), ou selon son degré d'implication (biographe accusant la distance que donne la rigueur du discours savant, biographe « biophage, dévoré par son transport vers l'autre ». (Dosse, p. 130) Les six textes de ce dossier répondent à cette diversité du corpus par une diversité dans les approches proposées et dans les questions soulevées. Ainsi la singularité de la démarche du

biographe face à son biographé ressort d'une façon particulière dans les articles de David Vrydaghs et de Frances Fortier qui, chacun, explorent l'éthos de plusieurs biographes d'un même auteur. La réflexion de Vrydaghs se situe résolument dans le cadre d'une approche qui prend en compte la dimension sociologique de la notion d'éthos. Mettant de l'avant le fait que le genre biographique constitue un genre phare dans tout processus d'assignation d'une identité littéraire à un écrivain, Vrydaghs s'intéresse au rôle du biographe dans la construction de l'image de l'écrivain biographié, notamment par l'éthos que le biographe adopte et qui influe sur le degré d'adhésion du public lecteur face au récit et au portrait d'écrivain qui lui est proposé. Prenant pour objet d'observation deux biographes d'Henri Michaux, Vrydaghs fait état des entorses au genre que font subir Jean-Pierre Martin et Robert Bréchon pour arriver à écrire leur biographie, le premier alternant entre l'éthos du romancier et l'éthos du critique littéraire, alors que Bréchon sacrifiera en quelque sorte le projet biographique en optant pour se présenter à travers l'éthos d'un critique, mais aussi l'éthos d'un ami qui respecte le souhait même de l'écrivain Michaux de vouloir garder le secret sur sa vie privée. Par la mise en parallèle de l'autobiographie de Gabrielle Roy et des biographies d'André Vanasse et de François Ricard parues ultérieurement, Frances Fortier, donne également la mesure de la diversité des éthos. Si Gabrielle Roy a choisi de délaïsser les éléments factuels de sa vie pour insister sur la quête d'une vérité essentielle, tentant de se montrer sous un jour « aimable », la proposition de Ricard incarne l'éthos du biographe sérieux, impartial, qui met le savoir objectif au service de la narration de la vie du biographé et donc qui sait se rallier le lectorat par son autorité en la matière, alors que

Vanasse propose l'ethos du témoin intime et privilégié qui s'approche d'une quasi autobiographie tant il se met au premier plan.

Ces deux articles montrent bien que l'ethos que choisit d'adopter le biographe conditionne sa façon de raconter la vie du biographé. Mais si l'écriture biographique constitue le récit de la vie d'un tiers, elle est également concernée par la relation qui se noue entre le biographe et son biographé, relation qui informe sur le degré d'implication du biographe. Michel Magniez aborde cet aspect de l'écriture biographique et montre comment la biographie de Cicéron qu'écrit Stefan Zweig va permettre à ce dernier « de tracer obliquement le portrait de ses propres convictions » et de proposer une présentation de soi au miroir de l'autre, tout en exhibant l'ethos du biographe sérieux qui s'appuie sur la validité de l'archive et donc émet un discours qui s'en tient à la vérité historique.

Certaines œuvres contemporaines, notamment celles qui intègrent une part d'imaginaire, se situent plus ostensiblement du côté de l'écriture de soi et se maintiennent volontairement à la frontière du biographique et de l'autobiographique, du réel et de sa transposition. C'est ce corpus qu'abordent Caroline Dupont et Maryse Aubut à travers les œuvres de Victor-Lévy Beaulieu et de Jean-Benoît Puech. On assiste, dans ces deux cas, à une sorte de détournement du projet biographique, la transgression de la biographie conventionnelle visant foncièrement à la mise en œuvre d'une écriture. Dupont examine chez Beaulieu l'invention d'un double fictionnel, Abel Beauchemin, personnage et narrateur-biographe. Elle va donc observer l'ethos de ce personnage fictif et montrer comment la construction stratégique d'un ethos de l'humilité – susceptible

de susciter l'adhésion du lecteur – qui glisse graduellement vers un ethos d'usurpateur va laisser émerger une forme inversée de la biographie où, au bout du compte, se donne à lire l'autobiographie de Beauchemin/Beaulieu sous l'éclairage de l'œuvre du biographé, qu'il se nomme Herman Melville ou James Joyce. Maryse Aubut s'intéresse, pour sa part, à la présence d'un double imaginaire qui prend le statut d'auteur de l'ouvrage. C'est sous la signature de Benjamin Jordane que Jean-Benoît Puech, dans *L'apprentissage du roman*, fait le récit – mais en utilisant des noms d'emprunts – de la naissance de sa vocation d'écrivain et du rôle qu'y a tenu l'écrivain-mentor Louis-René des Forêts. Aubut explore cette situation où Puech, qui attribue la paternité de son propre journal à ce double imaginaire, va se refuser d'adopter l'ethos du biographe de Jordane, pour choisir de se présenter auprès du lectorat, à titre de critique, commentateur ou lecteur de l'œuvre de Jordane, donc confiné, comme elle le précise, « dans une parole de la répétition », devenant, selon les mots mêmes de Puech, « l'auteur de l'auteur ».

La dernière partie du dossier s'attache plus précisément aux marges du biographique. Béatrice Fleury et Manon Auger proposent d'examiner les modalités de l'ethos, d'une part, dans l'acte de réception d'une œuvre testimoniale par les membres d'une collectivité, et d'autre part, dans les écrits autobiographiques que constituent les journaux d'écrivains. La construction de l'ethos, avons-nous dit, demeure liée à la question de l'identité et ces deux articles explorent plus particulièrement cet aspect. Béatrice Fleury s'intéresse à l'ethos d'une collectivité dans une situation de communication précise, à travers un corpus constitué des courriers de vingt-cinq personnes ayant réagi au documentaire *Mémoires d'immigrés*.

L'héritage maghrébin de Yamina Benguigui. Fleury expose les différentes modalités – spéculaire, historisée, sensible, pacifiée – de l'ethos biographique des spectateurs-écrivains dans la situation d'échange qui le détermine, c'est-à-dire dans sa relation à l'ethos biographique de la réalisatrice, tel qu'exposé dans le documentaire. Manon Auger, pour sa part, explore l'ethos diaristique dans certains journaux d'écrivains, journaux qui, dès le départ sont destinés à être lus et publiés. Ses observations montrent que l'écriture diaristique est influencée par le type de conscience qu'a l'auteur de son statut d'écrivain, l'écriture du journal semblant être perçue, pour certains d'entre eux, comme difficilement assimilable à leur propre pratique d'écriture. L'examen des parcours proposés permet de mettre en évidence les différentes façons de négocier des aménagements entre l'ethos du diariste et l'ethos de l'écrivain, selon un équilibre propre à chaque écrivain-diariste et selon la « volonté plus ou moins affirmée d'assurer la cohésion de la figure de l'écrivain. »

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth, (dir.). 1999, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 9-30.
- . 2001, « Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographique : *La mort est mon métier* de Robert Merle » *Revue des sciences humaines*, n° 263, p. 161-182.
- . 2006, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, coll. « cursus ».

- BOYER-WEINMANN, Martine. 2005, *La relation biographique*, Seyssel, Champ Vallon.
- DION, Robert, Frances FORTIER, Barbara HAVERCROFT et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (dir.). 2007, *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene.
- DOSSE, François. 2005, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte.
- FORTIER, Frances. 2005, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation », *Protée*, vol. 33, n°3, p. 51-64.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 75-100.
- . 2002, « Problèmes d'éthos », *Pratiques*, n° 113-114, p. 55-67.
- RABATÉ, Dominique. 2003, « Ce qui n'a pas de témoin? Les vies imaginaires dans l'écriture contemporaine », dans Rosa Galli Pelligrini (dir.), *Stratégies narratives 2. Le roman contemporain*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 29-44.
- REGARD, Frédéric. 1999, « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », dans Frédéric Regard (dir.), *La biographie littéraire en Angleterre (XVII^e - XX^e siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 11-30.
- VIART, Dominique. 2001, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), p. 7-33.

Résumé

Les textes regroupés dans ce dossier explorent les modalités de l'ethos biographique. Il nous apparaît que l'œuvre biographique, caractérisée par la relation singulière qui s'établit entre le biographe et le biographé, offre un contexte particulier à la construction de l'ethos, puisque l'écriture s'y propose à la fois comme *discours sur l'autre* et *énonciation de soi*. Les diverses analyses proposées montrent que l'image de soi construite à travers un ensemble de signes à destination de l'interlocuteur donne accès à la singularité du locuteur dans sa fonction de biographe, mais révèle également d'autres aspects de l'identité de ce dernier, laissant place, entre autres, à l'émergence de la figure de l'écrivain.

Abstract

The texts in this issue explore the modalities of the biographical *ethos*. They show that biographical writing, which is characterized by the peculiar relationship that is established between biographer and biographee, offers a context for constructing a specific *ethos*, since the writing offers both *discourse on another person* and *self-enunciation*. The various analyses demonstrate that the self-image constructed from the set of signs aimed at the interlocutor reveal the locutor's singularity in his role of biographer, but also reveal other aspects of his identity, and allow, among other things, the emergence of the writer's image.

Écrire la biographie d'un auteur sans vie.
L'ethos au secours des biographes
d'Henri Michaux

David Vrydaghs
Université de Liège

Notre analyse des biographies consacrées à Henri Michaux s'inscrit dans le cadre plus général d'une étude des parcours d'écrivains en mettant l'accent sur les processus qui ont conduit ces créateurs à obtenir une identité littéraire. Pour rappel, on entend par « identité littéraire » les catégories et les jugements sous lesquels une œuvre et son auteur sont inscrits dans l'histoire littéraire, conçue à la fois comme panthéon et comme récit (Vrydaghs, 2006a). Les implications méthodologiques de ce type d'approche feront l'objet d'un premier point; viendra ensuite l'étude des biographies proprement dite.

L'étude des identités littéraires

À partir du moment où ils publient, les écrivains deviennent des personnages publics dont ils sont les premiers créateurs. Délibérément ou non, ils se livrent en effet dans et par leurs textes et leurs interventions publiques à des exercices de présentation de soi. Cette fabrication du personnage de l'auteur se fait principalement à travers deux ordres de phénomène. L'ensemble des conduites non verbales des auteurs dans les situations où la fonction sociale de l'écrivain est en jeu (un entretien, une conférence, un scandale) constitue un premier domaine d'investigation : les habits revêtus à ces occasions, l'*hexis* (ou façon de se mouvoir et de se tenir dans l'espace physique), le débit de la voix, l'accent et le ton sont autant de paramètres qui contribuent à construire une image de l'écrivain. Les discours produits par ces écrivains sont bien évidemment également concernés par ce type d'enquête, et ce à deux niveaux. Les contenus mobilisés – explicitement ou implicitement – par ces discours dessinent un portrait de l'écrivain que viennent confirmer ou nuancer des choix formels. Le style et le genre employés, pour ne prendre que ces exemples, fournissent en effet des indications qui, à terme, forment une image de l'écrivain. Pour rendre compte de ce travail de présentation de soi mené aussi bien sur le plan du discours que sur celui des actes, on préférera la notion de posture, développée par Jérôme Meizoz, à celle d'*ethos*, issue de la rhétorique antique et reprise par l'analyse du discours, où elle fut notamment appliquée au littéraire (Maingueneau). Seule cette notion inclut en effet les deux niveaux précités dans l'approche des portraits imaginaires que les écrivains dressent d'eux-mêmes; le concept d'*ethos*, lui, ne s'applique qu'au discours. En conséquence, on réservera son usage au commentaire de textes (il constitue alors une des faces de la posture auctoriale).

L'étude des identités littéraires commande également d'analyser les discours (critiques, biographiques, historiographiques ou, plus récemment, médiatiques) dont les écrivains font l'objet. Parce qu'ils entérinent des représentations, en discutent d'autres, en créent de nouvelles, ces discours contribuent autant que les postures à situer les créateurs dans l'imaginaire littéraire d'une époque. Par ailleurs, ils peuvent considérablement modifier les postures des créateurs dont ils traitent, du vivant de ceux-ci comme, bien sûr, après leur mort. Dans le premier cas, ce qu'ils disent d'un écrivain peut l'amener à modifier lui-même sa posture. Ainsi Catherine Millet s'est-elle d'abord présentée sous les traits d'un critique dans *La Vie sexuelle de Catherine M.* avant de revendiquer progressivement une identité d'écrivain dans ses interventions ultérieures, encouragée en cela par les commentaires critiques produits autour de son autoportrait (Vrydaghs, 2006a). À ce niveau, la détermination peut également s'exercer en sens inverse. Par exemple, Henri Michaux entretenait une correspondance suivie avec ses premiers commentateurs, leur suggérant telle ou telle piste de lecture, leur prêtant main forte au besoin, et filtrant soigneusement les renseignements biographiques qu'il leur donnait – en témoignent ses lettres à René Bertelé, auteur de la première monographie qui lui fut consacrée (Imbert). Dans le second cas, le discours critique a davantage encore les coudées franches et peut considérablement modifier l'image de l'écrivain et sa place dans l'imaginaire collectif. Un cas exemplaire de ce point de vue nous est fourni par Lautréamont, inconnu de son vivant puis considéré à partir des années 1920 comme l'un des plus grands poètes modernes. Ces réévaluations agissent aussi sur la façon dont on lit la posture de l'auteur, privilégiant les comportements et les modalités discursives qui s'accordent avec son identité littéraire ultérieure.

Au vu de ce qui précède, on aura compris que la biographie constitue un genre discursif phare dans tout processus d'assignation d'une identité littéraire à un écrivain. En mobilisant ou en dévoilant de nombreux biographèmes, elle complète voire modifie considérablement l'image qu'un écrivain a voulu donner de lui-même; en relisant l'œuvre de l'écrivain à partir de sa vie, elle confère à l'un comme à l'autre une unité – un « destin » – et contribue ainsi à consolider une posture parfois mouvante en une identité littéraire stable. Enfin, assumant dans l'espace social une importante fonction de légitimation (on écrit la vie de grands écrivains ou d'écrivains qu'on voudrait grands), elle participe de l'inscription d'un nom au panthéon de la grandeur littéraire. Prises séparément, les biographies réalisent différemment et souvent imparfaitement ce modèle et ces fonctions. Toutefois, elles participent toujours à la construction de l'identité littéraire de celui dont elles racontent la vie. Une étude de leur argumentation – en incluant l'*ethos* du biographe, puisque ce mode discursif de présentation de soi influe sur la façon dont son public réagit au récit qui lui est proposé – doit permettre de faire apparaître ce rôle et de mesurer au cas par cas les apports spécifiques de ces récits à l'identité littéraire d'un auteur donné, comme on va le voir désormais à propos d'Henri Michaux.

Henri Michaux, un écrivain sans biographie

Depuis sa « découverte » critique par André Gide puis par Maurice Blanchot pendant la Deuxième Guerre mondiale, Michaux n'a cessé de dérouter ses nombreux commentateurs. Sa pratique complexe des genres les plus divers – poésie, essai, récit de voyage et même contes – l'a rendu difficilement

classable; son style, volontiers paratactique quand il ne porte pas atteinte au lexique par de nombreux métaplasmes, fut régulièrement qualifié de bizarre, d'étrange, voire d'étranger; ses origines belges, refusées et affichées dans le même mouvement, ont accru l'impression d'étrangeté à son endroit; le fait qu'il n'a jamais adhéré à aucun mouvement littéraire ou politique de son temps l'a fait passer pour un ermite infréquentable, impression que son refus des « faiseurs de biographie » (Bertelé, p. 7) a encore accentuée. Tout cela, en partie attribuable au poète lui-même, fit qu'à sa mort survenue en 1984, Michaux passait aux yeux de beaucoup pour un écrivain peu et mal situé dans l'histoire littéraire.

Cette identité littéraire est encore très largement la sienne aujourd'hui, malgré la publication récente de ses œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade¹ et de plusieurs correspondances d'importance (Carion; Clerici; Imbert) qui jettent un éclairage nouveau sur les débuts littéraires de Michaux en Belgique (Vrydaghs, 2006b). En effet, la plupart des commentateurs refusent encore de « situer » Michaux (Vrydaghs, 2008). Rien d'étonnant, dans ce contexte, à ce que la réalisation d'une biographie fasse encore question aujourd'hui. Tout biographe potentiel de Michaux semble en effet confronté à ce problème : comment raconter la vie d'un auteur qui a tenu à rester « secret », « mystérieux »; qui a refusé toutes les formes de catégorisation de son œuvre; et qui a toujours contrôlé strictement, de son vivant, les renseignements biographiques dont ses critiques pouvaient disposer? Comment faire entrer dans l'histoire littéraire – ce qui est une des fonctions sociales

¹ Cette édition rassemble pour la première fois en un même volume tous les textes de jeunesse de Michaux (celui-ci en avait interdit les rééditions officielles).

de la biographie – un écrivain qui refusait d’y figurer et dont l’image s’absente sans cesse?

Deux spécialistes reconnus de Michaux s’y sont récemment risqués : Jean-Pierre Martin en 2003, pour le compte des éditions Gallimard et Robert Bréchon en 2005, de manière plus confidentielle. Leurs réponses à l’interdit biographique frappant leur écrivain passa autant sinon plus par l’adoption d’un *ethos* que par une démonstration explicite.

Jean-Pierre Martin, ou comment écrire la biographie d’un auteur sans vie

La première biographie d’importance consacrée à Henri Michaux est l’œuvre de Jean-Pierre Martin, auteur d’un essai critique remarqué (1994) parce qu’il était le premier du genre à contourner plusieurs injonctions de l’écrivain et de ses critiques les plus fidèles, dont celle (due à Michaux surtout) de ne pas exhumer les premiers textes du poète, écrits en Belgique pour une revue littéraire bruxelloise. Plus généralement, même si Martin relayait souvent l’image d’un Michaux insaisissable, il était le premier à faire véritablement œuvre de critique historique, datant chaque texte analysé et le mettant en regard d’œuvres contemporaines. L’*ethos* préalable² du critique laissait donc entendre qu’une biographie en bonne et due forme attendait désormais les lecteurs de Michaux.

² Par *ethos* préalable, on désigne en rhétorique l’image publique d’une personnalité (écrivain, homme politique, etc.) présente à l’esprit de ses auditeurs (ou lecteurs) avant qu’elle prenne la parole (ou qu’elle soit lue). Cet *ethos* crée des attentes dans le public et oriente en partie la réception du nouveau message (Amossy, 1999).

Publié dans la collection « Biographies » des éditions Gallimard, muni d'un cahier photographique, l'ouvrage se signale de prime abord comme biographie. Cette catégorisation générique se modifie toutefois dès la première page. Un « avertissement » signale au lecteur que le livre qu'il tient entre ses mains ressort aussi à la fiction :

Les personnages et les décors de cette biographie ont été créés de toutes pièces à partir de documents d'archives incontestables, de correspondances dépouillées et de témoignages attestés autour d'une personne évanescence, faite de moi mouvants et potentiels. C'est pourquoi les individus et les lieux qui en forment le paysage ne sauraient être considérés comme appartenant sans contestation possible à la réalité.

Cette mise en garde s'applique a fortiori à celui qui porta malgré lui le nom d'Henri Michaux, [...]. (p. 9)

L'ambivalence générique du texte est ainsi posée sans qu'un de ses deux termes ne l'emporte sur l'autre : d'une part, la correction de la pratique biographique est assurée par la référence immédiate au travail du biographe (consultation d'archives, dépouillement de correspondances, recueil de témoignages, etc.); d'autre part, l'ouverture au romanesque est revendiquée et semble liée étroitement au caractère insaisissable de Michaux : c'est lui qui, plus que les lieux et les individus mis en scène dans ce texte, fait figure d'être fictif.

Ce soupçon romanesque, Martin le justifie dès l'introduction comme complément indispensable au travail biographique dès lors que le biographe est confronté à une vie tenue « secrète ». Mais il se garde bien d'en faire le but de son ouvrage :

Il me sembla [...] qu'il était plus intéressant de risquer le jeu biographique (enquêter, interroger, confronter, voir, imaginer, raconter), quitte à garder un récit énigmatique ou troué, plutôt que de rester frileusement dans un statu quo, conforme à une sorte de consensus. (p. 18)

Ce que Martin dit explicitement dans la préface – c'est-à-dire qu'il entend jouer le jeu de la biographie dans toutes ses implications contre les défenseurs d'un Michaux secret, quitte à recourir à l'imagination quand les documents manquent –, il ne cesse ensuite de le rappeler à travers son *ethos* de biographe.

Celui-ci est d'abord perceptible à travers le choix de l'instance énonciatrice. Une première personne prend en charge l'énoncé biographique d'un bout à l'autre du texte. Ce mode énonciatif permet au biographe d'éviter le point de vue omniscient souvent attaché au débrayage de l'énonciation. En adoptant un point de vue subjectif, Martin dévoile ce que sa version des faits a de fragile et d'humble, il entérine ce qu'elle a de fictif. Son *ethos* transparaît également dans les modalités affectant le discours. Parfois assertive, la voix de Martin passe plus souvent par des accents hypothétiques et interrogatifs, comme ici : « Ce pensionnat est, dans [l]a mémoire [de Michaux], un lieu maudit. Cela prouve-t-il qu'il n'y eut aucun geste de tendresse ou d'attention? / D'ailleurs aurait-il fait envoyer à son ancien instituteur [...] un bulletin d'abonnement au *Disque Vert* si le vieux maître avait été aussi cruel [...]? » (p. 38)

Ce mode énonciatif se modifiera au fil du texte. Les chapitres réservés à l'enfance et à la jeunesse littéraire de Michaux auront souvent recours à l'*ethos* décrit et à la fiction pour combler l'absence de documents – tout en soulignant celle-ci –; les chapitres de la maturité, eux, verront l'instance

énonciative renoncer progressivement aux mises en garde et autres précautions oratoires. En particulier, les tournures interrogatives et hypothétiques se feront plus rares. Le biographe, mieux documenté sur ces périodes de la vie de Michaux, est devenu maître de son sujet et le laisse transparaître dans son *ethos*. D'humble, celui-ci se fait conquérant.

L'*ethos* se modifie donc en fonction du positionnement de Martin : « biographe-romancier », le critique laisse transparaître dans son *ethos* même la fragilité de sa position; biographe documenté, il assume davantage celle-ci et la rigueur critique qu'elle suppose. Par ailleurs, on peut aussi avancer l'hypothèse suivante pour rendre compte de ce changement d'*ethos* : le premier *ethos* adopté, qui situe le biographe à mi-chemin de l'empathie envers son écrivain et du regard critique, tend aussi à réduire voire à combler l'écart sacrilège que produit le geste biographique à l'endroit d'un écrivain comme Michaux. À partir du moment où la *captatio benevolentiae* a eu lieu, Martin peut plus facilement modifier son registre énonciatif³.

Voulant s'éloigner de la statue d'un Michaux secret et renfermé sans pour autant aller à l'encontre du désir premier de l'écrivain, « celui, fondamental, de ne pas laisser de traces » (Michaux, p. 1068), Jean-Pierre Martin aura livré une biographie à la fois parfaitement documentée et lacunaire; l'*ethos* du biographe, proche parfois de celui d'un romancier, plus souvent hypothétique qu'assertif, combinant la rigueur du

³ On verra Florence de Mèredieu recourir à un *ethos* similaire, fait d'empathie et d'humilité, au moment de justifier l'entreprise biographique qu'elle consacre à Antonin Artaud.

scientifique avec l'empathie du critique a accompagné cette visée de ses modulations. Ce faisant, il aura permis à Martin de répondre en nuance à la défiance de Michaux envers la forme biographique comme envers tout discours le prenant pour objet.

Robert Bréchon, ou comment refuser d'écrire une biographie de Michaux

La mention « biographie » apparaît sur la couverture du dernier livre de Robert Bréchon, *Henri Michaux : la poésie comme destin*. Dès les premiers mots du texte, l'horizon générique se déplace néanmoins du récit de vie au commentaire critique :

Pourquoi écrire un nouveau Michaux, après celui de Jean-Pierre Martin qui a tout dit? Ce que je veux dire à mon tour du poète que j'aime, c'est ce qui m'importe, c'est ce qui me touche, c'est ce qui m'aide à vivre. [...], au lieu de parcourir son œuvre à grandes enjambées comme une vaste contrée inconnue, [je souhaite] y saisir des lieux et des moments privilégiés, y élire des points de vue, y fixer des vertiges. (p. 7)

Devant l'insistance de Bréchon à refuser le modèle biographique, on doit se demander pourquoi le paratexte catégorise cet essai comme « biographie ». Simple caprice d'éditeur ou tactique plus retorse? Les derniers mots de l'avant-propos nous fourniront une première réponse :

Je ne dirai presque rien du peintre Henri Michaux, pourtant peut-être plus connu dans le monde que le poète. C'est pour moi un autre, un homonyme, auteur d'une œuvre que je comprends mal. [...] la voie royale [...], c'est la poésie. C'est à peu près uniquement d'elle qu'il sera question dans ce livre : elle est, pour [Michaux], plus qu'un moyen de s'exprimer. La

poésie est un destin, le seul destin possible pour qui l'a un jour entrevue ou rencontrée sur son chemin. (p. 8)

En même temps qu'elles éclairent le sous-titre de l'ouvrage – « la poésie comme destin » –, ces quelques lignes nous renseignent sur le sens que Bréchon donne au terme « biographie ». Il ne s'agit assurément pas pour lui d'un récit de vie (le peu d'intérêt que Bréchon porte à la biographie est sensible en maints endroits du livre et nous aurons l'occasion d'y revenir); mais bien d'une catégorie critique que, pour notre part, nous préférons appeler, avec Björn-Olav Dozo et François Provenzano, le « biographique ». Par là, on entend ce mode d'interrogation de la littérature qui fait dialoguer les écrivains et leurs œuvres.

Dès l'introduction, Bréchon affiche ses intentions à travers la conception de la biographie et du commentaire qu'il défend : minimiser la portée de la biographie pour la connaissance d'un écrivain (et plus encore celle du biographique; seul le commentaire de texte pouvant apporter quelque éclairage sur une œuvre).

Ce positionnement est également perceptible dans l'*ethos* adopté par l'instance énonciatrice. Celle-ci est chez Bréchon marquée par la fréquence des premières personnes. Comme chez Martin, le récit se donne immédiatement pour un commentaire subjectif. À la différence de ce dernier, pour lequel la subjectivité était une façon de mener à l'objectivité du biographique, Bréchon renforce le caractère subjectif de son récit en se posant très tôt comme un témoin : il a connu Michaux, a entretenu des rapports réguliers avec le poète et a reçu de ce dernier le droit de s'exprimer sur lui, comme il nous en avertit. La scène, rapportée au début du livre, se passe en

février 1956, au Caire. Bréchon y dirigeait le lycée français. Avec d'autres Caiotes francophiles, il organise un hommage collectif au poète, présent ce soir-là :

J'étais, je crois, l'avant-dernier. Je lisais mon exposé : [...]. J'ai parlé de mon Michaux, tel que je le comprenais et le sentais. Je suis parti du texte de *Face aux verrous* intitulé « Après l'accident », qui me paraît encore maintenant le résumer. Même si, comme il est probable, cet « accident » est celui survenu quelques années avant à sa femme Marie-Louise, morte brûlée (ce que j'ignorais), il évoquait pour moi une situation analogue à celle que décrit Montaigne après une chute de cheval ou Rousseau après une chute due à un chien : un évanouissement, où la conscience est décentrée, sans repère. La différence, c'est qu'il fait de cet état la métaphore d'une expérience spirituelle. [...]

Pendant toute la durée de la séance, [Michaux] est resté presque caché, assis au dernier rang du public, au bout d'une rangée. À la fin, il est venu vers moi et m'a dit : « Vous avez tout compris. » (p. 17)

Bréchon se nimbe ici d'une forme particulière d'authenticité via la mise en scène de sa première rencontre avec « son » écrivain. C'est moins le témoin qui est ainsi consacré par les paroles de Michaux que le critique. C'est désormais à partir de ce positionnement – le critique détenant une vérité sur l'œuvre, sinon « la » vérité – que Bréchon mène son récit (ou plutôt son commentaire). Autrement dit, l'*ethos* du critique mine désormais celui du biographe (qu'on se serait attendu à rencontrer, étant donné le sous-titre, et que le texte n'avait pas encore écarté, puisqu'il avait été fait allusion aux relations amicales que l'auteur avait entretenues avec le poète à partir des années 1950). L'extrait cité le montre encore d'une autre façon, puisque Bréchon se réfère ouvertement à un biographème (la mort de Marie-Louise) pour ensuite en diminuer substantiellement la portée : son ignorance de

l'événement ne l'a pas empêché de produire un commentaire pertinent d'« Après l'accident ». Bréchon sous-entend même, lorsqu'il affirme que ce texte a encore le même sens pour lui alors qu'il en connaît désormais l'arrière-plan biographique, que la possession de ce dernier aurait empêché une lecture pertinente de voir le jour.

On retrouve le même procédé à d'autres endroits du texte, y compris et surtout quand des biographèmes font leur apparition. Ainsi, dans le chapitre consacré aux amitiés de Michaux, Bréchon affirme :

Il n'est pas question de faire ici un *Who's Who* réunissant les noms de tous ceux avec qui [Michaux] a eu ce type de relation étroite et confiante. Il me paraît tout de même concevable de citer quelques-uns des témoins de sa vie [...]. Je citerai d'abord, comme dans une classe exceptionnelle, les trois personnalités qui ont joué le rôle le plus important dans sa vie de créateur, dans sa carrière littéraire et, en fin de compte, dans son destin : Hellens, Supervielle, Paulhan. (p. 75)

Le ton du « biographe » – en fait du critique – est d'abord intransigeant et impersonnel. S'il se teinte ensuite de nuances, c'est pour laisser place nette à la subjectivité du critique, qui élit trois noms parmi le « vaste cercle virtuel » (p. 74) des amitiés du poète. On aura remarqué que ces noms sont ceux de littérateurs qui ont pris part au « destin » de Michaux, à sa « vie de créateur », la seule digne d'évocation pour Bréchon.

La catégorisation de soi comme critique (et non comme biographe) est la première entorse visible au pacte de lecture biographique que se permet Bréchon; mais il en est une seconde, qui passe à travers l'énonciation d'une subjectivité et la relation d'empathie qui s'établit entre le critique et « son » écrivain. Elle tient également de l'*ethos*. Déjà rencontrée chez

Martin, cette empathie, renforcée dans le texte de Bréchon par le rappel que les deux hommes se connaissaient et se fréquentaient, n'a plus le même sens que chez son prédécesseur. Elle sert ici uniquement à justifier le critique dans ses prétentions et à rejeter, par fidélité envers le créateur ami, la biographie et le biographique comme récits impropres à dire la vérité. À nouveau, l'*ethos* est le premier personnage de ce commentaire; mais il tient un autre discours que le précédent, puisqu'il s'agit de réaffirmer, contre ou à côté d'une connaissance objective de l'œuvre et de la vie de Michaux, l'amour d'un poète qui n'a pas voulu se livrer aux « faiseurs de biographies ».

Ethos et identité littéraire

L'*ethos* du biographe contribue donc autant que l'argumentation – dont il est à vrai dire un des éléments – à préciser la nature de l'entreprise biographique et le positionnement du biographe par rapport à l'identité littéraire du biographé. Tous ces éléments jouent ensemble pour faire retour sur cette identité, la confirmer, l'infirmier, la modifier en partie : bref, pour relancer ce jeu incessant de commentaires qui précisent et consolident tout à la fois la position que nous reconnaissons à certains créateurs dans notre imaginaire littéraire.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth (dir.). 1999, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- BERTELÉ, René. 1975 [1946], *Henri Michaux*, Paris, Seghers.
- BLANCHOT, Maurice. 1999, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago.
- BRÉCHON, Robert. 2005, *Henri Michaux. La poésie comme destin*, Croissy-Beaubourg, éditions Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus ».
- CARION, Jacques (éd.) 1999, *À la minute que j'éclate. Quarante-trois lettres à Hermann Closson*, Bruxelles, Didier Devillez.
- CLERICI, Leonardo (éd.) 1999, *Sitôt lus. Lettres à Franz Hellens*, Paris, Fayard.
- DOZO, Björn-Olav et PROVENZANO, François. 2006, « Biographie, trajectoires et réseaux », communication au colloque « La Biographie en question », Université de Liège, 26 et 27 janvier.
- GIDE, André. 1941, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard.
- IMBERT, Maurice (éd.) 1999, *Correspondance René Bertelé & Henri Michaux (1942-1973)*, Paris, La Hune.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1993, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- MARTIN, Jean-Pierre. 1994, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti.
- . 2003, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF ».

- MEIZOZ, Jérôme. 2003, *Le Gueux Philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes.
- . 2004, *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine.
- . 2007, *Postures d'auteur. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- DE MÈREDIEU, Florence. 2006, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard.
- MICHAUX, Henri. 2004, *Œuvres complètes*, tome III, édition de Raymond Bellour, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- VRYDAGHS, David. 2006a, « La constitution d'une identité littéraire. Les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée », *Vox Poetica*, <http://www.vox.poetica.com/t/vrydaghs/html>.
- . 2006b, « Michaux au *Disque Vert* : une participation critique à la littérature », *Textyles*, n° 29, p. 15-25.
- . 2008, *Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève, Droz.

Résumé

Cet article analyse la façon dont l'*ethos* des biographes – en l'occurrence, ceux d'Henri Michaux – soutient leurs argumentations et leurs manières de présenter l'auteur dont ils parlent. Cet *ethos* leur permet principalement de préciser la nature de leur entreprise biographique et leur positionnement par rapport à l'image publique du biographé – ici, celle d'un homme si secret qu'il paraît sans vie. Une telle étude s'inscrit dans le cadre d'une analyse des parcours d'écrivains qui met l'accent sur les différents éléments (discours de l'écrivain, images et photographies, discours des critiques, discours des

biographes, etc.) déterminant la place que nous reconnaissons à certains créateurs dans l'histoire littéraire.

Abstract

This article analyzes how the *ethos* used by biographers – in this case, Henri Michaux's biographers – supports their argumentation and their presentation of the author studied. This *ethos* allows them to clarify the nature of their biographical enterprise and to position themselves with respect to the author's public image – in this case, that of a man so secretive that he seems to have no life to tell. This type of study is part of a tendency to analyze writers' careers by emphasizing various elements (the writer's discourse, images and photographs, the critics' and biographers' discourses, etc.) related to the position occupied by certain writers in literary history.

L'inscription de soi dans l'élaboration biographique : le cas de Gabrielle Roy

Frances Fortier

Université du Québec à Rimouski

L'imaginaire autobiographique de Gabrielle Roy, dans *La détresse et l'enchantement* ([1984]1996), propose, à la faveur d'une invention narrative de soi délibérée et consciente, un hommage à tous ceux qui l'ont aimée spontanément sans rien attendre en retour car elle se reconnaît infidèle¹. Cet autoportrait jamais complaisant informe à des degrés divers l'écriture de ses biographes, qui ne peuvent déceimment le

¹ Cette réflexion procède d'une recherche menée avec Robert Dion et portant sur la biographie imaginaire d'écrivains, recherche subventionnée par le CRSH depuis 2000. Elle s'appuie sur un dossier bibliographique monté par Caroline Dupont et Anne-Marie Clément, que je remercie chaleureusement.

négliger. De fait, l'ouvrage monumental de François Ricard, *Gabrielle Roy. Une vie* (1996) et le récit biographique d'André Vanasse, *Gabrielle Roy. Écrire, une vocation* (2004) délimitent un espace biographique relativement contrasté, où chacun construit sa propre image selon l'inflexion qu'il entend donner à sa reconstitution. Il s'agira ici de mettre en perspective les modalités, les formes et les enjeux de chacun de ces trois textes, en prêtant une attention soutenue aux procédés d'instauration d'une image significative de soi.

La détresse et l'enchantement, de Gabrielle Roy, est constitué de deux des quatre volets que devait initialement compter l'entreprise autobiographique, interrompue par son décès en 1983². En quelque 500 pages, Gabrielle Roy y construit un portrait d'elle-même extrêmement attachant, sans jamais masquer sa quête de sens. Ainsi que le précise François Ricard dans l'« Avertissement de l'éditeur » :

Gabrielle Roy tenait à ce qu[e] [cet ouvrage] ne soit pas présenté comme des « mémoires », mais bien comme une autobiographie. Ce dernier terme, en effet, lui semblait correspondre plus fidèlement à la véritable nature de son

² « Le bal chez le gouverneur », où « Gabrielle Roy évoque le monde de son enfance et de sa jeunesse au Manitoba, sa famille, ses études, ses années d'enseignement et de théâtre, son besoin de partir »; « Un oiseau tombé sur le seuil » relate « son premier séjour en Europe, sa découverte de l'amour et les débuts de sa vocation d'écrivain » (1996, 4^e de couverture). Les autres textes autobiographiques de Roy ont été publiés à titre posthume et n'ont pas été retenus ici : *Le temps qui m'a manqué* (1997) qui correspond au 3^e volet inédit et est consacré à la mort de sa mère Mélina et *Le Pays de Bonheur d'occasion et autres récits autobiographiques épars et inédits* (2000). Dans cet espace autobiographique, je ne retiens pas non plus l'ouvrage d'Adèle, la sœur de Gabrielle Roy, publié en 1979 chez Québec/Amérique, qui propose une version polémique à souhait de la vie de l'écrivaine; trois semaines avant la sortie de cet ouvrage signé Marie-Anna A. [Adèle] Roy et intitulé *Le miroir du passé*, Gabrielle Roy est foudroyée par un premier infarctus qui nécessite une hospitalisation d'un mois

entreprise, qui ne vise pas tant à la reconstitution historique d'une époque disparue, que, par le souvenir et l'imagination, et surtout par une écriture fortement imprégnée de subjectivité et d'émotion, à la re-création, à la ré-assumation, dans le présent, d'un passé qui ne cesse jamais de prendre forme et de vivre à mesure qu'il est évoqué. (p. 8)

Ce même François Ricard, légataire de l'œuvre, publiera en 1996 une somme biographique de 646 pages, *Gabrielle Roy, Une vie*, qui s'ouvre sur une citation, placée en exergue, tirée de *l'Art du roman* de Milan Kundera :

Métaphore archiconnue : le romancier démolit la maison de sa vie pour, avec les pierres, construire la maison de son roman. Les biographes d'un romancier défont ce que le romancier a fait, refont ce qu'il a défait. Leur travail ne peut éclairer ni la valeur ni le sens d'un roman, à peine identifier quelques briques. Au moment où Kafka attire plus d'attention que Joseph K., le processus de la mort posthume de Kafka est amorcé.

Cette conscience critique est à mille lieues de l'entreprise de Vanasse qui se présente plutôt comme un récit. Vanasse raconte, dans le « Prologue » de *Gabrielle Roy. Écrire, une vocation*³, les circonstances de sa rencontre avec Gabrielle Roy, à sa maison d'été de Petite-Rivière-Saint-François :

³ Cet ouvrage, paru en 2004, est le 40^e de cette collection, qui regroupe des « récits biographiques » comptant en général une centaine de pages. On ne peut pas dire que le catalogue de cette collection soit homogène : on y trouve par exemple *Emma Albani. La diva, la vedette mondiale* (par Michèle Labrèche-Larouche), *Marguerite d'Youville. Au service des exclus* (par Louis-Martin Tard), *Maurice Duplessis. Le Noblet, le petit roi* (par Marguerite Paulin), *Albert Peter Low. Le découvreur du Nouveau-Québec* (par Camille Laverdière). Il existe d'autres collections biographiques au Québec, dont « Célébrités » chez Lidec, qui compte une centaine de titres sous la forme de plaquettes factuelles avec photos, dont une sur Gabrielle Roy, signée Geneviève Roy et parue en 1998; la collection « Grandes figures, grandes signatures » chez Fides compte une douzaine de titres consacrés à des écrivains du monde entier, et publiés en traduction.

Cette rencontre allait bouleverser ma vie [écrit-il]. Rendu sur place, je rencontrai une Gabrielle Roy ravagée, malade et psychologiquement mal en point. Non seulement elle était identique à l'image que j'avais vue d'elle sur les dernières photographies qui avaient été largement diffusées (c'est-à-dire ridée comme une Indienne ayant passé toute sa vie à l'air libre des grandes plaines⁴), mais elle était plongée dans un état qui ressemblait fort à une dépression profonde. Cette femme — l'un des plus grands modèles de notre littérature — n'était plus que l'ombre de l'écrivain que j'avais imaginé : une petite femme fragile et blessée. (p. 16)

Le rapprochement de ces trois ouvrages devrait mettre en lumière divers *ethos* biographiques, dans la mesure même où ils procèdent d'enjeux distincts, qu'on peut néanmoins dresser en paradigme : la création autobiographique de Gabrielle Roy et son substrat imaginaire, la reconstitution biographique de François Ricard et son ambition factuelle, et le récit biographique éminemment subjectivé de Vanasse construisent, à même une configuration biographique relativement identique, une image de locuteur fortement spécifiée.

Le récit biographique de Vanasse

Écrire, une vocation entend relater, on l'a vu, «cette rencontre qui allait bouleverser ma vie» et s'ouvre sur ces mots : «Gabrielle Roy fait partie de mes mauvais souvenirs» (p. 13). Le récit est construit de manière à mettre en perspective une journée de septembre 1979, alors que Vanasse, dans l'intention de dissiper un imbroglio autour d'une lithographie destinée à

⁴ Il s'agit des photographies prises par John Reeves, qu'on retrouve dans la biographie de Ricard (p. 384) ainsi que dans le récit de Vanasse (p. 12).

Gabrielle Roy, va la saluer à sa maison d'été à Petite-Rivière-Saint-François; lors de cette fameuse journée, l'écrivaine, en veine de confidences, raconte *toute* sa vie à Vanasse, qu'elle invite, une fois les premières réticences passées, d'abord dans la balancelle, puis à prendre l'apéro, puis à partager son repas, jusqu'à ce qu'elle fonde en larmes et lui fasse signe de se retirer. L'ouvrage se termine sur un épilogue ainsi daté : « Juillet 2003, vingt ans après la mort de Gabrielle Roy, survenue le 13 juillet 1983 » (p. 135).

Le matériau biographique proprement dit est amené par Gabrielle Roy elle-même dont les paroles sont rapportées entre guillemets – une pratique méthodologiquement douteuse en critique littéraire. On peut mettre en doute la réalité de ce discours, tant il est peu vraisemblable que Gabrielle Roy se soit prêtée à autant de confidences en une seule journée. Qui plus est, celles-ci sont présentées en ordre thématique et réparties en six chapitres où sont abordés, tour à tour, les amitiés féminines, le projet d'édition vitriolique de sa sœur, l'homosexualité de son mari, l'amour d'Henri Girard, l'homme à l'origine de sa carrière, la création et le succès de *Bonheur d'occasion*, et, enfin, paroxysme pathémique obligé, la crise de larmes où Gabrielle Roy se repent d'avoir rayé de sa vie ledit Henri Girard. Le dernier chapitre, intitulé «Le long purgatoire», montre un Vanasse en fuite, bouleversé par le tumulte émotif qu'il vient de susciter :

Je roulai jusqu'à ce que je fusse totalement sûr d'avoir échappé à l'ouïe tout autant qu'à l'œil de Gabrielle Roy, puis, ayant parcouru un ou deux kilomètres, je me rangeai sur l'accotement. Je coupai le moteur. Le silence était inquiétant. On aurait dit que toute vie s'était soudain arrêtée. Et je restai là, la tête vide jusqu'à ce que le sentiment d'avoir bouleversé la vie de Gabrielle Roy dans sa plus grande intimité me submergeât

au point de m'étouffer. Qu'avais-je fait? Et pourquoi Gabrielle Roy s'était-elle ouverte à moi avec autant de vulnérabilité? Tout cela me paraissait si irréel mais également si triste que j'aurais voulu pleurer. Je n'y arrivais pas cependant. J'étais figé comme à mes dix ans quand mon grand-père était mort et que je me répétais sans arrêt qu'il me fallait pleurer. Mais les larmes, elles, ne venaient pas. Je n'éprouvais qu'un sentiment d'étrangeté comme si j'étais séparé de mon corps, comme si tout cela n'était qu'une mise en scène à laquelle j'assistais sans vraiment être concerné. (p. 121)

Ce septième chapitre va se poursuivre par une mise en récit des échecs critiques de Gabrielle Roy, passant outre — sans s'en rendre compte, tant est impérieuse la volonté de se montrer en témoin éclairé et privilégié — à l'anachronisme criant qui interdit de se désoler, en 1979, d'un silence de la critique qui ne prendra fin qu'avec « le succès phénoménal que constitua la parution de *La détresse et l'enchantement* » (p. 129), en 1984. La construction du récit nous fait douter de la véracité des confidences de Gabrielle Roy. On a plutôt l'impression que Vanasse a puisé dans l'autobiographie de l'écrivaine, ainsi que dans la biographie de Ricard, et peut-être dans la correspondance de Gabrielle à son mari parue dans *Mon cher grand fou. Lettres à Marcel Carbotte* (2001). Nous serions donc en présence d'une sorte de savoir fictionnalisé, où le matériau biographique est remanié pour s'inscrire dans le récit d'une relation faussement intime, le temps d'un après-midi, entre Vanasse et Roy.

Cette inscription de la relation biographe/biographé est tout à fait singulière. On aurait pu qualifier cet écrit de «récit autobiographique» tant Vanasse se place ici au premier plan. On sait tout de son état d'esprit : il a faim, il a soif, il est mal à l'aise, il s'enfuit de Petite-Rivière- Saint-François et s'arrête à Québec,

une ville qu'il adore, il déguste «un délicieux carré d'agneau accompagné d'une demi-bouteille de bordeaux» (p. 130), etc. Il devient en quelque sorte un personnage de la biographie de Roy. Généralement, le biographe s'efface devant le biographé, comme le montre Madelénat : «Le sujet impose donc au biographe une sujétion constitutive et structurelle [...]; le prestige de son œuvre autorise la biographie (on la lui consacre, elle ne le consacre pas); on achète une vie de Flaubert, non un Troyat ou un Lottman.» (1998, p. 41) Ici, on achète plutôt un Vanasse. Il inverse les rôles et se pose en sujet, et qui plus est, en sujet critique. De fait, il juge constamment Gabrielle Roy, notamment sur un point, qui revient à maintes reprises, rarement de manière subtile, soit sa légendaire pingrerie : elle lui offre à boire un vin qu'elle a reçu en cadeau, bouchonné de surcroît, partage avec lui un repas offert par Berthe Simard, vit dans une maisonnette au « mobilier dépareillé dont le but était essentiellement utilitaire » (p. 51). À la toute fin du texte, il enfonce le clou :

Après son décès, on a bien vu que cette femme avait été une fourmi qui avait accumulé des biens toute sa vie. Malgré les échecs littéraires successifs qu'elle avait connus, elle avait trouvé le moyen d'engranger 565,000 \$, une somme plutôt colossale. Mais cette fortune, elle en avait peu profité. Elle était ainsi faite que les dépenses injustifiées lui déplaisaient souverainement. (p. 134)

Étrange façon de se dédouaner du sentiment de culpabilité qu'il entretient envers Gabrielle Roy ! Il faut bien voir cependant que cette pseudo « absence de générosité » est au cœur du propos des trois ouvrages, Gabrielle Roy elle-même abordant la question de manière oblique, dans cette autobiographie qui reconnaît ses dettes affectives.

La création autobiographique de Gabrielle Roy

Le récit de Gabrielle Roy est une reconstruction personnelle avec un réaménagement des faits visant à en assurer l'unité et la cohérence narrative. Roy choisit de faire apparaître une vérité essentielle plutôt que de présenter les faits bruts.

Tous les lecteurs de *La détresse et l'enchantement* ont été sensibles à «l'authenticité» de ce texte. On vit littéralement sa vie de l'intérieur — le récit est tout entier en focalisation interne —, et on accompagne la narratrice dans la quête de sa vérité. André Berthiaume, dans son commentaire de l'ouvrage, pose la question suivante :

La narratrice qui plaide pour l'imagination contre le réalisme photographique, qui privilégie l'atmosphère, le « ton le plus vrai » plutôt que la description fidèle, ne recherche-t-elle pas dans sa propre histoire une « essentielle vérité » (p. 183) plutôt qu'un réel parfois problématique? (1988, p. 84)

Gabrielle Roy est une conteuse remarquable, qui interprète constamment les événements de sa vie. L'ouvrage se divise en deux parties à peu près égales : «Le bal chez le gouverneur» qui couvre en gros les années 1909-1937, date de son départ pour l'Europe; «Un oiseau tombé sur le seuil» qui détaille les deux années de sa vie européenne (1937-1939) jusqu'à son retour à Montréal, sans que rien de son destin ne soit fixé car Gabrielle Roy n'est pas encore l'écrivaine qu'elle deviendra.

Cette posture est intéressante en soi : il aurait été facile de concevoir à rebours ces années comme la préfiguration d'un destin exceptionnel, ce que faisaient et font encore trop souvent les autobiographies. Gabrielle Roy, tout au contraire, semble

expérimenter les ressources de ce qu'on appelle aujourd'hui l'autofiction, c'est-à-dire une invention narrative de soi, délibérée, consciente, qui connaît les pièges de la narration rétrospective.

Il ne s'agit pas pour autant de justification; Roy n'est nullement complaisante, notamment en ce qui a trait à l'absence de générosité évoquée précédemment. Ainsi, à propos de son départ vers l'Europe, départ souvent vu comme un abandon des siens qui auraient eu besoin d'elle, elle dira :

Elle [sa mère] me suivait de ses yeux éteints comme s'ils n'allaient cependant jamais me perdre — où j'irais! — au bout de leur regard. L'expression m'en devint insoutenable. J'y voyais trop bien qu'elle voyait que je ne reviendrais pas. Que le sort aujourd'hui me happait pour une tout autre vie. Le cœur me manqua. Car j'y saisis, tout au fond, que je ne partais pas pour la venger, comme j'avais tellement aimé le croire, mais, mon Dieu, n'était-ce pas plutôt pour la perdre enfin de vue? Elle et nos malheurs pressés autour d'elle, sous sa garde! [...] Ensuite, je pense avoir versé des larmes. De honte? De compassion? Je ne le saurai jamais. J'ai peut-être pleuré de l'amer sentiment de la désertion. (p. 242-243)

Le matériau biographique, étrangement – et il s'agit ici d'une singularité – n'est jamais daté. S'agit-il d'enlever aux faits tout ancrage trop réel? De revoir le passé dans les termes du présent? Tout s'enchaîne au gré du déroulement des saisons, des moments, de la rentrée scolaire, au gré de locutions récurrentes : plus tard, cet été-là, toute la journée, fin juin, début septembre, etc. À de rares exceptions près — l'évocation de l'imminence de la guerre, qui la fera rentrer au pays, par exemple — on pourrait croire à un passé relativement proche, d'autant plus que la narratrice ne précise pas la distance temporelle qui la sépare des événements. Le travail de la

mémoire permet de reconstituer les états d'âme, la couleur du ciel, le souffle du vent, la sensation de fatigue ou d'euphorie. Ce savoir personnel, Gabrielle Roy l'élague, en fait sciemment le tri, précisant à l'occasion ce qu'elle ne retient pas. Elle dira, par exemple, avoir déjà raconté la fin de la résistance de sa mère dans *La route d'Altamont* : « quoique ce soit en partie romancé, c'est-à-dire transcendé, il reste que j'ai mis l'essentielle vérité dans ce récit et ne veux plus revenir sur cette vieille douleur » (p. 183).

Elle insistera par ailleurs – et il s'agit ici d'une révélation – sur son premier amour véritable, le fameux Stephen. L'histoire de cette passion ressemble, aux dires même de Gabrielle Roy, à un «invraisemblable roman». Ce Stephen, dont le nom de famille reste un mystère, est un agent secret au service d'une organisation qui lutte contre la domination soviétique en Ukraine. Vérité? Fiction? François Ricard dira que le texte de Gabrielle Roy est «le seul témoignage dont nous disposons». De fait, la réponse importe peu, dans la mesure où, comme le montre Philippe Lejeune :

Écrire son histoire, c'est essayer de se construire, bien plus qu'essayer de se connaître. Il ne s'agit pas de dévoiler une vérité historique, mais de révéler une vie intérieure : on recherche le sens et l'unité, bien plus que le document et l'exhaustivité. (1998, p. 84)

Cette unité, Gabrielle Roy semble l'avoir trouvée. Dans ce récit de sa vie, elle rend hommage à tous ceux qui l'ont aimée spontanément — sans rien attendre en retour car elle se reconnaît infidèle — liant à tout jamais l'affection et l'écriture :

J'étais arrivée la veille, par une sorte de miracle — mais il allait se reproduire bien des fois dans ma vie — chez des gens qui d'instinct m'aimèrent. Or là où je me suis sentie aimée et portée

à aimer, je me suis trouvée en sécurité. Et là où je me suis trouvée en sécurité, j'ai retrouvé le courage. Seule l'affection, je le sais maintenant depuis longtemps, peut me porter à ce degré de confiance où je ne crains plus la vie. Et alors j'ose m'élancer dans ce travail sans fin, sans rivage, sans véritable but, au fond, qu'est l'écriture. (p. 393)

Cette ligne directrice guide la narration de *La détresse et l'enchantement*. La construction de soi qui s'opère par le récit néglige peut-être certains faits, en accommode d'autres, confond parfois des lieux ou des événements. L'écriture autobiographique, en ce sens, s'éloigne nettement du traitement biographique.

La reconstitution biographique de François Ricard

Gabrielle Roy. Une vie (1996) se présente comme une biographie de facture classique : monumentale, extrêmement documentée, avec un appareil de notes imposant. La vie de Gabrielle Roy y est passée au peigne fin, présentée en ordre chronologique, dans un remarquable souci d'exhaustivité et d'exactitude. En toute objectivité, le biographe se sent le devoir de rendre les faits tels qu'ils sont. C'est ainsi, par exemple, qu'il collige tous les détails des tournées théâtrales de Gabrielle Roy au Manitoba, qu'il précise les arrangements contractuels qui la lient à ses éditeurs, qu'il reconstitue sa vie avec Henri Girard, qu'il montre l'extrême séduction qu'opérait Gabrielle Roy, qu'il relate par le menu tous ses voyages d'hiver et trace un bilan précis de ses dernières années, où l'entreprise autobiographique est interrompue par les fréquentes hospitalisations.

Le travail est fouillé, précis, détaillé, en même temps que fortement modalisé. Des expressions reviennent constamment, comme pour assurer davantage la crédibilité de l'entreprise : « On ne connaîtra sans doute jamais cette vérité-là »; « Il est impossible de le savoir bien sûr » (p. 243); « On ne peut là encore que se livrer à des conjectures » (p. 259); « On nage dans la même imprécision » (p. 259); « C'est probable, mais impossible à confirmer » (p. 228).

Ce prodigieux travail qui fait qu'on n'ignore rien de la vie de l'auteure se double d'un désir d'impartialité constamment à l'avant-plan. Ricard entend tracer un portrait absolument fidèle, et pour ce faire il n'hésite pas à « reprendre » certains aspects, retouchant au besoin les propos de Gabrielle Roy dans *La détresse et l'enchantement*, apportant précisions et nuances. Ces retouches peuvent se regrouper sous trois formes majeures : réfutation, correction, révélation. Par exemple, *La détresse et l'enchantement* s'ouvre sur cette phrase maintes fois célébrée : « Quand donc ai-je pris conscience que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure? » Ricard va réfuter cette affirmation, s'autorisant d'une sorte de savoir en surplomb, qui lui fait dire :

Il y a lieu de douter que le contenu de la prise de conscience politique vécue par l'adolescente soit tout à fait celui que prétendront reconstituer les textes autobiographiques plus tardifs, dont le propos ne sera pas seulement de raconter la jeunesse de la narratrice, mais de justifier cette jeunesse, de la racheter en lui prêtant après coup un sens qu'elle n'avait peut-être pas sur le moment. Ce qui paraît plus vraisemblable dans le contexte d'alors, c'est que la jeune fille, loin de s'assigner la tâche de venger les siens et de travailler à leur libération, comme on dit aujourd'hui, découvre plutôt à quel point son appartenance lui est un poids et combien il est urgent, si elle veut devenir l'être idéal dont elle rêve, de s'affranchir du devoir

familial et patriotique et de se débarrasser de la misère [...], de ne plus lui appartenir. (p. 107)⁵

Ailleurs, il corrigera la version de Gabrielle Roy en précisant que les ambitions théâtrales de l'écrivaine ont tourné court non pas pour des raisons de santé, comme elle le dit, mais bien parce que «sa voix a été jugée peu radiophonique et sa diction, trop défectueuse.» (p. 195)⁶ Ces mises au point se doublent à l'occasion de révélations à propos notamment des querelles du couple, de l'amant de Marcel Carbotte, de la pingrerie de Gabrielle Roy :

En fait, G.R. n'a guère, comme on dit, le cœur sur la main. Bien sûr, elle paie scrupuleusement son dû, mais il ne faut pas lui demander davantage. Durant les mois d'été, par exemple, comme elle ne touche pas de salaire, elle ne donne rien, si bien que Mélina doit condamner la maison jusqu'à l'automne et s'en aller travailler à la ferme d'Excide avec Clémence. C'est que Gabrielle a beaucoup de dépenses. Outre ses robes, un manteau

⁵ Pour d'autres exemples de réfutation, lire les pages 135 et 182.

⁶ Ces propos sont amenés en ces termes : « Dans *La détresse et l'enchantement*, Gabrielle Roy raconte que [la] rupture avec le théâtre lui est imposée pour des raisons de santé : un médecin, dit-elle, lui annonce qu'elle n'a ni la constitution physique ni la puissance respiratoire nécessaires pour embrasser la carrière d'actrice. Par contre, selon Adèle qui rapporte des propos que sa sœur lui aurait tenus en 1942, la décision de Gabrielle est due au fait que sa voix a été jugée peu radiophonique et sa diction, trop défectueuse. » (p. 195). D'autres «corrections» viennent infléchir, avec plus ou moins de pertinence ou d'effet, le matériau biographique : dans une note (p. 543, note 50), Ricard précise que, par erreur, dans *La détresse et l'enchantement*, elle nomme « Hinks » le directeur de l'Institut Provencher alors que son nom est Joseph Fink (p. 134); ailleurs, à propos de sa classe, Ricard corrige Gabrielle Roy : alors qu'elle dit que les garçonnetts de cette classe représentent presque toutes les nations de la terre et que la majorité des enfants ne connaît pas plus l'anglais que le français, Ricard précise que «en fait, les listes montrent qu'au moins les deux tiers des élèves ont des noms ou des prénoms anglais et irlandais et que les garçons d'origine italienne, allemande, slave ou flamande y sont nombreux certes mais nettement minoritaires. (p. 135) D'autres exemples de corrections peuvent se lire aux pages 185 et 546.

de fourrure, ses articles de sport et toutes ses sorties, elle s'offre des vacances, tantôt au bord d'un lac, comme en 1935 avec Renée Deniset, tantôt au Québec, où elle se rend au moins à deux reprises au cours de ces années-là. (p. 162)⁷

Ces détails factuels relèvent sans doute d'une exigence de vérité, comme s'il s'agissait, pour Ricard, de se montrer dans toute sa rigueur professorale, gardien de l'œuvre et de ses interprétations, témoin privilégié parce que mandaté par Gabrielle Roy elle-même⁸. À cet égard, Pierre Nepveu dira que la version de Ricard est « passablement plus dure, plus *terrible* justement, que celle de Gabrielle Roy dans son autobiographie. » (1996, p. 8)

Néanmoins, malgré ses réserves, Ricard sacrifie scrupuleusement aux trois contrats du biographe, tels que les définit Madelénat :

⁷ D'autres révélations se lisent ainsi : « Et des querelles, ils en ont beaucoup, dont quelques-unes sont parfois vilaines, en particulier quand Marcel a bu, ce qui lui arrive de plus en plus souvent, ou lorsque Gabrielle est plus nerveuse que d'habitude; alors les invectives pleuvent, et les lamentations, et les larmes. Ils se boudent ensuite pendant plusieurs jours. » (p. 440) Ricard nous révélera même les initiales, M. C., de l'amant de Marcel Carbotte, avec qui la relation a duré plus de 20 ans (p. 441). Un autre exemple montre une Gabrielle Roy en « princesse de la maison » : « Fille majeure et pourvoyeuse, elle n'a aucun compte à rendre, ne dépend de personne, alors que les autres, c'est-à-dire la mère et Clémence, vivent pour ainsi dire sous son emprise, sinon à son service. C'est elle qui prend les décisions, c'est en fonction de ses besoins que s'organisent les activités domestiques, et Méлина comme Clémence n'ont d'autre choix que de se plier à ses volontés, à ses projets, voire à ses humeurs et à ses caprices. » (p. 164)

⁸ Micheline Lachance ouvre son entrevue avec François Ricard précisément sur cette question du mandat : « Peu avant de mourir, Gabrielle Roy, qui pressentait sa fin, a remis son dernier manuscrit à son ami François Ricard. Elle ne voulait pas publier de son vivant le récit de sa jeunesse manitobaine et de son voyage en Europe, avant la Deuxième Guerre mondiale. "François, attendez après ma mort, lui demanda-t-elle. Écrivez d'abord ma vie." » (1996, p. 80)

Le biographe écrit sous contrainte et sous contrat : ceux de l'historien (avec la recherche et la critique documentaires, la vérification des hypothèses explicatives), du critique littéraire (qui doit présenter, caractériser, expliquer et apprécier les œuvres), et du narrateur (qui raconte une vie avec ses péripéties). (1998, p. 41)

Historien, Ricard l'est sans conteste. Son ouvrage fait comprendre la complexité de l'itinéraire culturel de Gabrielle Roy. On voit très nettement comment elle a cru, très profondément, à un Canada bilingue et ouvert sur le monde⁹. Ricard est aussi un critique littéraire averti : à travers le parcours d'écriture de Gabrielle Roy, parcours qu'il scrute en détails, il montre, dira par exemple Lise Bissonnette (1996), que « les collisions entre les thèmes et les modes d'écriture, l'évolution de la critique et de l'institution littéraire, avec ses artifices et ses ferveurs, s'inscrivent en filigrane de sa vie. »

Mais je voudrais m'attarder au Ricard narrateur. Au-delà de la chronique factuelle, au-delà de la stricte relation et du commentaire des faits, on retrouve dans son ouvrage un net ancrage à caractère romanesque. Un peu à la manière du texte de Gabrielle Roy qui se structure par le déploiement d'une thématique forte — celle qui lie affection et écriture—, le texte de Ricard est organisé autour d'une question qui lui semble

⁹ Ces propos ont été lus dans cette perspective par Lise Bissonnette (1996), qui commente ainsi l'ouvrage de Ricard : « on y comprend que les familles québécoises qui émigraient vers l'Ouest, au début du siècle, cherchaient autant à s'évader de nos grandes noirceurs que de notre petite misère, qu'elles étaient les moins soumises des nôtres. On y apprend que le Saint-Boniface de l'entre deux guerres, petit ghetto francophone de 2000 habitants, était un lieu plus cultivé que la plupart des villes du Québec : les Européens y menaient le bal et le pouvoir anglophone était peut-être colonial mais moins clérical et frileux que le nôtre ».

fondamentale, celle de l'abandon de sa mère et des siens pour poursuivre sa carrière littéraire¹⁰.

Une telle ligne de force donne son impulsion au récit biographique tout entier. Qu'il parle du succès ou des échecs de Gabrielle Roy, il renvoie à cette rupture — rupture qui est pourtant dans l'ordre des choses — et en fait le moteur de sa vie et de son écriture. Dans la citation ci-dessous, on notera au passage ce que la narratologie classique nomme la fonction explicite de narration, la fonction de régie de même que la fonction idéologique :

Avant de relater les faits et gestes par lesquels cette décision va se traduire [le départ pour l'Europe], arrêtons-nous un moment à cette situation pour le moins unique : une jeune femme ayant tout pour elle — éducation, métier, salaire — refuse à sa vieille mère dans le besoin le soutien qu'elle est la seule à pouvoir lui apporter. Tout Gabrielle Roy, en un sens, se joue dans ce refus, dans cet acte de rupture aussi courageux que terrible. Car sans cela, sans cette infidélité filiale, que serait-il advenu d'elle? Aurait-elle pu être la femme et la romancière qu'elle est devenue? [...]

Mais d'un autre côté, ce geste, cet arrachement par lequel elle se choisit elle-même, jamais la femme ni la romancière ne s'en remettra. Sur le coup, la jeune femme ne songe qu'à se délivrer et à naître pleinement à elle-même. Mais sa mère, le souvenir de sa mère abandonnée se mettra un jour à la tourmenter au point d'envahir non seulement sa vie, sa pensée et la conscience qu'elle a d'elle-même, mais jusqu'à son écriture, qui deviendra dès lors une longue entreprise de rachat, de réparation du

¹⁰ Francine Bordeleau, dans son commentaire de l'ouvrage, précise en quoi cette posture thématique peut relever d'un traitement romanesque : « De ce geste d'infidélité filiale, Ricard fait l'une des grandes lignes de force de sa biographie. De son récit, aurait-on envie de dire, tant se dessinent ici tensions et structures dramatiques. Mais il est vrai que le caractère et l'existence de Gabrielle Roy, qui rappelle inmanquablement la figure de Rastignac, avait de quoi inspirer un tel traitement. » (1997, p. 48)

passé, autant dire une entreprise interminable, car le passé, bien sûr, ne saurait être réparé, mais il ne saurait non plus être laissé sans réparation. (p. 166-167)

On a là, me semble-t-il, l'essentiel de la posture biographique de Ricard, qui ordonne un savoir factuel autour d'une saisie narrative de la vie de sa biographée, et met le savoir objectif au service de l'imaginaire.

En guise de conclusion

Tout en partant d'un matériau semblable, chacune de ces trois approches sert un propos différent. L'imaginaire autobiographique de Gabrielle Roy reconstruit un savoir personnel. Elle revient sur sa vie en insistant sur le réseau d'amitiés qui l'a porté jusqu'à la fin, adoucissant ainsi les aspérités d'un portrait d'elle-même en femme infidèle et sans reconnaissance. L'imaginaire biographique de Vanasse, imaginaire déçu pourrait-on dire, fictionnalise un savoir biographique déjà fermement établi en l'inscrivant dans un « récit de soi » où il joue le rôle d'un confident privilégié — rôle qu'il est loin d'avoir tenu — et construit une image de l'écrivaine en femme dévastée, enfermée dans sa pingrerie : en se mettant constamment à l'avant-plan, Vanasse rate le double enjeu de son exercice, à savoir transmettre un savoir de l'autre qui soit crédible et dresser un portrait de soi en biographe, comme le font nombre d'écrivains contemporains qui s'ingénient à réinventer la forme et le genre biographiques. À l'inverse, François Ricard n'a d'autre ambition que de répondre aux exigences de la biographie traditionnelle. L'imaginaire qui préside à son entreprise monumentale remplit son objectif

initial: Gabrielle Roy y apparaît dans toutes ses nuances alors que le biographe, jouant le jeu sans être dupe, réfute l'illusion biographique. Je lui cède le dernier mot :

On a beau dépouiller toutes les archives, interroger tous les témoins, lire tout ce qui a été écrit sur un être, il manque toujours quelque chose, et ce quelque chose, en particulier s'il s'agit d'un artiste, ne peut être que l'essentiel. (p. 520)

Bibliographie

- BERTHIAUME, André. 1988, « Gabrielle Roy : l'épisode de "La Mouette" », *Écrits du Canada français*, n° 62, p. 75-92.
- BISSONNETTE, Lise. 1996, « Pour curieux », *Le Devoir*, 28-29 décembre.
- BORDELEAU, Francine. 1997, « L'itinéraire de Cendrillon », *Lettres québécoises*, n° 85 (printemps), p. 48.
- BRAULT, Jacques. 1989, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et images* 42 (printemps), p. 387-398.
- CADIEUX, Micheline. 1989, « Une question d'écriture », *Études françaises*, vol. 25, n° 1 (été), p. 115-125.
- CORNELLIER, Louis. 2004, « Les tourments de Gabrielle », *Le Devoir*, (samedi et dimanche 16 mai), p. F7.
- DAVID, Carole. 1984, « Gabrielle Roy (re)découverte », *Spirale*, n° 48, (décembre), p. 21.
- GUÉRARD, Marie-Gabrielle. 1987, « Faire de sa vie un livre. L'autobiographie de Gabrielle Roy », *Esprit* n° 124 (mars), p. 93-100.

- HAYWARD, Annette. 1984, « Gabrielle Roy, La détresse et l'enchantement », *Québec français*, n° 56 (décembre), p. 16-17.
- HUDON, Jean-Guy. 1998, « Gabrielle Roy et Germaine Guèvremont, 1945-1996 », *Nuit blanche*, n° 71 (été), p. 8-12.
- KUNDERA, Milan. 1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- LACHANCE, Micheline (1996), « L'ange de Gabrielle », *L'Actualité*, vol. 21, n° 11 (juillet), p. 80-82.
- LEJEUNE, Philippe. 1998, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- MADELÉNAT, Daniel. 1998, « La biographie littéraire aujourd'hui », Jose Romera Castillo et Francisco Gatiérrez Corbajo (dir.), *Biografías Literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, p. 41.
- MAJOR, Robert. 1997, « Écrire une vie », *Voix et images* 65 (hiver), p. 379-385.
- MARCOTTE, Gilles. 1996, « Un superbe portrait de femme », *L'Actualité*, vol. 21, n° 19 (décembre), p. 91-92.
- MARCOTTE, Sophie. 2004, « De l'orgueilleuse à la romancière. Réécritures de l'enfance dans "Mes études à Saint-Boniface" et *La détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy », *Voix et images* 86 (hiver), p. 99-113.
- MICHAUD, Ginette. 1998, « Gabrielle Roy et Virginia Woolf : "Comme une eau sans fond ..." », *Spirale*, n° 161 (juillet-août), p. 16-17.
- NEPVEU, Pierre. 1996, « Gabrielle Roy. Une vie de François Ricard », *Spirale*, n° 151 (novembre-décembre), p. 8-9.
- PASCAL, Gabrielle. 1997, « Le Canada de Gabrielle Roy », *Cité libre*, vol. 25 n° 1 (janvier-février), p. 70-71.

- RICARD, François. 1984, « Les mémoires secrets d'une jeune fille pas très rangée », *L'Actualité*, vol. 9 n° 10 (octobre), p. 15-18.
- . 1996, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal.
- ROBIDOUX, Réjean. 1989, « Gabrielle Roy : la somme de l'œuvre », *Voix et images* 42 (printemps), p. 376-379.
- ROY, Gabrielle. 1966, *La route d'Altamont*, Montréal, éditions HMH.
- . [1984] 1996, *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal Compact.
- . 1997, *Le temps qui m'a manqué*, Montréal, Boréal.
- . 2000, *Le Pays de Bonheur d'occasion et autres récits autobiographiques épars et inédits*, Montréal, Boréal.
- . 2001, *Mon cher grand fou. Lettres à Marcel Carbotte*, Montréal, Boréal.
- ROY, Geneviève. 1998, *Gabrielle Roy*, Montréal, Lidec.
- ROY, Marie-Anna A. [Adèle]. 1979, *Le miroir du passé*, Montréal, Québec-Amérique.
- SHEK, Ben-Z. 1989, « De quelques influences possibles sur la vision du monde de Gabrielle Roy : George Wilkinson et Henri Girard », *Voix et images* 42 (printemps), p. 437-452.
- SOCKEN, Paul G. 1989, « L'enchantement dans la détresse : l'irréconciliable réconcilié chez Gabrielle Roy », *Voix et images* 42 (printemps), p. 433-436.
- THÉORET, France. 1995, « Ce que parler veut dire », *Voix et images* 60 (printemps), p. 684-691.
- VANASSE, André. 2004, *Gabrielle Roy. Écrire, une vocation*, Montréal, XYZ.

Résumé

La mise en regard de trois ouvrages traitant de la vie de Gabrielle Roy permet de distinguer diverses modalités de l'instauration d'un ethos biographique. Procédant d'un même matériau biographique, l'autofiction de Gabrielle Roy (*La détresse et l'enchantement*), la somme biographique de François Ricard (*Gabrielle Roy. Une vie*) et le récit biographique d'André Vanasse (*Gabrielle Roy. Écrire, une vocation*) proposent des figures de biographes distinctes selon que l'enjeu qui les détermine relève de la création littéraire, d'une visée historique ou de considérations institutionnelles.

Abstract

The comparison of three works dealing with the life of the writer Gabrielle Roy allows to distinguish various modalities of a biographic ethos. Proceeding from the same biographical material, the autobiography of Gabrielle Roy (*La détresse et l'enchantement*), the biographical opus of François Ricard (*Gabrielle Roy. Une vie*) and the biographical fiction of André Vanasse (*Gabrielle Roy. Écrire, une vocation*) propose different "figures" of the biographer depending on whether their purpose is literary, historical or institutional.

Stefan Zweig face à Cicéron, ou la biographie comme miroir de soi

Michel Magniez
Université de Strasbourg II

Le recueil intitulé *Die Sternstunden der Menschheit* occupe une place toute particulière dans la foisonnante production littéraire de Stefan Zweig, composée pour l'essentiel de nouvelles (*Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, La confusion des sentiments*) et de biographies consacrées à des personnages illustres (*Marie Stuart, Erasme, Magellan, Marie-Antoinette, Balzac, Montaigne...*). Cette œuvre, dont une partie a été traduite en français sous le titre *Les Heures glorieuses de l'Humanité*, rassemble dans sa version allemande définitive quatorze textes, dont chacun traite l'une des heures fatales qui ont marqué à jamais l'histoire du monde. *Cicero* est l'une de ces quatorze « miniatures historiques », selon les termes-mêmes de Stefan Zweig, dans lesquelles l'auteur cherche à saisir « les instants sublimes » et tragiques, qui, « de

manière irrévocable », ont déterminé « le sort de toute l'humanité » (p. 8). *Cicero* partage avec les treize autres textes du recueil une manifeste indétermination générique, car chacune de ces « miniatures historiques », d'une longueur approximative de vingt-cinq pages, se situe au croisement de la nouvelle et de la biographie.

Au cours de cette œuvre, Stefan Zweig investit ses propres interrogations, ses doutes et ses angoisses dans la représentation qu'il donne de Cicéron. Relatant la vie de l'orateur romain, il trace en fait son propre portrait, et fait de Cicéron à la fois le premier représentant des valeurs humaines auxquelles il croit, mais également un double de lui-même, dont les idéaux humanistes ont été vaincus par la violence et la force brutale d'un régime dictatorial.

Il faut d'abord évoquer l'intrigue et les grands traits de l'action de cette nouvelle, toujours inédite en français, et parue uniquement en allemand et en anglais. Plusieurs indices laissés par Stefan Zweig dans son texte permettront de montrer comment s'établit l'analogie entre le philosophe romain de l'Antiquité et l'auteur autrichien du 20^e siècle. Cicéron devient alors, sous la plume de Stefan Zweig, un *exemplum* particulièrement noble pour représenter les valeurs universelles que se doit de défendre tout penseur humaniste, même au cours des périodes les plus sombres de l'Histoire.

Trame narrative et réalité historique

L'action de cette « heure glorieuse », divisée en huit chapitres, se déroule entre les années 49 et 43 av. J-C.

Jules César, qui s'est rendu maître de Rome, a poussé l'orateur Cicéron à quitter la vie politique. Cicéron s'adonne alors à la philosophie et à la vie contemplative, jusqu'au jour où César est assassiné. Le penseur tente alors de saisir l'occasion pour rétablir la République romaine, mais il renonce à ce projet face à l'apathie et à la corruption des élites de la nation, qui s'ajoute à la passivité coupable du peuple romain. Déçu, il se retire donc une deuxième fois du monde politique, pour rédiger cette fois son traité *Des devoirs* – le *De Officiis* (chapitres I à IV). Cependant, il retourne peu de temps après à Rome car l'ancien consul Antoine, à la tête d'une armée de mercenaires, veut s'emparer du pouvoir. Pour lutter contre cet homme cupide et immoral, Cicéron prononce au Sénat ses quatorze *Philippiques*, dans lesquelles il attaque violemment Antoine (chapitre V). Ce dernier forme alors une alliance avec ses adversaires, Octave et Lépide, et demande la mort de Cicéron. Le philosophe, qui en est averti, renonce pourtant à fuir et meurt assassiné. Antoine fait alors accrocher la tête et les mains de l'orateur au-dessus des Rostres, les tribunes du Sénat, en guise d'avertissement au peuple romain (chapitres VI à VIII).

Le synopsis de la miniature historique, ainsi que le détail du texte, révèle une grande part de fidélité, dans le récit de Stefan Zweig, aux sources antiques et historiques. Le schéma de son récit s'inspire surtout des *Vies parallèles* de Plutarque, en particulier *La Vie de Cicéron* et *La Vie d'Antoine*, dont il reprend les principales données chronologiques et nombre de précisions biographiques. Pour relater le passage précis de la mort de Cicéron, Zweig s'est en outre référé au fragment de *l'Histoire de Rome* de Tite-Live (*Ab Vrbe Condita*, CXX), qui nous a été transmis par Sénèque le Rhéteur (*Suasoriae*, VI, 17). Tite-Live propose en effet une description très précise des derniers

instants vécus par l'orateur, et Zweig le suit de près en indiquant notamment les dernières paroles que Cicéron adressa à ses esclaves (« *Laisse-moi mourir dans ce pays que j'ai sauvé* »), et en évoquant le courage de l'orateur face à la mort et le dévouement de ses esclaves.

Stefan Zweig s'en tient donc apparemment le plus fidèlement possible à la vérité historique, mais ce serait méconnaître le sens profond de l'œuvre que de la considérer comme un simple compte-rendu objectif de la vie de Cicéron.

Cicéron comme portrait de Stefan Zweig

Il faut d'abord rappeler les circonstances de la création de l'œuvre. D'après les renseignements fournis par le journal intime et la correspondance de Stefan Zweig, on peut établir que l'écriture de *Cicero* a eu lieu entre le 15 septembre et le 11 octobre 1939. Zweig, qui a fui la dictature nazie et l'Annexion de l'Autriche, est alors en Angleterre, près de Bath et il n'a pas encore quitté Londres pour le Brésil. Sur le plan international, la guerre est déclarée depuis le début du mois de septembre 1939, à la suite de l'invasion de la Pologne par l'Allemagne.

On notera en premier lieu la similitude de la situation personnelle des deux écrivains : Stefan Zweig insiste sur le fait que la plupart des événements qu'il relate se déroulent alors que Cicéron a soixante ans. Né en 1881, Stefan Zweig lui-même entame sa cinquante-huitième année lorsqu'il écrit *Cicero*. Serge Niémetz, dans sa grande biographie de Stefan Zweig intitulée *Stefan Zweig, le voyageur et ses mondes*, indique à quel

point l'auteur autrichien était profondément angoissé par l'approche du « jour fatal » de sa soixantième année.

Autre détail biographique sur lequel Zweig s'appesantit : Cicéron vient de se remarier avec une femme plus jeune que lui, Tullia : « Et puis, dernière sagesse, ce sexagénaire commet la plus douce des folies de l'âge, il prend une femme jeune [...] pour jouir en artiste de la beauté de la vie, non dans le marbre ou dans les vers, mais sous sa forme la plus sensuelle et la plus séduisante. » (p. 254) Zweig lui-même, deux ans auparavant, a quitté sa femme, Friderieke, pour épouser en 1938 la jeune Charlotte Altmann, qu'il a rencontrée en 1934 alors qu'elle avait 26 ans et que lui en avait 53.

D'autre part, le récit de Stefan Zweig évoque les nombreuses périodes d'exil que connut Cicéron : « Il a dû fuir en exil, du jour au lendemain, condamné par le sénat et abandonné par le peuple ». « Pour la seconde fois, Marcus Tullius Cicéron a quitté le monde pour fuir dans la solitude » (p. 251-252). Cette situation rappelle les circonstances dans lesquelles Zweig a écrit son œuvre. Exilé à Bath, en Angleterre, il écrit dans ses *Journaux* le 3 septembre 1939 : « Maintenant commence pour moi une autre vie, j'ai perdu ma liberté et mon indépendance » (1995, p. 396). Son autobiographie, *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, montre à quel point le statut d'exilé puis d'apatride a marqué Zweig, toujours en fuite vers de nouvelles terres : « Car retranché de toutes racines, et même de la terre qui avait nourri ces racines, je l'ai été comme peu d'hommes, véritablement, le furent jamais » (2006, p. 8)

Cette fuite perpétuelle, Zweig la retrouve et la reconnaît en Cicéron : « Dans les derniers mois, Cicéron se cache tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre de ses propriétés à la campagne,

repartant toujours dès qu'un danger le menace, mais ne lui échappant jamais totalement.» Zweig mêle au récit biographique la constatation personnelle que lui fournit sa propre expérience : « Et en effet, par deux fois, par trois fois, ce réprouvé semble décidé à prendre la fuite. Il prépare tout, il informe ses amis, il embarque, il se met en route. Mais Cicéron s'arrête toujours au dernier moment ; qui a un jour connu la tristesse de l'exil ressent même dans le danger la volupté de la terre familière et l'indignité d'une vie passée à fuir » (p. 271). Le récit biographique est donc enrichi, sous couvert de remarques générales, par des allusions à la vie personnelle de l'auteur.

Cette union entre biographie et autobiographie apparaît également dès la première phrase du récit, dans l'attitude de retrait, loin de la scène publique, adoptée par Cicéron après la victoire de César : « Le plus sage qu'un homme intelligent et pas très courageux puisse faire lorsqu'il en rencontre un plus fort que lui, c'est de l'éviter et d'attendre sans honte le moment où la voie lui redevient libre » (p. 250). Cette affirmation témoigne en fait d'une attitude constante de la part de Stefan Zweig, qui écrivait dans *Le monde d'hier* au sujet de la première guerre mondiale : « Il ne restait dès lors qu'une seule chose à faire : se replier sur soi-même et se taire aussi longtemps que dureraient la fièvre et le délire des autres » (2006, p. 281). La première phrase du récit montre donc que cette « miniature historique » est au croisement de la biographie et de l'autobiographie.

Stefan Zweig, à cette époque, est d'ailleurs lui-même contraint au retrait et à la résignation. Il écrit dans son autobiographie, au sujet de l'automne 1939 : « Au cours de ces mois, j'avais quitté Londres et m'étais retiré à la campagne à Bath. Jamais dans ma vie je n'avais éprouvé plus cruellement

l'impuissance de l'homme face aux événements mondiaux. » (2006, p. 499) De même Cicéron « tente de s'enseigner à lui-même qu'un vrai sage doit apprendre la résignation, la véritable dignité de son âge et de ses années » (2000, p. 255). À l'heure où Zweig tente de se jeter à corps perdu dans le travail, entreprend son autobiographie et tente de parachever son œuvre, il écrit de Cicéron : « il ne peut rien arriver de plus heureux à un homme d'esprit que la mise à l'écart de la vie publique et politique ; le penseur, l'artiste est poussé hors d'une sphère indigne de lui [...] et il est ramené à sa sphère intérieure, intangible et indestructible. Toute forme d'exil donne à l'homme d'esprit l'impulsion qui le conduit vers le recueillement intérieur, et ce malheur béni frappe Cicéron au moment le plus propice. » (p. 251) Tout indique que Zweig décrit ainsi sa propre volonté et sa situation personnelle par le biais de Cicéron.

Cicéron, dans le texte de Zweig, est d'ailleurs déçu par la politique, « la sphère publique », et offre une vision noire du peuple et des hommes d'action, qui ne cherchent qu'à assouvir leur désir de gloire et de pouvoir. Là encore, c'est une constante de la pensée philosophique de Stefan Zweig qui apparaît à travers cette biographie. Zweig écrivait en effet à Romain Rolland, un mois avant de commencer la rédaction de *Cicero* : « Vous savez que j'ai refusé depuis longtemps ma confiance non seulement à la politique, mais surtout aux politiciens – je l'ai témoigné par mon *Fouché* et par mon *Erasme*. » (Lettre datée du 23 août 1939). *Cicéron* reprend donc ce leitmotiv de la condamnation de la *res publica*, la sphère publique et politique, mais il y ajoute, comme par compensation, l'éloge de la « vie intérieure », de la « contemplation », et de la réflexion philosophique sur soi et sur le monde.

À l'inverse, le peuple lui-même et les aléas de la vie publique sont sources de déception pour Cicéron comme pour Zweig : lui qui a été l'un des écrivains les plus admirés dans toute l'Europe est chassé de sa patrie et voit ses livres brûlés dans son propre pays. De même, Cicéron a été « porté en triomphe », « couronné par le peuple », et « honoré par le Sénat », puis « condamné par ce même sénat et abandonné par ce même peuple. » Tous deux ont été, du jour au lendemain, « au plus haut puis au plus bas de la faveur populaire », « fort admirés et fort haïs », d'abord adulés et célébrés, puis méprisés et rejetés (p. 251-252).

Toutes ces réflexions amènent forcément à réinterpréter le *taedium vitae*, à savoir le « dégoût de la vie », la fatigue, la lassitude, ressentis par Cicéron dans le récit de Stefan Zweig : « La fatigue, le scepticisme envahissent de plus en plus Cicéron. » ; « Cicéron est envahi à la fois par la fatigue et la sagesse, deux sentiments qui se ressemblent souvent bien dangereusement. » ; « Une fatigue non seulement physique et nerveuse, mais une fatigue de la vie, une nostalgie mystérieuse de son terme et de sa terre, s'est emparée de lui » (p. 272). On note, en écho à ces remarques, dans les *Journaux* de Stefan Zweig, en septembre 1939 : « Triste. Las. Je n'ai qu'un seul espoir : que cette guerre se termine bientôt. [...] Ma situation ici est odieuse – isolé, sans pouvoir ni occasion de m'exprimer [...] » (1995, p. 406). Le mal-être de l'écrivain est patent : « Je n'ai plus le choix, je dois rester où je suis ; ma vie de toute façon ne vaut plus grand chose » (1995, p. 407). Son malaise s'accroît jour après jour, et son journal est émaillé de constats d'impuissance et d'attentes déçues : « Rien de nouveau », « Rien d'important », « Je suis las de penser à l'avenir », « Journée de dépression », « Cette époque me

fatigue », « Cette guerre m'inspire un sentiment de malaise » (1995, p. 393-410, passim). Comment, enfin ne pas mettre en relation l'attitude de Cicéron, qui appelle la mort de ses vœux, et se laisse tuer pour échapper aux tourments et aux troubles de son époque, avec le suicide commis par Stefan Zweig deux ans plus tard en compagnie de son épouse ? À Cicéron qui déclare : « Je suis fatigué de fuir, et fatigué de vivre », font écho les dernières lettres de Zweig à ses proches avant son suicide : « J'étais trop fatigué pour supporter cela », « j'étais oppressé par notre vie de nomades », « mes forces sont épuisées par des années d'errance sans patrie » (Niémetz, 1996, p. 554-555).

Cicéron comme incarnation des valeurs humanistes

Il est difficile de ne pas reconnaître, dans la description que fait Stefan Zweig de la Guerre civile à Rome, une allusion à peine voilée aux événements historiques qui ébranlent le monde en cette année 1939. Rappelons que dans son autobiographie, *Le monde d'hier*, Stefan Zweig associait déjà la Guerre civile romaine à la Seconde Guerre mondiale : il commence ainsi le chapitre « L'agonie de la paix », consacré aux années 1934-1940, par une citation de la tragédie de Shakespeare intitulée *Jules César* : « Le soleil s'est couché sur Rome. Pour nous, le jour touche à sa fin. Les nuages, les dangers, les brumes se rapprochent ; c'en est fini de notre action » (2006, p. 454). Ces paroles prononcées par Titinius, l'un des conjurés, après la mort de Brutus et Cassius, symbolisent pour Stefan Zweig la montée en puissance du nazisme jusqu'à l'éclatement de la guerre en 1939. De même, dans *Cicero*, les légions et cohortes romaines sont la transposition antique des armées allemandes,

et Antoine, dictateur cupide, immoral et sans scrupule, est sans conteste l'une des incarnations de la « violence pure » au même titre qu'Hitler.

Il est caractéristique, à cet égard, que Stefan Zweig parle constamment de « l'Empire romain » pour désigner un État qui à l'époque de Cicéron, est encore une République. Le choix de l'expression « *das römische Reich* » n'est pas anodin, et renvoie directement au « *deutsches Reich* » dont Hitler veut étendre le pouvoir et la domination.

Cicéron devient alors le représentant des valeurs humanistes en lesquelles croit Stefan Zweig. Il est, pour celui-ci, le modèle de l'homme d'esprit qui a su, malgré l'adversité, sauvegarder sa liberté intérieure. Il écrivait à Romain Rolland le 11 octobre 1939, alors qu'il achevait d'écrire *Cicéron* : « J'ai été surpris en lisant son *De re publica* et son *De Officiis*. Il est notre homme, lui qui mourut pour nos idées, en des temps qui ressemblaient si cruellement aux nôtres. » De fait, Zweig rappelle la lutte de Cicéron, dans le *De Officiis*, contre l'impérialisme et les guerres de conquêtes : « D'un regard de prophète, il prévoit le déclin de Rome provoqué par la succession trop rapide de ses victoires et de ses conquêtes mondiales, malsaines car uniquement militaires. [...] Et à chaque fois qu'un peuple prend par les armes leur liberté à d'autres peuples, il perd par une mystérieuse vengeance l'admirable force qui était sienne dans son isolement » (p. 263). Ces phrases ne peuvent résonner que comme un écho aux événements de septembre 1939, et comme un avertissement aux peuples responsables de la guerre. « Tandis que les légions font marche sous le commandement de généraux ambitieux, [...] une voix s'élève contre ce dangereux triomphe : en effet,

Cicéron a vu comment la semaison sanglante des guerres de conquête faisait croître la récolte plus sanglante encore des guerres civiles » (p. 263).

« Cet impuissant défenseur de l'humanité », devenu le porte-parole de Stefan Zweig, se fait l'adversaire de la dictature et de la *dominatio unius* (c'est-à-dire « la domination d'un seul »), prônant en lieu et place *l'adjumenta hominum*, « l'aide réciproque entre les hommes ». « Pour lui, le despotisme viole toute forme de droit. La véritable harmonie ne peut naître dans une communauté que lorsque l'individu, au lieu de tirer un profit personnel de sa position publique, fait passer ses intérêts privés après ceux de la collectivité. » (p. 262)

Zweig s'interroge cependant avant tout dans *Cicero* sur le pouvoir de l'homme d'esprit face à la barbarie et à la violence. Il montre, par le biais du philosophe romain, la tragique défaite de l'humanisme face à la brutalité, et sa propre défaite personnelle. Cicéron est d'abord vaincu par César car « Comme toujours, les cohortes se sont révélées plus fortes que les mots » (p. 250). « Le plus grand défenseur de la république romaine » est enfin assassiné par de « petits bandits » illettrés, à la solde d'Antoine, désigné comme le dictateur, « le grand bandit ». Zweig appelait d'ailleurs les Nazis « les canailles brunes ». La fin de Cicéron est son dernier appel, dérisoire, à la lutte « contre la brutalité, contre la rage du pouvoir et contre l'anarchie » (p. 275)

Ainsi Stefan Zweig, par « ce symbole tragique de la république crucifiée », fait de la biographie une arme contre « l'éternelle injustice de la violence », à laquelle succombèrent la république romaine au premier siècle av. J.-C. et le monde entier en 1939.

D'une biographie à l'autre : Érasme et Cicéron

Il convient pour conclure de mettre en valeur le rapprochement qui doit être opéré entre Cicéron et Erasme, héros tous deux de biographies de Stefan Zweig. Ne parvenant pas à se mettre au travail, Stefan Zweig note dans son journal intime, le 10 septembre 1939 : « Je pense que l'autobiographie ne serait pas indiquée. Quant à écrire des romans, je n'en ai pas le courage. Peut-être le mieux serait il un ouvrage comme mon *Erasme*. » Et il complète cette réflexion le 15 septembre : « Je vais commencer mon *Cicéron*, j'ai déjà perdu trop de temps avec cette stupidité que sont la politique et la guerre. » (1995, p. 402 et 404)

De fait, l'analogie entre *Erasme* et *Cicéron* est étonnante, et elle montre que l'affirmation d'un lien fort entre l'auteur et le sujet de la biographie est une constante des biographies de Zweig. Analysant la biographie d'*Erasme*, François Dosse écrit dans *Le Pari biographique. Ecrire une vie* : « Dans cette attirance pour ces personnages qui refusent toute allégeance au nom de la liberté, on saisit là encore le biographe sous les traits du biographé : "Erasme ne veut se lier à personne... En son for intérieur, il n'a jamais reconnu l'autorité d'un supérieur." » (1980, p. 80)

L'étude de l'éthos biographique dans *Cicéron* permet donc de compléter cette analyse et d'ébaucher une analyse plus complète de l'œuvre de Zweig : le biographe se projette lui-même dans le sujet de sa biographie, et y projette également les angoisses liées à son époque et les doutes liés à sa condition. Cicéron, comme Erasme, est la preuve qu'il faut, selon Zweig, « écrire en symboles » pour saisir la complexité de l'Histoire, ancienne ou contemporaine, et pour faire entendre sa voix malgré le tumulte du monde et des hommes.

Bibliographie

- DOSSE, François. 2005, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte.
- NIÉMETZ, Serge. 1996, *Stefan Zweig. Le voyageur et ses mondes*, Paris, Belfond.
- PLUTARQUE, 1975-1978, *Vies Parallèles*, tomes IX, XII, XIII, XIV, Paris, Les Belles Lettres, coll. « C.U.F. »
- SÉNÈQUE, 1992, *Sentences, divisions et couleurs, des orateurs et des rhéteurs : controverses et suasoirs*, Paris, Aubier.
- ZWEIG, Stefan. 1935, *Erasme*, Paris, Grasset.
- , 1991-1996, *Œuvres complètes*, Paris, Lgf, coll. « La Pochothèque ».
- , 1995 [1986], *Journaux*, Paris, Lgf.
- , 2000 [1927], *Sternstunden der Menschheit, Vierzehn historische Miniaturen*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- , 2004 [1996], *Les très riches heures de l'humanité*, Paris, Belfond.
- , 2006 [1982], *Le monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, Paris, Albin Michel.

Résumé

S'inspirant des œuvres antiques qui sont à sa disposition, Stefan Zweig rédige en septembre 1939 une courte biographie de Cicéron, dans laquelle il relate en particulier les dernières années de la vie du philosophe. Le biographe retrace alors des événements lointains qui ont marqué l'histoire de l'Europe, en lesquels il trouve plus d'une similitude avec les soubresauts dont sa propre époque est agitée. Parler de Cicéron devient alors pour Stefan Zweig un moyen de représenter sa condition d'exilé, mais aussi de réfléchir sur le déclin de son époque et sur l'apparente défaite des valeurs humanistes qui l'animent depuis toujours.

Abstract

Inspired by the ancient books of Plutarch and Titus Livius, Stefan Zweig writes in September 1939 a short biography of Marcus Tullius Cicero. He tells us how Cicero lived the last years of his life, and he relates how the Roman Republic came to an end with Cicero's death. However, the events that occur during those years are very similar to those that Zweig himself is witnessing in 1939. Writing about Cicero thus becomes for Stefan Zweig a way of depicting his own situation of exile as well as an opportunity to meditate on the decline of his own era with the beginning of the Second World War, and on the apparent collapse of the moral values in which he sincerely believes.

Beauchemin-Beaulieu devant Melville et Joyce : l'image oratoire en miroir

Caroline Dupont

Université du Québec à Rimouski

La notion rhétorique d'*ethos* apparaît particulièrement féconde pour rendre compte de la relation qui s'établit entre biographe et biographé au sein d'une biographie imaginaire d'écrivain, que l'on peut situer entre l'essai biographique sérieux et l'œuvre d'imagination. En effet, ces livres qui sont le lieu où « les identités s'interrogent le plus profondément, dans ce qu'elles ont d'oscillant et d'insaisissable » (Viart), se veulent très riches sur le plan des représentations, d'autant plus que l'inscription, dans l'œuvre, d'une textualité exogène est très souvent l'occasion, pour le biographe, d'un retour sur soi. Dans nombre de ses biographies imaginaires, parmi

lesquelles *Monsieur Melville* (1978) et *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006) occupent une place de choix, Victor-Lévy Beaulieu se dote justement d'une posture d'écrivain singulière en créant un double fictionnel à son image, Abel Beauchemin, chargé de jouer le rôle de son géniteur en poursuivant le projet intellectuel de ce dernier, celui d'une quête de l'écriture et de l'être québécois, mais aussi celui d'une connaissance de soi et du monde par la lecture-écriture. Après avoir brièvement rappelé les aspects essentiels à mon propos de la notion rhétorique d'*ethos*, j'observerai donc comment cette dimension du discours découlant d'une intelligence stratégique œuvre sur le plan scriptural à l'orée des deux sommes biographiques susmentionnées, là où se met en place la construction discursive qui prévaudra à l'échelle de l'œuvre entière. Une lecture minutieuse de l'incipit (soit l'ensemble du premier chapitre) du *Melville*, dont on confrontera les conclusions à une analyse succincte du premier chapitre du *Joyce* — deux ouvrages qui réfléchissent (sur) la lecture et l'écriture tout en mettant en scène leurs processus croisés —, permettra de cerner l'image qu'Abel Beauchemin, le personnage-narrateur, construit de lui-même dans son discours et de montrer en quoi la représentation de soi que constitue l'*ethos* oratoire participe d'une stratégie de persuasion quelque peu détournée, au moyen de laquelle il s'agit en quelque sorte, selon l'expression d'Aron Kibédi Varga, de « diriger les passions » (cité dans Gardes-Tamine, p. 48).

Résumant les propos d'Aristote en ce qui concerne l'*ethos*, Roland Barthes indique qu'il s'agit des « traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses *airs* » (p. 212), c'est-à-dire une forme de « connotation » qui doit découler de ce qu'il

dit. Selon Aristote, il existe trois sortes d'« airs », trois raisons qui permettent à l'orateur d'inspirer confiance à son auditoire, à savoir la *phrónesis*, l'*areté* et l'*eúnoia* (1378a), traduits respectivement par « raison » ou « bon sens », « vertu » et « bienveillance ». Le premier de ces « airs » formant la dimension de l'*ethos* (au sens large) est assimilé au *logos* — la *phrónesis* (ou « raison ») appelant en effet l'idée de compétence et de bon sens attachée au discours argumentatif particulier d'un orateur. Le deuxième couvre pour sa part le champ de l'*ethos* lui-même — l'*areté* (ou « vertu ») évoquant l'honnêteté et la sincérité de l'orateur. Enfin, le troisième est associé au *pathos* — l'*eúnoia* (ou « bienveillance ») impliquant une certaine solidarité à l'égard de l'auditoire (d'après Ekkehard Eggs, p. 47). Si l'énoncé fournit parfois explicitement des renseignements sur l'énonciateur, l'énonciation de ce même locuteur, par ses modalités particulières et le style qu'elle adopte, bref, par les choix dont elle témoigne, participe également de la construction de l'image de soi par et dans le discours. En ce sens, l'*ethos* joue de la fonction émotive (selon les catégories de Roman Jakobson), mais dans une perspective plus vaste que celle qu'on lui reconnaît généralement, dans la mesure où cette « image oratoire » témoigne (explicitement ou implicitement) de l'attitude de l'énonciateur à l'égard de la situation ou du contenu de son discours, en plus d'être orientée vers le récepteur à titre de stratégie discursive, tant il est vrai qu'elle vise en définitive à un « agir-sur l'Autre ». C'est donc dire à quel point la façon de s'exprimer du locuteur renvoie ici à une façon d'être, et réclame, par ailleurs, une attitude particulière de la part de l'allocutaire. Sur cette question de l'adhésion des sujets à une quelconque position, mentionnons également que bien que l'*ethos* en tant que mode de persuasion soit

crucialement lié à l'acte d'énonciation, il n'en est pas moins influencé par ce que Dominique Maingueneau nomme l'« *ethos prédiscursif* » (p. 78), qui correspond à l'image préalable que se fait l'allocutaire du locuteur, un *ethos* qui précède la construction de l'image dans le discours et auquel j'aimerais brièvement m'attarder avant de considérer les textes eux-mêmes.

Un peu à la manière des auditeurs d'un discours politique, qui associent *a priori* au locuteur une image qui est fonction tout à la fois de la rumeur publique, de ce que disent de lui les médias, et du type de discours auquel il s'adonne généralement, le lecteur d'une œuvre littéraire peut, dans certains cas, disposer de représentations préalables de l'*ethos* de l'énonciateur. Comme l'affirme Maingueneau, « même si le co-énonciateur ne sait rien au préalable de l'*ethos* de l'énonciateur, le seul fait qu'un texte relève d'un genre de discours ou d'un certain positionnement idéologique induit des attentes en matière d'*ethos* » (p. 78). Cette double dimension du genre et du positionnement idéologique participe effectivement de notre réception préalable de l'œuvre de Beaulieu. D'une part, des recherches sur le genre de la biographie imaginaire d'écrivain ont permis de valider l'hypothèse selon laquelle cette classe de textes mettrait en scène, à des degrés variables selon les biographies considérées, une tentative d'« appropriation », par le biographe, d'un auteur et de son discours, principalement à partir de l'œuvre de ce dernier, appropriation qui, par l'union de l'enquête documentaire sur la vie et l'œuvre, d'une part, et du récit, d'autre part, permettrait de combler l'espace qui s'étend entre l'individu et l'œuvre produite. La biographie imaginaire d'écrivain se voudrait alors à la fois le lieu d'une recomposition « littérisée », d'une « réimagination » de la vie

du biographé éclairée de sa propre œuvre, assortie d'un commentaire critique de cette œuvre susceptible d'impliquer, chez le biographe, une dimension empathique ou idiosyncrasique qui peut ou non ouvrir sur un processus de cognition. L'appartenance de *Monsieur Melville* et de *James Joyce*, *l'Irlande*, *le Québec*, *les mots* au genre de la biographie imaginaire induit donc indéniablement une attente en matière d'*ethos*, attente d'une image oratoire par le biais de laquelle l'énonciateur plaiderait (de façon plus ou moins détournée) en faveur de la fiction — c'est-à-dire de l'imagination biographique et critique — et de l'« appropriation » de l'autre pour son propre profit. D'autre part, ce que Vincent Jouve nomme « l'image de l'auteur », c'est-à-dire « l'idée qu'un lecteur se fait de l'auteur (réel) d'un livre antérieurement à la lecture[,] [i]mage [...] suscitée par l'inscription de son nom sur la couverture, dessine d'emblée [...] un horizon de prévisibilité » (p. 18) qui, dans le cas de Beaulieu, peut être assimilé à un *ethos* préalable. En effet, la narration des biographies imaginaires d'écrivains écrites par Beaulieu antérieurement à son *Melville* était assumée par l'auteur lui-même, ce qui lui avait permis de faire valoir un certain positionnement idéologique — d'ailleurs conforme à ce que présentent ses essais — que le lecteur informé s'attend à retrouver au sein des œuvres subséquentes appartenant également au genre de la biographie imaginaire, même lorsque la narration de celles-ci se voit prise en charge par un personnage. Cette idéologie, s'inscrivant dans le sillage d'un vieux rêve québécois de grandeur littéraire, pourrait presque être résumée par cette formule de Beaulieu : « Parce qu'au-delà de toutes les réserves, on connaît l'enjeu de notre littérature : le monde à inventer. C'est-à-dire le nôtre » (1984, p. 172). Ainsi informé, avant même de plonger dans

l'univers discursif de l'œuvre, par cet *ethos* préalable s'articulant sur le double plan du genre de discours et du positionnement idéologique dont relève le texte, le lecteur doit voir à confronter cette première image à la représentation de soi qui se trouve inscrite au sein du discours même de l'énonciateur, et qui forme l'*ethos* discursif.

La définition de l'*ethos* comme construction d'une image de soi dans le discours est d'abord à prendre au pied de la lettre – et ce, d'un double point de vue – lorsque l'on considère le *Melville* et le *Joyce* de Victor-Lévy Beaulieu. En effet, on l'a dit, ce dernier construit véritablement, à l'intérieur de ces deux textes, un double fictionnel tout à fait à son image, Abel Beauchemin, par lequel il transpose ses propres réalités. Mais la construction proprement dite d'une image particulière du locuteur ne s'arrête pas là dans le *Melville*. Cet énonciateur fictionnel se donne lui-même comme fictionnel à un autre niveau, puisqu'il se présente non pas en tant que pure instance (ou « personne ») chargée de raconter la vie de l'écrivain américain, mais, à l'image, comme il le dit lui-même, de Melville et de Flaubert, il se met plutôt en scène en tant que personnage. Sans tracer, à proprement parler, son propre portrait — c'est d'ailleurs plutôt, du moins en principe, celui de Melville qu'il doit s'employer à présenter (mais en le réaménageant à sa guise) —, Abel laisse filtrer dans son discours une certaine représentation de lui-même. Déjà, dès l'incipit de l'œuvre ou, pour parler en termes rhétoriques, dès la *captatio benevolentiae*, émergent des éléments propres à fonder l'image du romancier-biographe. Soulignons, dans un premier temps, l'attitude quelque peu solipsiste du personnage qui, d'emblée, semble davantage habité d'une volonté de cerner les contours de sa propre vie d'écrivain que préoccupé de raconter celle de

Melville. À cet effet, notons les nombreuses occurrences des pronoms personnels de la première personne du singulier dès le premier paragraphe de l'œuvre, qui indiquent déjà la part d'investissement du biographe au sein d'un texte où, dans les faits, il sera presque davantage question de lui-même que de celui qui donne son titre à l'œuvre et qui devrait en être la figure centrale. Fait significatif, la première mention de Melville apparaît seulement au milieu du premier chapitre. Quoi qu'il en soit, Abel est bien loin de nous être antipathique. La bienveillance que suscite le personnage-narrateur découle surtout, me semble-t-il, de l'image d'individu vulnérable qu'il présente, une image d'éternel indécis et adepte malgré lui de la procrastination, qui se fait jour dans la représentation de lui-même qui se dégage de son énoncé et des modalités de son énonciation. Cette image est aussi celle d'un être à l'identité et à l'autorité mal assurées, même à l'endroit de ses propres créatures de fiction (!) : « Alors, il a bien fallu que je les réunisse tous pour leur faire part de ce que j'avais décidé à leur sujet. Je me doutais bien que ça ne leur plairait guère mais je n'avais pas le choix par devers moi-même : il y avait déjà deux ans que je retardais le moment, farfinant avec moi-même, [...] incapable de tirer quoi que ce soit de moi » (MM, I, p. 11). Cette première représentation de lui-même qu'offre Abel par ses propos implique la dimension de l'*areté*, cette image donnant du personnage une impression de sincérité et d'honnêteté qui ne peut manquer d'influer sur les récepteurs, comme l'ont compris les rhétoriciens depuis un bon moment déjà. En effet,

[t]enant compte des rapports qui existent entre l'opinion que l'on a de l'orateur et la manière dont on juge son discours, les maîtres anciens de rhétorique en ont, depuis longtemps, tiré des conseils pratiques, recommandant aux orateurs de donner une impression favorable de leur personne, de s'attirer l'estime,

la bienveillance, la sympathie de leur auditoire (Perelman et Olbrechts-Tyteca, p. 428).

Cette disposition favorable à l'égard de sa personne, Abel la suscite donc en montrant dans son discours un caractère honnête, sincère et humble, ce qui le fait paraître plus crédible aux yeux de son auditoire. La sincérité et l'honnêteté du personnage-narrateur me semblent d'ailleurs poussées un cran plus loin lorsque celui-ci compare le livre non encore écrit, ce livre « qu'on laisse courir en soi de sa vie sauvage » (MM, I, p. 11), à « une passion non encore déflorée, quelque brûlante folie *qui ne doit encore rien à personne*, dans laquelle on finit par se complaire » (MM, I, p. 11). Par les modalités de son énonciation, c'est-à-dire ici par le choix des mots impliqués dans la comparaison, Abel donne une image résignée de son Moi d'écrivain, laissant déjà entendre, en toute honnêteté, que l'écriture est chez lui une pratique en quelque sorte illégitime, ce que convoque l'expression « qui ne doit encore rien à personne » pour qualifier le livre qui n'a pas encore connu de déploiement matériel. Si l'on se fie aux vocables de l'extrait cité, la pratique littéraire tiendrait même, pour Abel, du dépouillement de l'Autre, de la « défloration intellectuelle », ce que la suite du chapitre tendra peu à peu à révéler. Ce que je propose de nommer « l'*ethos* de l'humilité » chez le personnage-narrateur se manifeste de plus en plus clairement à mesure que progresse le récit, car en se situant vis-à-vis du géant des lettres américaines à la faveur de passages – nombreux – où il suspend en quelque sorte son écriture pour en souligner l'effort en termes déceptifs, Abel ne cesse en fait de laisser entendre son infériorité. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici, à l'instar de Ruth Amossy, qu'« il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités » (1999, p. 9) pour offrir une

image de lui-même. En effet, c'est en parlant de « *l'autre* » (MM, I, p. 11), en l'occurrence de Melville, qu'Abel se montre sous un certain jour; c'est en se comparant à lui qu'il témoigne de sa propre situation. Ainsi peut-on dire que Melville, du moins au début de l'ouvrage que lui consacre Abel Beauchemin/Victor-Lévy Beaulieu, constitue davantage un prétexte à la présentation (indirecte) du personnage-narrateur qu'un personnage à part entière. C'est d'ailleurs en mesurant sa difficulté à avancer dans l'écriture (MM, I, p. 24) à la « grandeur littéraire » de l'écrivain américain (et à celle d'autres figures importantes de la littérature; MM, I, p. 20) qu'Abel témoigne de sa propre situation et qu'il s'octroie une position correspondante dans le champ littéraire. Le fait de se poser en face de la figure de l'auteur génial – d'autant plus grand, d'ailleurs, qu'il a connu et surmonté l'échec – possédant un statut « d'écrivain national » conduit donc Abel à construire dans son discours une image de sa propre petitesse. Le petit écrivain du « petit état équivoque qui ne peut trouver ses appuis dans l'histoire » (MM, I, p. 22), l'auteur insatisfait, en situation précaire, qui voit les livres faits et à faire se dérober sous ses yeux comme « une suite sans logique de fragments » (MM, I, p. 12), se demande alors :

Comment par les mots arriver à la meilleure part de soi-même, à ce qu'on pressent au fond de soi, c'est-à-dire cette beauté qui doit vous être exclusive, que personne d'autre que vous ne saurait produire, ce qui constitue à proprement parler l'ultime justification de sa vie (mais sans doute bien davantage)? Et quelle description, et en quelle inscription, et de quels mots faire venir tout cela? (MM, I, p. 12).

Ces longues interrogations oratoires témoignent en fait, chez Abel, du sentiment de son infériorité, ainsi que de son incapacité à « trouve[r] [...] [s]es vérités » (MM, I, p. 19) par sa

propre écriture. Pour tenter de colmater les brèches dans ses textes et, plus généralement, dans l'espoir de « faire une connaissance de [s]on savoir » (MM, I, p. 20) – ce qui revient comme un leitmotiv dans l'œuvre (MM, I, p. 20 et 101; II, p. 120; III, p. 16) –, Abel semble n'avoir d'autre choix que de se servir des mots et des images d'autrui, « fouill[ant] dans ces vies[,] [...] fouill[ant] dans ces œuvres[,] [...] fouill[ant] partout » (MM, I, p. 20). On constate alors que c'est en présentant de lui-même un *ethos* fondé sur la sincérité et l'humilité que cet écrivain fictif « en panne » tente de légitimer sa volonté de « s'approprier » Melville et ses mots, lui qui affirme : « ce que Melville a été, c'est ce que je voudrais être » (MM, I, p. 23). La construction, dans le discours, d'une image de lui-même empreinte de modestie et d'honnêteté n'aura donc été pour Abel qu'une stratégie rhétorique visant à disposer favorablement le lecteur à son égard afin qu'il se trouve en quelque sorte justifié de diriger une entreprise biographique adoptant une forme inversée, où Melville doit servir la création de son supposé biographe. En ce sens, il vaudrait mieux parler de fausse modestie pour caractériser l'*ethos* d'Abel, puisque cette image oratoire traduisant la vulnérabilité du personnage cache en fait un désir mégalomane de « connaître » et d'« être » au sens fort du terme.

Chez Abel, l'*ethos* du petit écrivain du « pays équivoque » (MM, I, p. 208), *ethos* jouant sur l'*areté* (c'est-à-dire l'« air » de vertu au sens d'honnêteté et de sincérité), ouvre en fait sur l'*ethos* de l'usurpateur de la vérité de l'Autre, qui articule pour sa part la dimension de la *phrónesis* (ou « raison pratique »). L'interdiscursivité telle qu'elle se déploiera tout au long de l'œuvre remplira alors cette fonction bien précise : nourrir Beauchemin de l'Autre (vie et œuvre), assouvir son désir de « faire une connaissance de [s]on savoir » (MM, I, p. 20), et ainsi

participer à sa « poursuite du mythe de lui-même » (Landry, p. 50) et de sa collectivité. C'est donc dire que par l'entremise de la représentation de lui-même qu'offre son discours, représentation dévoilant ce qu'il désigne ouvertement comme ses « faiblesses » (MM, I, p. 23), Abel tente implicitement de faire accepter ses vues, lesquelles vont dans le sens de ce que je suggère de nommer un « culte-appropriation » de Melville, attitude qui implique tout à la fois un hommage à l'endroit de la figure et de l'œuvre de l'écrivain « mythique » en question, et l'accaparement des textes de cet « Autre » pour son propre profit. Au même titre que l'image du dépouillement qui émerge du discours de Beauchemin appelle en fait un désir d'usurpation, son ouverture à l'Autre par la biographie cache ici un imminent retour sur soi, si bien qu'on pourrait sans difficulté aucune appliquer à Abel-VLB cette remarque qu'il fait à propos de l'immixtion de Melville dans son œuvre, voulant que « peu importe de quoi il parle, c'est toujours de lui qu'il s'agit » (MM, I, p. 52). De ce point de vue, *Monsieur Melville* exploite, mais cette fois dans son sens le plus fort, ce qu'on tend à définir comme un *topos* de la biographie imaginaire d'écrivain, à savoir la tentative d'appropriation, par le biographe, d'un auteur à partir de son œuvre, en même temps qu'une variante un peu plus radicale de cette « conquête », soit le désir d'union, voire d'osmose entre biographe et biographé. D'ailleurs, dans son discours, Abel donne de lui-même en tant qu'écrivain-biographe une image qui va tout à fait dans le sens du « narcissisme hétéro-érotique » qu'évoque Daniel Madelénat dans *La Biographie*, et qui consiste à se construire en construisant le portrait d'un autre, lui qui avoue que « tout livre qu'on écrit sur quelqu'un d'autre que soi est un prétexte » (MM, I, p. 19). L'entreprise biographique

traditionnelle, on l'évoquait plus tôt, en vient d'ailleurs ici à adopter une forme inversée, se présentant presque comme une autobiographie d'Abel qu'éclairerait l'œuvre de Melville, ce qu'admet le personnage-narrateur lorsqu'il dit : « Mais je suis bien obligé d'avouer que ce projet ne repose sur rien, que sur ma vie que j'aimerais faire éclater pour ainsi dire définitivement » (MM, I, p. 22). Melville, l'auteur à la fois épique et lyrique, le « grand écrivain du grand échec » (MM, I, p. 33), se trouve ainsi ravalé au rang de miroir d'Abel, lui qui doit en fait servir à renvoyer au biographe sa propre image, celle de l'échec à dépasser, de « cette prodigieuse impossibilité qui [l]'a tant fasciné chez Melville parce que, tout simplement, elle se trouve à être inscrite en [lui], depuis les commencements équivoques de [s]on pays » (MM, III, p. 126). Au même titre que les créatures de fiction d'Abel, qui « [lui] sont épisodiquement des appuis qu'[il] [s]e cherche dans l'histoire » (MM, I, p. 22), le Melville que recrée le narrateur-biographe doit à son tour devenir un « appui », un adjuvant qui lui permette d'exister, lui, le petit écrivain du pays équivoque, par personne interposée. Le désir d'une existence littéraire par procuration, qui s'affirme avec de plus en plus d'insistance à mesure que se met en place cette relation biographe/biographé fort particulière, ne survient cependant pas inopinément. Il avait en fait été préparé dès les premières lignes du *Melville*, à la faveur d'une métaphore de l'acte de lecture-écriture en termes nourriciers en même temps que parasitaires, où l'Autre apparaît comme un « hôte » (au sens biologique du terme), une métaphore par laquelle Beauchemin laisse déjà ses propos dessiner son *ethos* d'usurpateur, de prédateur du monde, des mots et des images de l'Autre :

À force de vivre avec *l'autre*, dans le monde des mots de l'autre, on en oublie sa puissance, on la fait devenir quotidienne, on la désamorce en quelque sorte, on y tue toute la beauté qu'on y avait vue et de laquelle on se nourrissait. Ce qui guette le livre à faire, c'est l'épuisement des images qui vous sont venues de lui, qui se sont inscrites en vous à un point tel que vous finissez par les faire vôtres, sans aucune réciprocité (MM, I, p. 11).

Puisque « [d]ans [s]on monde [...], il y a peu de place pour l'espoir » (MM, I, p. 19), Abel se tourne vers le monde de l'Autre, dans le but de l'annexer à sa propre entreprise d'écrivain, placée au-dessus de tout. Parcourir par la biographie imaginaire l'univers biographique et textuel melvillien doit donc permettre à Abel de se découvrir lui-même et, peut-être, de mieux faire émerger ses potentialités. Il affirme à cet effet :

Cette recherche que j'ai entreprise, c'est celle d'essayer de comprendre ce qui fait que je suis tenu au monde circulaire alors que tout devrait me forcer à la verticalité et à d'autres définitions de moi-même. Pourquoi j'avance si peu dans l'écriture — et ce qu'il est advenu d'une grande exception qui s'appela Herman Melville. C'est là tout mon propos. Je ne sais donc pas encore ce que je vais trouver à la fin, peut-être moi-même, mais un moi-même différent de ce que je suis, enfin transformé (MM, I, p. 24).

Ce discours valorisant la recherche transversale et, de là, une double compréhension est aussi celui que Beaulieu tient sur lui-même, lui qui soutient qu'

[i]nterroger un auteur, c'est être ébloui par ce qu'il écrit, c'est quasiment devenir lui. Pour un Québécois comme moi, qui est devenu écrivain dans les années soixante, alors que la littérature étrangère en particulier nous était interdite par le système d'éducation, plonger corps et âme dans Melville, même sans connaître vraiment la langue anglaise, ça a été découvrir un univers, le sentir, le humer et me percevoir capable de le signifier (dans Atwood et Beaulieu, 1996, p. 209).

Représentant la figure de l'écrivain américain comme « une grande exception » (MM, I, p. 24) ou, pour reprendre une formule de Jacques Pelletier, comme un grand « prêtre voué à la célébration du corps mystique du texte » (p. 9), Abel se représente pour sa part en humble fidèle ravalé, pour le moment, « au rang de scribe » (MM, I, p. 20), c'est-à-dire d'écrivain « qui ne compose qu'avec la reproduction » (MM, I, p. 20).

C'est à nouveau sur le terrain du scribe, mais un scribe encore une fois plus imposant qu'il ne le laisse clairement entendre, qu'Abel rejoint Joyce dans l'essai hilare qu'il consacre au grand écrivain irlandais, faisant se rencontrer l'Irlande et le Québec dans les mots que l'un et l'autre, l'exilé tout court comme l'exilé de l'intérieur, se plaisent à faire éclater pour y dessiner leur propre territoire. S'ouvrant pour sa part non pas sur le congédiement des personnages de fiction de Beauchemin, mais plutôt sur l'évocation, en parallèle avec une description du paysage pistolois, de la mort du père après une agonie dite « acérante [...] comme un poème de Gaston Miron » (JJ, p. 15), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* a tôt fait de faire fusionner les univers personnel et romanesque du personnage-narrateur, ce dernier paraissant d'abord fort peu préoccupé d'intégrer la figure de Joyce à un essai pourtant censé lui être consacré. Outre la mise en place du « personnel familial » usuel, mais rarement réuni en une même œuvre, de Jos Beauchemin, le frère aîné qu'Abel n'avait pas revu depuis qu'il avait voulu former la secte québécoise des Porteurs d'eau dans *Don Quichotte de la démanche* (1974), un précédent roman, au tout joycien Steven le « héraut », du reste traducteur de *Finnegans Wake*, en passant par Machine Gun Jean-Maurice, tout droit sorti du pénitencier, le récit convoque d'emblée les motifs

habituels chers à Beauchemin : les bêtes, la grande table de pommier qui lui sert de table d'écriture, la vieille Cadillac aux grands ailerons lumineux, cependant repeinte en blanc après avoir arboré le rouge sang tout au long du *Melville*, tout cela permettant le déploiement d'une intratextualité généralisée. Après avoir ainsi installé sa « grande tribu » familiale et romanesque, Abel en vient à offrir par ses propos une première représentation de lui-même reposant une fois de plus sur la franchise et la modestie, cet ethos faisant intervenir la dimension de l'*areté* (ou « vertu »), mais pour mieux ouvrir également, comme dans le *Melville*, sur une volonté d'accaparement servant la *phrónesis* ou « raison pratique ». En effet, à la question de Steven qui interroge son frère romancier sur le grand récit épique maintes fois annoncé (*La grande tribu*) que ce dernier devait écrire avec l'aide du père, mais qu'il n'est pas parvenu à achever, Abel, pour toute réponse, se contente de hausser les épaules, mais réserve une répartie passablement plus instructive à ses lecteurs :

Vous m'en direz tant que toute neige à faire de nous les carcasses du froid. Je ne veux pas parler de ce qui a été infaisable pendant vingt ans, le pays en son territoire comme l'écriture en sa plus haute autorité. Ne s'expliquent pas les courants discontinus de la pensée, ni ceux des désirs, ni ceux du rêve. C'est toujours équivoque, incertain, ça bronche sur ses pieds mais ne s'ébranle, ça ne vient pas quand il le faudrait, même pas quand ça se pourrait. La vie. Détournements sans cesse de sens, sans pourtours ni alentours. Léopold, peux-tu me dire comment s'écrit le mot Québec et si seulement il s'agit là d'un mot? Ainsi Molly interpellait-elle Bloom en train de manger ses rognons de mouton, dans Eccles Street en dublinoise contrée, quand la Liffey dégorgeait sur ses berges le pourrissement anglais. (J), p. 24)

Évoquant en toute honnêteté son incapacité à l'égard du grand projet romanesque, mais pour se décharger de cette infaisabilité sur le dos de l'équivoque territoire québécois, amalgamant ainsi le non-pays et sa propre difficulté à avancer dans l'écriture comme le recto et le verso d'une même réalité (« ça bronche sur ses pieds mais ne s'ébranle »), Abel se plaît aussi à convoquer Joyce et l'Irlande à la faveur de passages évoquant librement, en l'adaptant, l'œuvre joycienne, et qui mettent en lumière un rapport problématique à l'autre dominant. « Détournements sans cesse de sens », comme l'indique Beaulieu-Beauchemin lui-même, que les mots de Joyce que s'approprie un Abel dépossédé de ses moyens pour les intégrer à son propre terreau scriptural, allant même jusqu'à refuser, pour conserver intact ce lien privilégié avec l'Irlandais et ce qu'il peut lui apporter, l'espace familial que tente de créer entre eux son frère Steven :

— Tu n'as jamais répondu aux lettres que je t'envoyais d'Europe, a dit Steven.

— Je n'y répondais pas parce que je ne les ouvrais pas, ai-je dit.

— Pourquoi? a dit Steven.

— Suffisamment de terre noire dans la bouche. Je ne pouvais en prendre davantage. J'ai préféré cultiver mon jardin, ai-je dit.

— En lisant Joyce? a encore dit Steven, sa main comme une étoile de mer sur la pile de livres entre nous : Ulysse, Finnegans Wake, Je ne suis pas le gardien de mon frère, Gens de Dublin, L'Histoire illustrée de l'Irlande d'A. M. Sullivan, ces aiguilles enfoncées dans ma peau depuis bientôt trente-cinq ans, tant de lectures, tant de relectures par toutes sortes de saisons, en toutes sortes de circonstances, pour le simple plaisir de virailleur, d'engranger de la connaissance et de m'y perdre autrement que mangé par les banalités de la vie quotidienne. La carte du pays à redessiner autrement qu'en noir (JJ, p. 24-25).

Abel se représentant Joyce, le grand « écrivain irlandais que l'infaisabilité de son pays désolait au point qu'il en est parti

à vingt ans et n'y est plus retourné, même pour mourir » (JJ, p. 52), comme celui qui lui offre la possibilité de dépasser le banal, de « s'exiler » en quelque sorte de sa terre natale pour mieux y revenir à la faveur des mots, il se construit en retour en lecteur fasciné, soucieux « d'engranger de la connaissance », de se perdre dans les dédales joyciens en y croisant les siens propres, tentant ainsi d'échapper à son sort d'« exilé intérieur ». Rusé Joyce, rusé Beaulieu-Beauchemin qui, par leur amour-haine de l'anglais pour l'un, de la vieille langue française pour l'autre, font éclater les cadres de leurs langues respectives, créant en quelque sorte leur propre espace langagier – syntaxe distordue et lexicque singulier –, plus susceptible de coïncider avec leur perception du monde. Reconnaisant à Joyce d'avoir joui de « la plus haute autorité. Celle qui envoya se coucher le langage anglais comme nul ne l'avait fait avant lui et comme nul ne le fit depuis » (JJ, p. 51), Abel voudra se prévaloir à sa manière, en y plongeant pour s'y lover, de cette « autorité » au double sens d'« auctor », qui renvoie à l'auteur, mais aussi à celui qui détient une supériorité qui impose le respect, la confiance :

Si exclusif c'est. Depuis bientôt trente-cinq ans, s'y trouver enfoncé jusqu'aux oreilles. Dans de la flanelle, chatouillante ainsi que de la plume d'eider, et s'y rouler pour ainsi dire à demeure, tantôt du côté de *Gens de Dublin* et tantôt du côté de *Stephen le héros*, et tantôt encore du côté de *Dédalus* » (JJ, p. 51).

Se définissant en toute humilité comme un « Québécois mal armé, perméable et maniable » qui « ne subsiste que dans l'exil intérieur » et qu'au sein d'un pays irréel, Beaulieu s'identifie donc à Joyce au point de vouloir se saisir de ce qu'il fut. Bien imprégné, et depuis longtemps, de l'univers joycien, Abel, jouant encore de *phrónesis* (ou « raison pratique »), laisse

à tout moment percer dans ses propos des références à Joyce au détour de situations vécues par les Beauchemin, se servant tantôt d'une réplique de M. Deasy dans *Ulysse* pour condamner les insultes proférées à la mémoire du père décédé par les frères et sœurs du clan Beauchemin, comparant plus tard l'attachement naïf à la religion de la mère de Joyce et de la sienne, etc. L'établissement de correspondances, de substitutions – application pratique, en somme, de la notion d'*épiphanie* joycienne, cette « [m]anifestation soudaine d'un sens total, absolu, cristallisé dans un présent fixe, plein du passé et de l'avenir » (Dion, p. 121), – devient donc le fondement même de son activité critique et interprétative. Faut-il alors s'étonner qu'Abel en vienne à valoriser ouvertement, lorsqu'elle est possible, l'usurpation d'identité, lui qui raconte précisément, à la fin de ce premier chapitre de son *James Joyce*, l'histoire d'un autre petit obnubilé par un plus grand, celle de Thomas Moore, pensionnaire chez le grand-père Antoine, immigrant irlandais dont le bateau s'était échoué dans le Bas-du-Fleuve, devenu contremaître sur les chantiers de la Price Brothers et passé maître dans l'art du casse-tête, de la bouteille et du fredonnement de chansons folkloriques irlandaises : « Des chants folkloriques que Thomas Moore puisait dans un grand livre évidemment à couverture verte, et qu'il prétendait avoir écrit lui-même avant son exil en Canada. Le fait est qu'il portait le même nom que le grand poète irlandais. Mais comme nous ignorions tous que celui-là avait existé, quel mal le contremaître Moore faisait-il en usurpant une identité qui n'était pas la sienne? » (JJ, p. 55). C'est du reste à cet « imposteur » qu'Abel dira devoir « la fascination qu'[il a] toujours eue pour le monde gaélique, les sagas de vaches irlandaises, le comté de Galway, la montagne du Scalp, la Liffey, Dublin et James Joyce » (JJ, p. 55).

C'est donc, on le voit, par une juxtaposition de points de vue, d'images et de mots, glanés chez les uns et chez les autres et qu'il tente de faire siens, qu'Abel entend parvenir à une véritable connaissance de lui-même, faire « passer le seuil à ce qu'[il] [est] » (MM, I, p. 22) et, par là, naître véritablement à l'écriture. Admettant qu'il serait dérisoire de s'accaparer les grandes œuvres de la littérature pour les faire siennes, Abel indique que ce désir d'interrelation, voire de fusion, « est pourtant tout ce qui [l]e fascine et [que] c'est à ce niveau qu'[il] situe [s]es exigences en tant qu'écrivain » (MM, I, p. 20). Sans constituer à proprement parler une argumentation serrée – on a plutôt affaire ici à une rhétorique implicite –, le discours d'Abel comporte donc néanmoins, comme on peut le constater, certaines stratégies argumentatives par lesquelles ce dernier propose ses vues dans le but implicite de les faire accepter par ses allocutaires. En ce sens, l'*ethos* du personnage-narrateur, tout à la fois mode d'expression de soi « indirect » et stratégie de persuasion, joue un rôle significatif, donnant de lui l'image de la sincérité et de la vulnérabilité, afin de mieux ouvrir, dans les faits, sur un accaparement-détournement de l'Autre pour son propre compte. À l'*ethos* de l'humilité répond ainsi l'*ethos* de l'appropriation-usurpation. Je laisse le mot de la fin à Victor-Lévy Beaulieu lui-même qui, en d'autres lieux, commentait son entreprise littéraire sans prendre le soin de construire le premier des deux *ethè* identifiés ici, pour plonger d'emblée dans le second : « C'est qu'écrire n'est rien de moins que du pillage et il est important de prendre à l'autre son butin, ne serait-ce que pour se revêtir de ses mots et pour s'armer de leur puissance » (1984, p. 366-367).

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth (dir.). 1999, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours ».
- ARISTOTE. 1967, *Rhétorique*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- ATWOOD, Margaret, et Victor-Lévy BEAULIEU. 1996, *Deux sollicitudes. Entretiens*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Inédits ».
- BARTHES, Roland. 1970, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, p. 172-229.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. 2006, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles.
- . 1984, *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- . 1978, *Monsieur Melville*, tome I : *Dans les aveilles de Moby Dick*, tome II : *Lorsque souffle Moby Dick*, tome III : *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur.
- DION, Robert. 1997, *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques ».
- EGGS, Ekkehard. 1999, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », dans Ruth AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », p. 31-59.
- GARDES-TAMINE, Joëlle. 1996, *La rhétorique*, Paris, Masson & Armand Colin, coll. « Cursus ».

- JOUVE, Vincent. 1992, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture ».
- KIBÉDI-VARGA, Aaron. 1990, « Une rhétorique aléatoire : agir par l'image », dans Michel MEYER et Alain LEMPEREUR (dir.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 193-200.
- LANDRY, Kenneth. 1982, « Victor-Lévy Beaulieu, biographe et amateur de "lecture-fiction" », *Québec français*, n° 45 (mars), p. 50-52.
- MADELÉNAT, Daniel. 1984, *La Biographie*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes ».
- MAINGUENEAU, Dominique. 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », p. 75-100.
- PELLETIER, Jacques. 1993, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », dans Robert DION et Jean MORENCY (dir.), *Tangence*, « Interdiscursivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu », n° 41 (octobre), p. 7-31.
- PERELMAN, Chaïm, et Lucie OLBRECHTS-TYTECA. 1983 [1958], *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- VIART, Dominique. 1999, « État de la prose contemporaine », entretien accordé à la revue *Prétexte*, n° 21/22 (printemps) (sur <http://www.fabula.org>).

Résumé

Dans nombre de ses biographies imaginaires, parmi lesquelles *Monsieur Melville*(1978) et *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006) occupent une place de choix, Victor-Lévy Beaulieu se dote d'une posture d'écrivain singulière en

construisant un double fictionnel à son image, Abel Beauchemin, chargé de jouer le rôle de son créateur en poursuivant le projet intellectuel de ce dernier, celui d'une quête de l'écriture et de l'être québécois, mais aussi d'une connaissance de soi et du monde par la lecture-écriture. À la faveur d'extraits du *Melville* et du *Joyce*, ouvrages qui réfléchissent (sur) la lecture et l'écriture tout en mettant en scène leurs processus croisés, cet article se propose de cerner l'image particulière qu'Abel Beauchemin, le personnage-narrateur, construit de lui-même dans son discours, afin de montrer en quoi la représentation de soi que constitue l'*ethos* oratoire participe d'une stratégie de persuasion quelque peu détournée, grâce à laquelle il s'agit en quelque sorte, selon l'expression d'Aaron Kibédi-Varga, de « diriger les passions ».

Abstract

In several of his imaginary biographies, among which *Monsieur Melville* (1978) and *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006) are particularly important, Victor-Lévy Beaulieu adopts a singular writer's posture by constructing a fictional double, Abel Beauchemin, who plays the role of his creator carrying out his intellectual quest for writing and for the Québécois soul, as well as for a knowledge of self and of the world through reading/writing. By way of excerpts from *Melville* and from *Joyce*, works that reflect on reading and writing and on the intricate relationship between the two, this article aims to define the image that Abel Beauchemin, the narrator, proposes of himself. In so doing, we intend to demonstrate that the representation of the self through the discourse *ethos* is part of an indirect strategy of persuasion whose function is, as Aaron Kibédi-Varga's would say, to "steer the reader's passions".

Jean-Benoît Puech est-il un auteur sans œuvre?

Maryse AUBUT

Université Stendhal Grenoble 3

Jean-Benoît Puech écrit pour la première fois à Louis-René des Forêts vers l'âge de vingt ans. Il souhaite rencontrer l'auteur du *Bavard*, l'un des livres qui l'a le plus profondément marqué et a contribué à sa vocation d'écrivain. Ce désir, par ailleurs un peu anachronique à l'époque d'un structuralisme triomphant (l'entrée liminaire des journaux est en effet datée de 1971) qui récuse toute référence au biographique, Jean-Benoît Puech le justifie en dévoilant un intérêt similaire chez son « maître », Louis-René des Forêts :

Je lui dis que je voudrais étudier l'œuvre de Raymond Roussel.
Il me répond que pour sa part, plus encore que cette œuvre

certes très singulière, c'est la vie de Roussel qui l'intéresse, ou plutôt le personnage, dont son ami Michel Leiris, qui l'a connu, lui a parlé parfois en des termes étonnants. [...] Louis-René des Forêts, l'un des maîtres admirés par les avant-gardistes de la revue *Tel Quel*, qui interdit formellement toute approche biographique en littérature (la collection complète est là derrière lui), et surtout l'écrivain effacé derrière ses livres (comme *Le Bavard*, « ce pur récit de fantôme où même le fantôme est absent », écrit Blanchot), des Forêts manifeste de l'intérêt pour un homme plus que pour son œuvre! [...] Je n'ai pas osé dire à des Forêts que la vie de Roussel [...] me fascine tout à fait. [...] En réalité, la vie d'un auteur m'intéresse tout autant que son œuvre, en tout cas la vie de certains auteurs, en tout cas la sienne, puisque je lui ai écrit et puisque j'ai souhaité le rencontrer, voir en chair et en os le « fantôme » dont parle à mots couverts Blanchot lui-même — et cela malgré les théories formalistes à la mode à Paris et même à Orléans. (2000, p. 12)

Ce passage est ici particulièrement intéressant à étudier : il s'agit en effet de déterminer ce qui doit se trouver « derrière », de l'homme ou de l'œuvre. Dans l'extrait, la collection des *Tel Quel* est littéralement « derrière » Louis-René des Forêts et « l'écrivain effacé derrière ses livres », tel que dépeint par Blanchot, est automatiquement invalidé par des Forêts lui-même, qui confie s'intéresser à des auteurs pour autre chose que leur œuvre. Il faut noter aussi que l'intérêt de Louis-René des Forêts pour la vie de Raymond Roussel passe par le récit qu'un autre auteur, en l'occurrence Michel Leiris, lui en a fait; c'est donc une sorte de chaîne qui se crée entre écrivains, une sorte de filiation qui est loin de s'appuyer sur les « théories formalistes à la mode », comme l'écrit Puech.

On est, dans cet extrait, dans la valorisation du personnage de l'écrivain et dans la transmission d'une sorte de culture de l'écriture, d'un enseignement du métier d'auteur, et l'élaboration d'un journal d'apprentissage, telle que conçue par

Jean-Benoît Puech, s'inscrit tout à fait dans le prolongement de cette pensée. Ce journal, qu'il tiendra sur près de vingt ans, sera donc en quelque sorte le compte-rendu d'un apprentissage qui se construira par le biais de la relation qu'il entretiendra avec Louis-René des Forêts. Mais cet apprentissage ne sera pas celui d'une technique d'écriture en tant que telle (quoique cela soit aussi parfois le cas, lorsque par exemple Puech soumettra ses textes à la lecture critique de des Forêts), mais plutôt un apprentissage lié à la fabrication de son propre personnage d'écrivain, de son « moi auctorial » en quelque sorte. La question de déterminer ce qui doit se retrouver « derrière », de l'homme ou de l'œuvre, telle qu'évoquée précédemment, se révèle donc rapidement caduque, puisqu'il s'agit de se créer en tant qu'auteur et d'inclure cette création dans la sphère de l'œuvre (et c'est bien là, de surcroît, ce qui fascine les deux auteurs à propos de Roussel).

Renier son père pour mieux s'inventer

La rupture, désormais célèbre, des deux écrivains dès lors que Puech manifesta le désir de publier le journal, va dans le sens de cet apprentissage. Pour se créer, on doit renier son « père », on doit brûler ses idoles. C'est d'ailleurs par la bouche même de des Forêts que Puech l'apprendra, ou enfin, dira l'apprendre, puisqu'il s'agit ici d'un journal maintes fois remanié. Cette réécriture pose évidemment sur la mémoire le lourd poids du soupçon. Toutefois, comme l'écrit des Forêts dans *Le Bavard*, « nous ne sommes pas ici pour courir après une vérité qui se dérobe sans cesse » (1998, p. 33) et il s'agit plutôt ici de dénicher la nature du désir qui se donne à lire à travers

l'élaboration de ce journal. Puech rapporte ainsi ces propos qu'aurait tenus des Forêts :

LR me dit que lui aussi, je le renierai. Que c'est dans l'ordre des choses. Qu'on brûle toujours ce qu'on a adoré. Puis il ajoute qu'il dit cela parce qu'il a actuellement l'impression que certains de ses amis, sinon le renient, du moins le délaissent, ou l'abandonnent. (2000, p. 31)

La résistance de Louis-René des Forêts à la publication, qui était pourtant au courant de l'existence de ce journal et en avait même lu de nombreux extraits, n'a donc fait que sceller une rupture longuement préparée. Cette rupture était, pour Dominique Rabaté, inévitable : « Curieusement, Jordane ne semble pas voir que son geste relève typiquement du double lien, puisqu'il demande à son Père substitutif de l'autoriser à accomplir ce qui doit se lire comme une liquidation symbolique de ce même père! » (2001, p. 49) Ce refus, survenu, d'après le journal, à la fin de l'année 1989 et auquel Jean-Benoît Puech se plie un instant est, paradoxalement, le prétexte (et j'insiste lourdement sur ce mot) à la création d'un double imaginaire, Benjamin Jordane. Puech change tous les noms, à commencer par le sien, tous les titres de livres, tous les noms de lieux, et contourne ainsi le refus de Louis-René des Forêts. En 1993, *L'apprentissage du roman* est publié : Puech y apparaît sous sa véritable identité, mais en tant que simple présentateur du journal d'apprentissage de Benjamin Jordane, son double fictif. Il attendra sept ans avant de restituer, dans *Louis-René des Forêts, roman*, les véritables noms des protagonistes de la première édition du journal. Il est toutefois à noter que pour les proches de Jean-Benoît Puech, la mystification n'aura pas lieu : il publiera, dès 1991, un court extrait du journal dans le cahier *Louis-René des Forêts* qui utilise déjà les véritables noms.

Il s'agit donc d'une mystification de pure forme, d'un dédoublement volontairement exhibé. Ce journal possède ainsi une histoire qui lui est propre; son élaboration est, en elle-même, le récit dédoublé de la création d'un auteur. La relation père/fils y est par conséquent centrale : cette relation est d'ailleurs mise en valeur dès le départ par le choix du nom du romancier imaginaire. Ce Benjamin c'est, bien sûr, un rappel du nom du fils cadet du Jacob de *L'Ancien Testament*, le fils préféré, mais aussi celui dont la naissance coïncide avec la mort de la mère. Rachel, femme de Jacob, meurt en effet en couche. On entrevoit quelles conséquences, déjà, le choix de ce nom peut avoir dans une perspective psychanalytique, telle que, par exemple, Marthe Robert l'a étudié. Dominique Rabaté explique encore, dans « Le romancier de soi-même » : « [...] un double dont le nom dit que son destin est celui d'un fils, d'un benjamin des lettres [...] » (2001, p. 50) Le rapport père/fils sera donc déterminant dans l'évolution de la relation unissant Louis-René des Forêts à Jean-Benoît Puech (et unissant leurs avatars respectifs), mais aussi dans l'élaboration de ce journal qui se construit à la fois avec et contre le « père ». Marthe Robert explique la préséance du père dans la sphère de l'imaginaire par le fait qu'il peut être facilement remplacé, qu'il peut être le sujet de tous les phantasmes, puisque, au contraire de la mère, sa légitimité peut être remise en cause :

La nouvelle tendance du roman, sexuelle donc cette fois, trahit ses motifs jusque dans les ruses qu'elle déploie pour les camoufler. En se déclarant illégitime, en effet, l'enfant se place dans une situation qui, étant nécessairement voulue par lui, permet de déduire ses vraies raisons, et le cheminement de ses désirs cachés. D'abord il garde sa mère à ses côtés, et cette proximité crée une intimité d'autant plus étroite qu'elle s'impose désormais dans le récit comme le seul lien concret; puis [...] il relègue son père dans un royaume de fantaisie, dans

un au-delà de la famille qui a le sens d'un hommage et plus encore d'un exil, car pour le rôle qu'il joue alors dans l'ordre ordinaire de la vie, ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte, mais aussi quelqu'un dont la place est vide et qu'il est tentant de remplacer. (1972, p. 51)

Mais que se passe-t-il lorsque la figure de la mère est absente dès l'origine? Lorsqu'elle est disparue? Sur qui peut reposer ce « lien concret », comme l'appelle Marthe Robert?

La mère absente

Si, pour le Benjamin du Jacob de *L'Ancien Testament*, la naissance coïncide avec la mort de la mère, pour Jordane, la naissance à l'écriture correspond au rejet perpétuel de la femme aimée :

Comment est-il possible que pendant des années la communication avec les proches qui m'aimaient et que j'aimais (je pense surtout à Florence et à Pauline) n'ait pu me combler et que j'aie toujours éprouvé le besoin de rechercher dans la lecture et dans l'écriture, c'est-à-dire dans une apparente solitude, un échange de présences, affectives aussi, mais non physiques et pourtant vivantes? (1993, p. 226)

Le narrateur continue pourtant de chercher, à travers des figures dédoublées (sœurs ou doubles), la présence de la femme aimée : « Je dis même à la fin quelques mots de mes problèmes sentimentaux depuis que Pauline et Florence ne sont plus là (avec Claudia la sœur de l'une, Françoise la sœur de l'autre et Valérie maintenant). » (1993, p. 199)

Le lien avec l'histoire de Rachel et Jacob (et on sait à quel point l'intertextualité joue un rôle majeur tant pour Puech que pour des Forêts) semble ici particulièrement intéressant puisqu'il donne quelques pistes sur « l'origine de la perte d'origine », qu'il dévoile une perte initiale et constitutive. Puech revient souvent sur ce vide et en parle de façon elliptique : « Au commencement était la perte. La perte est ce qui revient, ce qui revient sans cesse depuis l'origine, avant toute origine et toute biographie. » (2000, p. 44) ou encore :

Comme toutes ces activités qui ont pour objet la représentation de la personne et de la vie de l'écrivain sont dérisoires par rapport aux « vrais drames de la vie » [...] L'attachement pour des fétiches (privés ou institutionnels) est proportionnel à la hantise de l'absence. Comme le fétiche est ailleurs une dénégarion de la différence des sexes (« en avoir ou pas »), il est ici celle de la différence entre la vie et la mort (« être ou ne pas être ») : on transforme, pour ainsi dire « sur le vif », une personne en personnage, un auteur en images, un sujet en objet dans l'espoir de vaincre leur précarité. Mais en déniaient la mort, c'est la vie que l'on nie. [...] On prend des notes. On croit peut-être qu'il n'y a jamais de présence, ou seulement par les artifices qui en donnent l'illusion. On ne sait pas, peut-être, que ces illusions ne sont que des appels de la réalité, qu'elle est là, qu'elle murmure, mais que nos rappels étouffent sa voix. (Jordane, 1993, p. 163-164)

Ce « lien concret » endossé par la figure de la mère et que Marthe Robert évoque dans l'extrait cité précédemment, est absent pour le narrateur du journal. Le lien avec la réalité est perdu, absent, ou ignoré. Ce vide doit être compensé par la relation fantasmatique avec la figure du père. La relation avec le père, si elle est importante et valorisée par l'écriture de Puech, exhibée et même doublement soulignée, sert peut-être ici à dissimuler cette perte primitive, initiale, qui coupe le locuteur de la possibilité réelle de communiquer. Les trois états

successifs du journal se concentrent d'ailleurs de plus en plus sur la figure du père, comme si était à l'œuvre un travail de dissimulation de la « vraie vie » au profit du fantasme. Rien ne trouble d'ailleurs plus le locuteur du journal que le refus du « père » de parler de cette perte initiale, de l'impossibilité de faire les aveux qui s'imposent, du mystère jamais résolu et minant toute autre recherche par sa présence lancinante :

À chaque fois que je voulais parler à PA de ce qui m'est aussi essentiel que la littérature, de mes « obsessions personnelles » comme il dit (Florence, puis Pauline, sa double vie et son accident, de nouveau Florence, les deuils, les sœurs et la « ressemblance », Valérie), il se contractait, il se fermait. Donc je me limitais à ce qui ne provoquait pas cette sorte de rejet : la littérature, c'est-à-dire les joies et les peines médiatisées par les œuvres des autres, ou sublimées par nos propres tentatives, mais non pas immédiates comme j'aurais souhaité les partager. S'il avait accepté que nous parlions aussi simplement de ces autres passions, peut-être l'aurais-je moins idéalisé, peut-être aurais-je été aussi attentif à l'homme qu'à l'auteur? (Jordane, 1993, p. 220-221)

L'impossible aveu court-circuite une relation qui, de fait, n'évolue jamais vers un réel désir de communication, de partage par rapport aux événements de la vie, de sincère amitié. Chacun avance en parallèle, sans se toucher, et l'opposition de Louis-René des Forêts à la publication du journal est encore un écho de ce refus de l'aveu, de la confiance. Il faut donc taire ce qui ne touche pas à la littérature, taire sa vie, mais interdire le journal, c'est, de surcroît, interdire à Jean-Benoît Puech le désir d'écriture : pour lui en effet, la littérature et la vie ne sont pas des domaines séparés.

Donc, s'engendrer seul

De tout côté, des Forêts pousse Puech au mutisme. Ce mutisme le contraint à attribuer son propre journal à un autre que lui, à récuser sa paternité et à créer ce Benjamin, ce fils fictif, son double, et à devenir, comme il se plaît lui-même à le dire, « l'auteur de l'auteur ». Privé de mère, il doit s'engendrer seul. Il y arrive par le rêve, par le fantasme du père, mais invalide ainsi du même coup sa personne réelle, son ancrage dans la réalité. L'attribution de son journal à un auteur fictif, qu'il entoure d'ailleurs, cette fois sous son nom, de tout un appareillage paratextuel (une sorte de garde-fou?) et ultra académique (prolifération des notes de bas de page et des références intertextuelles, encadrement du journal de Jordane par une préface et une postface, liste exhaustive des noms des personnages apparaissant dans le journal ainsi que de ceux des auteurs fictifs et réels) ne lui permet d'apparaître que dans la peau du critique, du commentateur, du lecteur et, par définition, le confine dans une parole de la répétition. Jean-Benoît Puech, dépossédé de la paternité de son journal, se retrouve en quelque sorte muet et transpose sur lui-même le vœu de silence auquel il avait soumis Louis-René des Forêts, pour les besoins de la construction du mythe de l'écrivain silencieux – qu'il n'était d'ailleurs pas le seul à nourrir, Blanchot y a contribué pour beaucoup et des Forêts lui-même n'est pas étranger à la fabrication de ce mythe dont il se plaignait pourtant. Il y a une sorte d'échange entre les deux écrivains, une sorte de permutation des identités qui s'opère au fil du journal :

Louis-René m'a soutenu *mordicus* le contraire pendant une bonne douzaine d'années, à l'époque où j'essayais de lui faire entendre que rien n'est qui ne soit dit (en tout cas que rien n'est

qu'en *souffrance* avant d'être dit). Il affirmait qu'il ne souffrait pas de ne pas écrire et qu'il était heureux de se taire [...]. J'avais vingt-cinq ans, j'étais tout disposé à le croire et à changer pour lui mon fusil d'épaule. Je devins même plus royaliste que le roi et crus qu'il avait atteint le Silence serein et souverain. (Puech, 2000, p. 104)

Puech voit donc progressivement des Forêts se remettre à l'écriture (il s'agit d'ailleurs d'Ostinato, une sorte de long poème autobiographique et fragmentaire, ce qui n'est pas sans conséquence : il s'agit peut-être pour des Forêts d'une façon contournée de tenir un journal) alors qu'il croyait à son renoncement. Cette reprise de parole agit sur Puech à la manière d'un repoussoir, comme s'il se devait d'incarner l'autre face, de se poser contre le père afin d'affirmer sa propre identité. Il s'oblige donc à prendre la place occupée précédemment par des Forêts, la place du père, et de faire, en quelque sorte, vœu de silence. Toutefois, pour Puech, ce silence ne se scellera pas par un retrait partiel de la vie littéraire, comme ce fut le cas pour des Forêts, mais plutôt par l'impossibilité de dire le secret, d'avouer l'inavouable et de demeurer par là constamment dans une écriture de l'inachevé, dans une réécriture de soi systématique. Ce sont ces nombreux allers-retours, ces nombreuses tentatives de se dire qui fondent, paradoxalement, un être en perpétuelle mutation, sujet à changement « sans préavis ». C'est dans cette perspective qu'il est possible de voir en Jean-Benoît Puech un auteur sans œuvre, un auteur à jamais privé de l'unité d'une œuvre achevée.

Bibliographie

- DES FORÊTS, Louis-René. 1998 [1946], *Le Bavard*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire ».
- JORDANE, Benjamin. 1993, *L'apprentissage du roman*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Benoît Puech, Seyssel, Champ Vallon, « Recueil ».
- PUECH, Jean-Benoît. 2000, *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago.
- RABATÉ, Dominique. 2001, « Le romancier de soi-même », *Revue des sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », textes réunis par Dominique Viart, n° 263, p. 43-57.
- ROBERT, Marthe. 1972, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.

Résumé

Jean-Benoît Puech écrit pour la première fois à Louis-René des Forêts vers l'âge de vingt ans. Lorsque qu'il tente de publier, vingt ans plus tard, le journal de sa relation avec l'écrivain, celui-ci s'y oppose fermement, jugeant le portrait peu conforme à l'original. Jean-Benoît Puech trouve finalement dans la fiction un moyen de contourner ce refus en créant un double de lui-même, Benjamin Jordane, et en lui attribuant son propre journal, qu'il intitule *L'apprentissage du roman* (1993). Dépossédé momentanément de la paternité de son journal, Jean-Benoît Puech se constitue, véritablement, comme un auteur sans œuvre, et trouve peut-être en lui-même ce modèle d'écrivain mythique qu'il voulait voir en Louis-René des Forêts.

Abstract

Jean-Benoît Puech wrote for the first time to Louis-René des Forêts when he was twenty years old. When he wanted to publish, twenty years later, the diary of his relationship with the author, Louis-René des Forêts refused to give his agreement to this project, because he considered that it depicted an unfaithful portrait of himself. Jean-Benoît Puech finally found in fiction a way to get around this problem by creating a double of himself, named Benjamin Jordane, and by giving him the responsibility of this diary, entitled *L'apprentissage du roman* (1993). Temporarily dispossessed of the authorship of his diary, Jean-Benoît Puech thus became an author without any literary work, perhaps finding in himself the model of the mythical writer he wanted to see in Louis-René des Forêts.

*Mémoires d'immigrés. L'héritage
maghrébin* de Yamina Benguigui. De l'ethos
biographique aux hors sujets de la
réception

Béatrice FLEURY
Université de Nancy

Trois ans d'enquête, six mois de tournage et neuf de montage furent nécessaires à Yamina Benguigui pour réaliser *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, un documentaire en trois volets - « Les pères », « Les mères », « Les enfants » - associant témoignages, images d'archives (CNDP, Pathé, INA) et images personnelles. Le film est présenté une première fois sur Canal + au mois de mai 1997, puis diffusé en salles en février 1998. Il sera ensuite régulièrement programmé en région, la plupart du

temps en présence de la réalisatrice¹. Salué par la critique, il reçut, en 1998, le 7 d'Or du Documentaire en France et un *Golden Gate Award* au *San Francisco International Film Festival*. Un ouvrage en a été tiré ; il fut publié aux éditions Canal Plus (1997). Après son passage à la télévision et la publication d'articles de presse le concernant, des (télé)spectateurs et/ou des lecteurs – que, par commodité, nous nommerons des « spectateurs-écrivains » – envoyèrent des courriers à Yamina Benguigui. Une partie de ceux-ci (vingt-cinq) constitue le corpus de la présente contribution. Faisant partie des archives privées de Yamina Benguigui – qui, par ailleurs, ne sait combien de lettres elle a précisément reçues –, ces courriers nous ont été présentés comme étant les seuls communicables. S'il est donc impossible de savoir s'ils sont représentatifs d'un ensemble plus large – question qui d'ailleurs n'est pas au centre du propos – ils permettent néanmoins d'approcher un aspect de la réception, ancré dans un jeu d'influences réciproques entre la réalisatrice et les spectateurs d'autant plus prégnant que la question de l'ethos biographique y est en partie contrôlée par la première.

À l'exception de quatre d'entre eux, ces courriers sont rédigés par des immigrés ou des personnes issues de l'immigration (1^e et 2^e génération), et forment un ensemble hétérogène en ce qui concerne la forme, la longueur et le style, mais homogène pour ce qui est du propos. Chacune des lettres de cet ensemble est structurée autour du récit de lui-même que

¹ Selon la réalisatrice, de 1997 à 1999, elle a participé à 200 débats, la plupart dans des établissements de formation. Nous la remercions de nous avoir accordé un entretien (Walter, 2004b) et de nous avoir confié une partie de ses archives privées.

le spectateur-écrivain confie à la réalisatrice et qui, de façon quasi-systématique, consiste en l'évocation de morceaux de vie faisant écho à ceux du film. Deux ethos biographiques fonctionnent donc en miroir : celui de la réalisatrice qui affleure dans le film sans que pour autant, à aucun moment, elle ne parle d'elle-même, et celui du spectateur qui raconte certains pans de sa vie à un auteur dont il se sent proche. C'est plus spécialement à l'ethos biographique du spectateur-écrivain que nous nous attacherons, en mettant en évidence les facteurs et agents de la co-construction dont il est une résultante, et en l'envisageant selon la relation qu'il entretient avec l'ethos biographique de Yamina Benguigui. En outre, nous serons attentifs aux usages qui le caractérisent, et qui sont autant de manifestations du lien entre la démarche testimoniale d'un auteur et le récepteur.

Après avoir présenté² les différentes modalités d'ethos biographique – spéculaire, historicisée, sensible, pacifiée – qui sont perceptibles dans cet acte de réception, nous nous intéresserons à un type d'usage du film, celui que, à l'instar de Gábor Eröss (2003) et Jacques Walter (2004a), nous qualifions de hors sujet, et qui concerne les courriers traitant de thèmes peu ou pas traités dans le film. C'est le cas des affres de la colonisation qui sont en arrière-fond du jugement porté sur le film par des Français « de souche » ; c'est aussi celui de la démarche mémorielle que les Français issus de l'immigration souhaitent prolonger, sollicitant pour cela l'aide et le soutien de la réalisatrice. L'ensemble permettra de mettre en évidence

² Cette partie présente une synthèse d'un travail antérieur mené avec Jacques Walter et qui était centré sur l'articulation des différents ethos à l'œuvre dans l'acte de réception du documentaire de Yamina Benguigui (Fleury et Walter, 2007).

l'idée selon laquelle, dans cette configuration, ce n'est pas tant le contenu des témoignages qui importe que leur existence et exhumation à des fins identitaires.

La mise en partage d'une offre testimoniale

L'ethos qualifie la construction d'une image de soi dans une situation d'échange où il s'agit de rendre opératoire la prise de parole. En l'occurrence, ici, il se manifeste par l'importance que les spectateurs-écrivains disent accorder au fait d'être lus et « entendus » par Yamina Benguigui, une personnalité qui leur semble incarner un mode d'intégration à la société française sans que celui-ci passe par un quelconque reniement des origines. Pourquoi recourir à la notion d'ethos? À l'instar de Dominique Maingueneau, nous y voyons deux raisons :

Son lien crucial avec la réflexivité énonciative et le rapport entre corps et discours qu'elle implique. L'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme statut ou rôle, mais comme "voix", et au-delà, comme "corps énonçant", historiquement spécifié et inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement. (1999, p. 76)

En clair, un échange dans lequel l'épaisseur sociale est fondamentale pour comprendre ce qui se joue dans une telle situation de communication épistolaire à tonalité consensuelle. De ce point de vue, deux phénomènes sont à prendre en compte. D'abord, l'ethos prédiscursif (Maingueneau) qui relève de cette représentation que l'énonciateur et son interlocuteur se font l'un de l'autre, celle-ci s'ajustant, par ailleurs, au propos du film. Ensuite, la *doxa* et le « stéréotypage » (Amossy, p. 134-135). En effet, pour paraître légitimes, les images de soi et de

l'interlocuteur doivent être « en prise sur une *doxa*, c'est-à-dire qu'elles s'indexent sur des représentations partagées » (p. 135). Un processus qui autorise à réfléchir en termes de stéréotypage, à savoir une opération consistant « à penser le réel à travers une représentation culturelle préexistante, un schème collectif figé ». Dans le cas qui nous intéresse, l'offre filmique et certaines des réponses écrites coïncident par le truchement d'un double mouvement : la mise en circulation de fragments biographiques concernant aussi bien la réalisatrice que les témoins, et qui favorise l'identification d'un segment du public au film et une légitimation de celui-ci ; un ajustement de l'histoire à ce qui semble constituer une mémoire pacificatrice du passé colonial et post-colonial dont on sait qu'il a du mal à émerger dans toute sa complexité (Dulucq, Zytnicki). Dans le corpus étudié, cette dynamique apparaît comme étant soutenue par la déclinaison d'un ethos en plusieurs modalités, chacune engageant un rapport particulier au récit biographique.

Tout d'abord, considérons l'ethos spéculaire ou reconnaissance de soi ancrée dans le présent. Celui-ci se situe dans la rencontre entre les éléments biographiques concernant la réalisatrice – que l'on peut lire dans la presse, sur la jaquette du DVD ou sur la quatrième de couverture du livre – et la vie des spectateurs-écrivains. Avec cette conséquence : parce que Yamina Benguigui rend publique une histoire personnelle qui se révèle être proche de la leur, les auteurs de courriers lui confient volontiers certains pans de leur propre parcours. Mais quelles sont les grandes lignes du parcours de vie que la réalisatrice donne à apprécier? Née le 9 avril 1957 à Lille d'une famille d'origine kabyle – ses parents ont quitté l'Algérie dans les années 50 –, elle partira du domicile familial à 18 ans, et ne

revera son père que beaucoup plus tard, celui-ci lui reprochant de s'être laissé compromettre par le système français. Dans ses films, elle tentera de comprendre les usages de groupes sociaux issus de l'immigration. Par exemple, dans *Femmes d'Islam* (1994), elle s'interrogera sur la condition des femmes musulmanes dans six pays. Et c'est à l'occasion de ce film qu'elle réalisera le poids du silence dans certains fonctionnements familiaux : les femmes ignorent ce que leurs maris ont pu vivre lors de leur arrivée dans le pays d'accueil, et les jeunes générations se retrouvent face à une béance dans l'histoire transmise. De ce constat s'impose un projet : réaliser un film qui exhumerait des paroles enfouies et restaurerait une mémoire défaillante, semblable à celle qui lui a manqué.

Parce que ces éléments biographiques personnalisent *Mémoire d'immigrés*. *L'héritage maghrébin*, les spectateurs-écrivains semblent se sentir autorisés à parler d'eux-mêmes, de leurs parents, des humiliations subies. Peut-être faut-il voir en ceci un effet de la double posture adoptée par Yamina Benguigui en termes de présentation de soi. Si, dans le film, la réalisatrice se met physiquement en retrait, en revanche, dans le hors-film, elle n'hésite pas à parler d'elle-même et des difficultés familiales qu'elle a connues et qui sont en lien avec l'histoire de l'immigration maghrébine. À ce sujet, notons que la structuration du documentaire – selon un découpage qui distingue les groupes interrogés – est forcément nourrie de l'expérience personnelle de la réalisatrice. Consciente que les silences pouvant s'installer entre des personnes de sexes ou de générations différentes sont susceptibles de provoquer des troubles, elle a choisi d'isoler ses témoins ou de les faire parler aux côtés de personnes partageant une histoire similaire. Même s'il est un *artefact*,

l'effacement de la réalisatrice à l'écran permet aux témoins interrogés – notamment les femmes – de se confier sans avoir à porter le poids du contrôle de leurs maris. Mais, parallèlement, en parlant plus directement d'elle-même dans les interviews, débats et conférences, Yamina Benguigui lève un voile sur son identité et ses combats. Or, c'est cette habile interaction entre présence et absence, image privée et professionnelle, qui met en confiance les auteurs des courriers. Ainsi, lorsqu'ils s'adressent à leur interlocutrice, le font-ils toujours sur un mode intime et empreint d'une grande admiration. Souvent, comme l'a fait avant eux leur confidente, ils précisent leur date de naissance, leur origine, le moment de leur arrivée en France ou de celle de leurs parents, leur lieu de résidence, leur profession. Autant de précisions qui matérialisent une parcelle de vie et constituent une « sorte de présence corporelle » (Boltanski, 1990, p. 331), un procédé dont on sait qu'il est pour le moins un classique du genre épistolaire, et qui suppose, par ailleurs, une forme d'engagement de la part de son auteur. Mais si engagement il y a dans cet échange, c'est parce que Yamina Benguigui, par son parcours et ce qu'elle en a rendu public, a su le rendre légitime.

De fait, les spectateurs-écrivains expliquent que le film a contribué à restituer un sentiment de dignité, à donner du sens à ce qui a été vécu. Des remarques en phase avec ce que souhaitait la réalisatrice : « On dit toujours "il faut le tuer le père...". Moi, je dis qu'il faut le déterrer, il faut le remettre debout » (Walter, 2004b). D'où des rédacteurs qui remercient chaleureusement la réalisatrice, la plupart d'entre eux commençant par des formules allant dans ce sens et qu'ils répètent en guise de salutations : « Tout d'abord, je tenais à vous remercier pour le reportage que vous avez réalisé. [...] Je

ne saurais vous remercier assez de nous avoir donné notre véritable identité » (N. K., non daté); « Je pensais être seul dans mon coin et je peux me rendre compte qu'à travers plusieurs histoires non communes, un certain nombre de personnes peuvent se rejoindre sur le terrain d'une compréhension partagée » (A. B., 26/05/97); « Ces quelques mots pour vous féliciter et vous remercier pour votre film très beau et très émouvant que j'ai regardé avec une grande affection pour tous ces visages si élevés et si touchants [...] » (P. V., 30/05/97); « Tout d'abord Merci. Merci car grâce à toi j'ai découvert mes racines et Merci encore car depuis toi une nouvelle vocation est née en moi » (N. M., 07/01/99).

Là encore, ces témoignages se révèlent tout à fait en accord avec ce qu'attend Yamina Benguigui (1999, p. 32) d'un documentaire dont elle précise qu'il doit « être l'exutoire de milliers de consciences qui regardent afin de faire bouger des mentalités ». Et pour que ce mouvement soit effectif, elle dit user d'un procédé : associer la démarche historique et la dimension mémorielle. On en arrive ici à un ethos historicisé dont le corrélat consiste à viser une complétude de l'image de soi par rapport au passé. Revenant sur le projet de son film, Yamina Benguigui (Walter, 2004b) s'explique : « Moi, j'ai essayé de concilier les deux [mémoire et histoire], c'était évident, parce que cette histoire d'homme est indissociable du politique, et de l'histoire, c'est l'histoire des colonies, c'est le fait qu'on avait déplacé des populations entières, sans tenir compte de leur statut d'hommes ». Intervenant sur le terrain de la mémoire, les témoins racontent donc une histoire personnelle qui vient compléter les repères chronologiques perceptibles dans la structure du film – les trois volets correspondant à l'ordre d'arrivée en France, les pères en premier, les mères à la faveur

des mesures encourageant le regroupement familial et les enfants –, ainsi que les propos d'agents de l'État français, et les archives.

En accord avec son propre parcours et au regard de ce qui lui a personnellement manqué, ce sont plus particulièrement les enfants d'immigrés qu'elle vise par cette démarche : « Pour moi, il était impossible pour toute une génération d'enfants plus ou moins jeunes d'évoluer dans cette société avec une totale méconnaissance de son histoire » (Walter, 2004b). Et de ce point de vue, les courriers sont en résonance avec le projet, car, sur les 17 lettres rédigées par des ressortissants de l'immigration, 12 le sont par des enfants ou petits-enfants de familles de migrants (deux de ces auteurs ont écrit deux fois). Leurs témoignages convergent : ils expriment le silence des générations précédentes, la volonté de comprendre, le poids d'une quête identitaire non résolue. Et quand il s'agit de rédacteurs issus de la première génération, plusieurs confirment que la parole a fait défaut et que le travail de Yamina Benguigui est essentiel pour en combler le déficit. Ainsi débouche-t-on sur un ethos fondé sur le sensible. En effet, comme il s'agit de faire surgir des paroles depuis longtemps refoulées, tous les auteurs de courriers racontent l'émotion ressentie lors du visionnage du film. Certains parlent de leurs pleurs ou de ceux de leurs proches et disent la beauté des personnages :

Les personnes qui témoignent sont belles. Je ne parle pas de beauté physique, ils sont beaux de l'intérieur. On a trop souvent tendance à oublier que derrière les chiffres, il y a des hommes, comme derrière les discours des technocrates. C'est en donnant la parole aux hommes que l'on peut montrer leur place parmi nous (K. M., 01/06/97).

L'affect se révèle donc très présent dans l'argumentation : « Ce film m'a émue aux larmes. [...] Que d'émotions pour moi de faire le chemin en sens inverse » (N. B., non daté); « Vous avez su vous effacer devant les témoignages saisissants, poignants de certains des interviewés » (N. K., non daté); « J'avais déjà eu l'occasion d'exprimer mon émotion lors du passage de votre film sur Canal +. Celle-ci fut encore plus forte en lisant votre livre » (Y. H., 24/07/97); « Je n'ai aucune honte à vous écrire, je ne suis qu'un des spectateurs qui étaient au bord des larmes à la sortie du cinéma l'autre soir rue Gît le Cœur » (D. P., 20/02/98).

Si les commentaires émotionnels constituent une dimension récurrente de ce type de courrier, ils attestent aussi d'un lien privilégié qui se serait établi avec la réalisatrice, probablement parce que, tout en étant présente, la dimension politique ne fait pas l'objet d'un discours teinté d'acrimonie. En effet, on se trouve face à l'expression d'un ethos pacifié qui, bien qu'en prise avec le passé, est tourné vers le désir d'intégration. À ce sujet, la réalisatrice se défend d'avoir voulu tenir un discours haineux ou dénonciateur. Elle explique qu'elle s'est gardée de tout dire, car elle ne voulait surtout pas choquer les jeunes générations : « Mon objectif était de faire un film de réconciliation entre les générations écartelées entre deux cultures », (Benguigui, 1999, p. 33). En disant avoir voulu faire œuvre d'histoire, Yamina Benguigui a donc été sélective dans la restitution du passé. Dans une interview qu'elle accorde à Thomas Lemahieu, elle s'en explique :

Lors d'un débat, un dur – on sentait le mec, avec un discours construit, qui arrivait tout frais d'Algérie – m'a demandé pourquoi, dans le film, je n'avais pas fait trois heures sur la guerre d'Algérie. Mais je ne faisais pas un film sur la guerre

d'Algérie. Je ne pouvais pas traiter la guerre d'Algérie en vingt minutes. Les images de René Vautier que j'ai mises dans *Mémoires d'immigrés* parlent d'elles-mêmes. Tout le monde m'attendait là-dessus. Je l'ai vu à Canal+ ; à un moment donné, ils ont commencé à trembler parce qu'il aurait fallu que je mette un peu de Beurettes, un peu de filles que l'on marie de force, un peu de la double peine, un peu des sans-papiers. Non : je fais un film, j'ai le droit d'avoir mon regard. Ce n'était pas plus prétentieux que ça.³

C'est seulement dans les interstices du film que la guerre d'Algérie et ses plaies – la discrimination, le racisme, les effets de ceux-ci sur les jeunes générations –, ou les problèmes des banlieues – telle la délinquance⁴ ou les actions conduites en ces lieux – interviennent, c'est-à-dire au hasard d'une évocation et/ou d'images d'archives (voir *infra*). De la sorte, l'ensemble est plus conforme à une « morale républicaine » – soucieuse de ne pas encourager les clivages – qu'à une investigation strictement historique, quand bien même le projet est-il celui-ci. Précisons que, outre son parcours de cinéaste, Yamina Benguigui se prévaudra par la suite d'une carrière politique. Si

³ Article consultable sur : <http://www.peripheries.net/article201.html>, consulté le 15/09/08. Nous remercions le lecteur A de nous avoir signalé cet entretien.

⁴ Dans son entretien avec Thomas Lemahieu (<http://www.peripheries.net/article201.html>), Yamina Benguigui explique la nature de certaines critiques qui lui ont été faites par des militants du Mouvement de l'immigration et de la banlieue (MIB), ces derniers lui reprochant d'avoir fait un film « pleurnichard », et de ne pas suffisamment parler des problèmes de délinquance dans les banlieues et de ceux en lien avec la loi sur la double peine. Elle répond : « Reste qu'un film, ce n'est pas une galette des rois. Les gens du MIB n'ont pas compris ma démarche de cinéaste. Pour *Mémoires d'immigrés*, j'ai voulu raconter une histoire qui était celle de la mémoire. Ces vieux vont partir sans rien nous laisser. Est-ce que moi, je leur vole la parole? Non. [...] Rien n'a été réfléchi sur la suite; je voulais juste inscrire nos parents dans l'Histoire. »

celle-ci prend forme bien après *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, elle aide néanmoins à comprendre les modalités d'engagement de cette personnalité. En effet, en mars 2008, la réalisatrice est entrée à la mairie de Paris pour y devenir adjointe au Maire, chargée des droits de l'Homme et de la lutte contre les discriminations. Au vu de cet itinéraire, comment ne pas voir son film comme l'un des pans d'un projet plus large où l'immigration et ses effets sont à envisager au prisme d'un projet politique?

Pour autant, si les première et deuxième générations issues de l'immigration se sont senties proches d'un discours pacifié ayant pour visée la réhabilitation d'une mémoire négligée, en revanche, les Français « de souche » ont surtout retenu du film sa critique larvée de l'État. Un contraste qui démontre que les usages du témoignage diffèrent selon la position de chacun au sein du groupe social.

Les hors sujet de la réception

Travaillant sur le processus de réception d'œuvres littéraires ou artistiques, Gábor Eröss et Jacques Walter (2004a) remarquent que nombre de prises de position concernant celles-ci sont à distance de leur contenu diégétique; elles sont « hors sujet ». En effet, tout en traitant d'une œuvre, certains acteurs du débat prennent des voies détournées « pour parler de politique, de société, de valeurs, d'histoire ou d'expériences personnelles » (Eröss, p. 314). Pour qualifier ce détournement, en prise avec des préoccupations sociales, les deux chercheurs parlent d'hétéronomie publique, notion désignant les

« horizons de signification qui rejoignent ceux des acteurs de l'espace public ». Certains des courriers adressés à Yamina Benguigui traduisent également ce type de hors sujet, sans que pour autant cette prise de parole soit polémique et publique. Ainsi abordent-ils des thèmes qui ne sont qu'effleurés dans le film – la décolonisation quand il s'agit de rédacteurs qui ne sont pas d'origine maghrébine – ou qui en sont absents – le prolongement du recueil testimonial quand il s'agit de personnes issues de l'immigration. En ce qui a trait à la culpabilité des Français « de souche », elle s'exprime à travers la faute dont certains « spectateurs-écrivains » disent être les héritiers. Cette faute est celle de l'État, voire du peuple français, l'un et l'autre s'étant rendus coupables de racisme et d'exclusion vis-à-vis des immigrés :

Je regarde *Mémoires d'immigrés*, et j'ai honte. Honte d'être un peuple qui a fait ça. Honte de l'avoir toujours su confusément et d'avoir relégué au fond de ma conscience un remord que je combattais mollement, installé dans le confort intellectuel que génère la faute commise par d'autres dont on n'est après tout que le descendant (P. L., 30/05/97).

Deux courriers traitent de ce racisme en l'articulant à la guerre d'Algérie, l'un en se fondant sur une anecdote familiale – un harki méprisé par la famille de l'auteur au prétexte que l'on ne peut faire confiance à un traître quand bien même il s'est battu aux côtés des Français pendant la guerre d'Algérie –, l'autre sur l'expérience de cette même guerre en tant qu'appelé. Pourtant, sur ce point, la réalisatrice est restée discrète, ne faisant qu'esquisser le thème de la guerre d'Algérie, par exemple quand un témoin raconte comment sa femme enceinte avait perdu l'enfant qu'elle portait après avoir été molestée par les policiers, le 17 octobre 1961. Que seuls des Français

reviennent sur cet événement est symptomatique des enjeux symboliques qu'il revêt au sein de chaque groupe. En effet, pour les immigrés d'origine algérienne, la guerre d'indépendance peut constituer un frein à l'intégration. L'occulter, c'est tenter d'éviter d'accentuer les désaccords avec la société d'accueil. En revanche, pour les Français « de souche », l'événement est un problème non résolu qui resurgit sur le mode de la controverse, comme cela sera le cas au cours de la période 2000-2002 où, notamment, la question de la torture pratiquée en Algérie sera abondamment traitée dans les médias. D'ailleurs, un courrier rédigé par un ancien appelé anticipe le travail d'anamnèse qu'accompliront les journaux au cours de cette période (Fleury, 2003, 2005) : « Je ne parle quasiment jamais de mes ressentis là-bas, il aura fallu votre émission détonatrice pour que j'ose rendre publics ces quelques sentiments et je puis vous avouer qu'il y a encore beaucoup à dire sur cette période que beaucoup de Français ont éradiquée de leur mémoire... » (Cl. G., 05/07/97). Dans le prolongement de cette culpabilité est formulé le besoin de se voir pardonner. Le jugement de cet autre à l'égard duquel on se sent coupable est implicitement présent. Il génère des propos à caractère polyphonique⁵, l'énonciateur s'exprimant en son nom propre, mais aussi en tenant compte de ce que cet autre peut dire de lui : « Je souhaite de tout cœur que vous puissiez continuer à produire des œuvres qui, une fois offertes à nos yeux et nos cœurs, nous donnent l'impression de nous sentir meilleurs, plus humains, plus fraternels. » (P. V., 30/05/97)

⁵ La notion de polyphonie est utilisée en sciences du langage pour évoquer « un ensemble de voix orchestrées dans le langage » (Perrin, 2004, p. 266).

Je suis née dans une famille bien française et je voulais vous écrire afin que vous redisiez à votre tour mes paroles à ceux que vous avez filmés pour votre belle émission *Mémoire d'immigrés. L'héritage maghrébin*. Dites-leur qu'il s'est trouvé en France une citoyenne du monde capable de pleurer presque d'un bout à l'autre de votre émission. (E. L., non daté)

Si écart il y a entre le documentaire et certains courriers, de quelle nature est-il? Entendons-nous : une œuvre n'est pas « innocente », elle suggère des pistes qui cadrent l'acte de réception (Eröss). En focalisant l'histoire de l'immigration sur des dispositions politiques en lien avec les besoins de main d'œuvre, la réalisatrice ne pouvait pas ne pas rencontrer le thème de la discrimination, en arrière fond duquel figurent la décolonisation et ses séquelles, un thème sensible en France. En outre, si la réalisatrice n'opère aucune distinction entre les pays du Maghreb, pour les Français, en revanche, l'immigration est surtout envisagée sous l'angle algérien. C'est ce que démontre Benjamin Stora (p. 286) qui, faisant référence à une série de sondages publiés au début des années 90, fait l'hypothèse que « derrière "l'Arabe", [il y a] le "Maghrébin" et, derrière le "Maghrébin", "l'Algérien" ». Et de noter que l'idée d'une incompatibilité entre les Français et les Autres « s'appuie sur le cours de l'histoire coloniale, particulièrement algérienne » (p. 286-287). Les courriers des Français « de souche » traduisent cette composante, en même temps qu'ils témoignent d'une diversité que l'on peut rapprocher de la mémoire éclatée dont Benjamin Stora constate l'existence au sujet de la guerre d'Algérie. Ici, elle est plus largement celle de la décolonisation, dès lors que s'expriment, notamment, un ancien de l'Algérie, une femme mariée à un Marocain, une autre rapatriée du Maroc. Tous témoignent de leur expérience personnelle, en

même temps que de celle de leur pays, l'ensemble intervenant dans leur appropriation du contenu filmique. De ce point de vue, est significatif le fait que le seul courrier qui exprime du désaccord émane d'une femme qui a difficilement vécu l'indépendance du Maroc :

En 1956, le 2 mars, le Maroc obtenait son indépendance. Pourtant, le 22 octobre de cette même année, l'avion conduisant Ben Bella de Rabat à Tunis était détourné sur Alger, avec pour conséquences (pourquoi ???) plusieurs dizaines de Français tués à Meknès au cours de graves émeutes survenues le lendemain : 23/10/1956. J'avais 20 ans... et j'habitais Meknès. Profondément choquée par ces événements, ma vie a basculé ce jour-là. Je n'avais plus confiance dans ce pays. (J. C., 09/09/97)

En restituant un pan de l'histoire de l'immigration – aspect rarement abordé dans le film –, c'est leur propre embarras que les Français expriment. Mais ne peut-on suggérer qu'ils font remonter un implicite que Yamina Benguigui, de par sa position d'enfant d'immigré – mise en avant (comme on l'a vu) dans les articles la concernant – et le lieu de son intervention (la télévision française), ne pouvait se permettre de formuler? Notons que, lorsque le film est diffusé, la France traverse une période de xénophobie marquée par la montée du Front national et une escalade de mesures ayant pour objectif de lutter contre l'immigration (lois Pasqua en 1986 et 1993, lois Debré en 1997). Si hors sujet il y a, il réfère donc plus au discours pacifié tenu par la réalisatrice qu'à la diégèse du film où cette histoire figurait, non pas dans les dires des témoignages mais dans leurs non-dits. À l'empathie pour le témoin et le jugement porté à l'endroit du contexte qui est responsable de sa situation, fait suite l'obligation d'agir collectivement. Plusieurs courriers vont dans ce sens : « C'est

avec les paroles d'une femme comme toi que ce film joue et doit jouer un rôle important dans la politique envers les immigrés et leur intégration en France » (I.-L. W., 30/05/97); « Merci, Mademoiselle, pour votre message et puisse notre chère Patrie répondre à tous vos espoirs » (P. L., 30/08/97). Ainsi, quand on est Français « de souche », le film renvoie-t-il à une image dégradée de soi-même, dont la réparation est d'ordre introspectif en même temps que politique. En revanche, pour les Français d'origine immigrée, le film réhabilite cette image de soi. Par conséquent, les courriers de ces spectateurs-écrivains expriment la volonté de continuer le travail d'exhumation mémorielle afin d'en prolonger les effets positifs.

Jacques Walter (2004a) isole quatre entrées principales pour analyser les prismes interprétatifs d'une œuvre : biographique, axiologique, scientifique, professionnelle. L'une ou l'autre pouvant faire l'objet d'une controverse, un réalisateur peut être amené à mettre en avant ses compétences sur un ou plusieurs de ces aspects. On retrouve ces quatre entrées dans les entretiens confiés par Yamina Benguigui à des journalistes ou à Jacques Walter (2004b), quand bien même la réalisatrice n'a été mise en cause sur aucune, son documentaire ayant suscité une forte adhésion. Néanmoins, en expliquant que son histoire personnelle est proche de celle de ses témoins (entrée biographique), que son film comble une lacune en termes de mémoire (entrée axiologique), qu'il est fondé sur une démarche historique (entrée scientifique) et qu'il s'inscrit dans un travail cinématographique proche de celui de Claude Lanzmann dans *Shoah* (entrée professionnelle), elle fait la démonstration de la légitimité de son œuvre et de sa prise de parole. Et c'est là qu'intervient un hors sujet inattendu, perceptible dans les courriers des spectateurs-écrivains issus

de l'immigration. Ces derniers sollicitent de la part de la réalisatrice une entrevue ou un soutien pour que celle-ci les aide à mener une démarche testimoniale similaire à celle qu'elle a entreprise. Si l'on considère que la légitimation du travail testimonial passe par la conviction qu'on est soi-même légitimé de l'accomplir – ce que, dans les entretiens, Yamina Benguigui démontre pour elle-même –, on peut faire l'hypothèse que les spectateurs-écrivains bénéficient de la légitimité d'une personnalité dont ils se sentent proches et, par conséquent, deviennent eux-mêmes légitimés. Par exemple, un auteur parle d'un livre qu'il a rédigé en 1983 et qui relate son parcours d'enfant d'immigré algérien « contrastant quelque peu avec tous les clichés médiatiques véhiculés depuis de nombreuses années et qui, je pense, enferment l'individu dans un schéma de pensée stérile » (A. B., 26/05/97). Comme beaucoup, il demande à rencontrer la réalisatrice afin de lui faire partager son travail, même s'il ajoute « qu'il est toujours difficile de rencontrer des personnes ayant votre statut social, mais une réponse de votre part me satisferait pleinement ». Une jeune fille (K. M., 01/06/97) parle d'un film 8 mm qu'elle a réalisé sur sa famille et propose d'assister la réalisatrice dans ses travaux futurs. N'ayant pas de réponse, elle écrira une nouvelle fois (03/03/98), comme le feront d'ailleurs d'autres spectateurs-écrivains, parfois sur un ton pressant.

Dans ces exemples, il est attendu de Yamina Benguigui qu'elle joue un rôle de médiateur, ce que, d'ailleurs, les auteurs se proposent d'être pour ce film, en organisant des réunions, en l'enregistrant et en le faisant circuler. C'est au nom de leur famille et de leur groupe qu'ils souhaitent agir en ce sens, l'idée d'une dette envers leurs parents étant récurrente, telle celle qu'exprime ce courrier :

Vous avez réussi à résumer en un film les états d'âme de deux générations d'immigrés. Bref, formidable. Alors, c'est tout naturellement que je me tourne vers vous pour vous demander conseil. Depuis des mois, j'écris sur tout ce qui me tient à cœur : la drogue, la jeunesse dans les quartiers difficiles, les enfants d'immigrés. [...] Mes parents verront un film tiré de quelque chose que j'ai écrit. Ils nous ont si bien élevés mes frères et sœurs et moi que je veux continuer leur combat contre la drogue, la violence... c'est presque un devoir (Z. B., non daté).

Conclusion

On voit combien l'hommage rendu aux immigrés de la première génération relève d'une quête identitaire forte. Des difficultés sont signalées à ce sujet, certains spectateurs-écrivains exprimant leur impossibilité à définir qui ils sont. C'est ce qu'exprime une femme qui, en *post-scriptum* de sa lettre, écrit : « Je sais que vous avez réussi à construire la vie que vous souhaitiez. J'admire votre courage d'avoir choisi votre vie affective. Je suis d'origine kabyle (Bejaia). Mais moi je suis restée sur la rive, incapable de savoir qui je suis, ni où je vais. » (N. B., non daté) Sachant que l'identité est, entre autres caractéristiques, « une expression de l'appartenance à un groupement humain particulier, d'un rattachement de l'acteur à ce groupement à partir de traits sociaux qu'il partage avec d'autres » (Bastenier, p. 179), elle est tributaire de la conscience que chacun a de soi-même et des autres. Or, en unifiant des témoignages biographiques sous la forme d'un récit filmique, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* semble avoir favorisé un ethos unifié, ce dont attestent les courriers. Ainsi l'acte testimonial de Yamina Benguigui a-t-il donné du sens au projet des immigrés et de leurs descendants, dès lors

qu'un sens a été donné à leur être même. En conséquence, ces derniers « réclament » de pouvoir devenir, eux aussi, les témoins de témoins et continuer l'œuvre de réhabilitation de leur groupe au sein de la société française. On peut donc faire cette hypothèse: c'est dans le relais d'une parole à une autre que l'ethos biographique du spectateur-écrivain puise sa légitimité. Ainsi le film aura-t-il joué un rôle de révélateur et de catalyseur d'une identité en miettes qui trouve ici matière à réconciliation, autant avec soi-même qu'avec la société d'accueil.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth. 1999, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs » dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, « coll. Textes de base », p. 127-154.
- BASTENIER, Alain. 2004, *Qu'est-ce qu'une société ethnique ? Ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologies d'aujourd'hui ».
- BENGUIGUI, Yamina. 1997, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, Paris, A. Michel/Éd. Canal +.
- . 1999, « L'image vecteur de combat », dans *Agir contre les extrémismes religieux et politiques*, Paris, Cercle Mémoire et vigilance, p. 32-34.
- DOURY, Marianne. 2000. « La réfutation par accusation d'émotion. Exploitation argumentative de l'émotion dans une controverse à thème scientifique », dans Christian

- Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (dir.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon/ Application des recherches sur la communication et les interactions, p. 265-277.
- , 2004, « Entre discours scientifique, polémique et vulgarisation : un cas de controverse à thème scientifique », dans Régine Delamotte-Légrand (dir.), *Les médiations langagières. Vol. II : Des discours aux acteurs sociaux*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, p. 97-108.
- BOLTANSKI, Luc. 1990, *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, coll. « Leçons de choses ».
- DULUCQ, Sophie et Colette ZYTNICKI. 2005, « Penser le passé colonial français, entre perspectives historiographiques et résurgence des mémoires, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 86, avr.-juin, p. 59-69.
- ERÖSS, Gábor. 2003, « Le hors sujet. Des rapprochements thématiques dans l'espace public », *Questions de communication*, n° 4, p. 313-324.
- FLEURY, Béatrice. 2001, « Torture et courrier des lecteurs dans le quotidien *L'Humanité* », dans Ioan Dragan (dir.), *Médias, nouvelles technologies et redéfinitions des territoires de la communication*, Bucarest, Éd. Tritonic, p. 11-21.
- , 2005, « La mémoire et la torture en Algérie. Quand *L'Humanité* et ses lecteurs s'engagent », dans Vincent Meyer et Jacques Walter (dir.), *Formes de l'engagement et espace public en Europe*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 265-277.
- et Jacques WALTER. 2007, « Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin. De l'acte testimonial à l'acte de réception : le jeu des ethos », dans François-Charles Gaudard et Modesta Suárez (dir.), *Réception et usages des témoignages*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud, coll. « Champs du signe », p. 79-89.

- MAINGUENEAU, Dominique. 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, « coll. Textes de base », p. 75-100.
- PERRIN, Laurent. 2004, « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Questions de communication*, n° 6, p. 265-282.
- STORA, Benjamin. 1991, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, Éd. La Découverte, coll. « Cahiers libres/Essais ».
- WALTER, Jacques. 2004a, « Témoignages, cadres, frontières », *Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crims and genocides*, n° 10, Bruxelles, Éd. du Centre d'études et de documentation - Fondation Auschwitz, juin, p. 7- 26.
- . 2004b, « *Mémoire d'immigrés. L'héritage maghrébin. Pratique testimoniale et médiation. Entretien avec Yamina Benguigui* », 22 déc., site du Centre de recherche sur les médiations.

Résumé

En mai 1997, Canal + diffusait *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*. Dans les jours qui suivirent, des téléspectateurs envoyèrent à la réalisatrice (Yamina Benguigui) des courriers dont une partie constitue le corpus de cette contribution. Essentiellement rédigé par des immigrés ou leurs descendants, celui-ci met au jour les processus à l'œuvre dans la réception d'une production testimoniale. Après avoir présenté les différentes modalités d'ethos biographique perceptibles dans

cet acte de réception, nous nous intéresserons aux courriers traitant de thèmes peu ou pas traités dans le film, ce afin de comprendre la logique identitaire dans laquelle les courriers s'inscrivent.

Abstract

In May 1997, Canal + broadcast *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*. In the following days, viewers sent letters to the director (Yamina Benguigui), some of which are examined in this contribution. Principally written by immigrants or their descendants, this corpus makes us understand the processes taking place in the reception of a testimonial production. Having introduced the different modalities of biographical ethos observable in this act of reception, we shall examine letters dealing with topics somewhat or not treated in the film in order to analyse the self-defining logic in which they register.

Projection de l'autre et construction de soi :
modalités de l'*ethos* diaristique dans
quelques journaux d'écrivains québécois
des années 1980

Manon Auger

Université du Québec à Montréal

Le journal intime est la volière des écrivains. La boîte à captures. Mais quelle déception d'y découvrir parfois, au milieu des beaux oiseaux rares, quelque hérisson tout en pointes, ou quelque pie-grièche en mal de radotage, ou même, certains jours, quelque gros paon vaniteux qui prend toute la place avec sa roue en éventail.

Louise Maheux-Forcier

De par sa nature de texte écrit, tout journal intime, peu importe ses prétentions au secret, s'inscrit d'emblée sous un mode communicationnel et, se faisant, implique une relation à l'Autre, ne serait-ce que dans cet autre qu'est le journal lui-même. Cependant, lorsque le journal est dès le départ destiné à une publication, comme c'est parfois le cas pour certains journaux d'écrivain, cet Autre se dédouble dans le spectre du lecteur à venir qui, peut-on supposer, ira au journal afin de satisfaire davantage un intérêt pour la figure de l'écrivain mis en scène, qu'un intérêt pour le genre diaristique lui-même. Dès lors, l'ambiguïté du contrat proposé à l'écrivain – s'adonner à un genre intime de façon publique – conduit ce dernier en terrain glissant, pris qu'il est entre l'investissement révélateur qu'exige l'écriture diaristique et la nécessité de préserver, voire de construire une figure d'écrivain recevable tant pour lui-même que pour le lecteur projeté.

Dans cet article, c'est précisément la mise en place et les modalités de ce que nous pourrions nommer un « ethos diaristique », propre à l'écriture des journaux d'écrivains commandés par un tiers et destinés à une publication immédiate, que nous souhaitons explorer. Plus particulièrement, nous étudierons l'implication de la figure du lecteur dans l'écriture de ce type de journaux et évaluerons les diverses possibilités formelles permettant aux écrivains de « faire œuvre » à travers (ou malgré) cette pratique, cela à partir de l'exemple de textes québécois publiés dans les années 1980. Dans l'histoire du journal intime québécois, cette décennie marque de fait un tournant important en ce qui concerne l'institutionnalisation du genre, puisque, à cette époque, plus d'une dizaine d'œuvres diaristiques paraissent chez divers éditeurs, entre autres à cause de l'initiative de Jean-

Guy Pilon qui propose à plusieurs auteurs québécois — Yves Beauchemin, Nicole Brossard, Louise Maheux-Forcier, Michèle Mailhot et Madeleine Ouellette-Michalska — de participer à une série radiophonique intitulée « Journal intime de... » et diffusée sur les ondes de Radio-Canada. À ces journaux d'écrivain « en série », publiés par la suite par différentes maisons d'édition, s'ajoutent les deux tomes du journal de Claude Jasmin, *Pour tout vous dire* (1988), commandé par l'éditeur Guérin, et *Pour ne rien vous cacher*, qui paraît chez Leméac en 1989, ainsi que le *Journal de mille jours* d'André Carpentier (Guérin, 1988), journal d'écriture rédigé dans le cadre d'une thèse en création menée à l'université de Sherbrooke et qui répond lui aussi – bien que d'une façon moins directe – à des impératifs de commande et de publication¹. Formant un corpus relativement homogène à la fois par leur proximité historique et leurs visées pragmatiques, les journaux de cette période posent également, chacun à sa manière, la question de l'inscription du public dans l'écriture dite intime et se déploient à travers diverses stratégies de séduction, de légitimation et de subversion ainsi qu'une volonté de *faire œuvre* qui manifestent un *ethos* propre à ce type d'écriture, articulé sur une volonté plus ou moins affirmée d'assurer la cohésion de la figure de l'écrivain.

¹ Plusieurs autres journaux paraissent pendant cette décennie, mais nous ne les retenons pas pour différentes raisons : soit il ne s'agit pas de journaux commandés ou encore il ne s'agit pas de journaux de personnes engagées dans une carrière d'écrivain. Dans la décennie 1980, sont publiés notamment les journaux d'Élaine Audet (1989), de Marc Chabot (1988), de Gil Courtemanche (1989), d'Henriette Dessaulles (1989), de Lionel Groulx (1984), de Jean-Pierre Guay (1986-1990), de Françoise Hamel-Beaudoin (1988), de Laurent Laplante (1988) et de Jean-Louis Major (1984).

Tenir un journal pour être lu

Écrire un journal, même dans l'intimité la plus stricte, ne va pas nécessairement de soi, car, s'adonner à l'exercice diaristique, c'est affirmer du même coup son droit à la singularité et, surtout, son droit à la parole². Tenir un journal destiné à la publication, c'est, de surcroît, affirmer son désir de donner à lire la part intime de soi et, par conséquent, de partager une expérience individuelle qui non seulement n'est pas réorganisée à la manière d'une autobiographie ou d'un roman mais qui, de plus, est non exemplaire étant donné que le diariste, en écrivant au jour le jour, ne peut mesurer la valeur de l'expérience consignée qui se dessine presque à son insu. En d'autres termes, écrire un journal pour publication, du moins dans l'esprit de la majorité des écrivains-diaristes du corpus étudié, revient à la fois à transgresser les lois d'une pratique traditionnellement réservée à la sphère privée et à s'adonner à un genre qui s'édicte sur des principes fort différents de ceux des genres canoniques. Cela n'est pas sans créer chez eux un énorme malaise, comme le reconnaît entre autres André Carpentier :

Tenir un journal et accepter par avance l'idée de sa publication dénote chez le scripteur un certain fond d'orgueil; ne faut-il pas en effet considérer sa propre image, sa pensée, son langage dignes de la mémoire des êtres de demain pour risquer son énergie et sa sensibilité dans une entreprise aussi exigeante, aussi périlleuse? (p. 303)

² Comme le souligne Mirna Velcic-Canivez, tous les écrits autobiographiques sont peu ou prou marqués par la recherche et/ou l'affirmation d'une légitimité de dire : « Pour pouvoir raconter sa vie en partie ou comme une histoire individuelle et obtenir d'être écouté, il faut avoir une place parmi les locuteurs "privilégiés" » (p. 246).

Les écrivains-diaristes en sont immanquablement conscients, les dangers qui guettent celui qui s'adonne à une telle pratique sont multiples : Carpentier trouve malaisé le « dosage d'exigences et de limitations sociales et personnelles » (p. 38) qu'implique cette écriture publique, Louise Maheux-Forcier, souligne les dangers de la « pose », de l'« artifice » et du « mensonge » (p. 17), Michèle Mailhot admet avoir de la « difficulté à soulever [...] longtemps sa vie au-dessus de l'insignifiance » (1986, p. 165), alors qu'Yves Beauchemin redoute plus que tout « l'autoglorification en sourdine, le maquillage des états d'âme et le discours pour la postérité » (p. 121). À ces réticences que partagent presque tous les diaristes, s'ajoutent également la crainte de blesser un membre de l'entourage³, la possibilité de produire malgré soi une fiction des événements⁴ et la peur d'ennuyer les lecteurs à force de futilités⁵. Le « péril » et « l'exigence » (Carpentier, p. 303) de cette « entreprise redoutable » (Beauchemin, p. 102) trouvent toutefois leur exutoire privilégié à travers ces nombreux commentaires sur la pratique diaristique et les problèmes éthiques et poétiques qu'elle soulève, commentaires qui envahissent littéralement l'espace textuel, revenant régulièrement dans chaque journal comme autant de refrains

³ « Moi et ma peur de me faire de la peine et d'en faire aux autres! » (Maheux-Forcier, p. 194)

⁴ « Ces carnets, on se demande s'ils n'ont pas peu à peu organisé en leurs pages le fléchissement de l'événementiel au seul profit d'une réflexion – lâche, aveugle – sur le scriptuaire [*sic*] ; comme si tu voulais, en apparence, t'y retirer presque l'usage de la personne sociale. » (Carpentier, p. 200).

⁵ « Coq-à-l'âne fréquents en rédigeant un journal? Ça me plaît. Vague inquiétude... Est-ce que ça va plaire à un assez grand nombre pour que je puisse persévérer dans ma nouvelle entreprise? » (Jasmin, 1988, p. 57).

qui rythment l'œuvre, parfois au point de la transformer en journal du journal.

En somme, le journal public, malgré l'envie qu'on en a, fait peur, et ce n'est qu'avec bien des appréhensions, des bémols et des questionnements que les écrivains s'y engagent; sous leur regard, il semble en effet « miné d'invisibles explosifs » (Mailhot, 1986, p. 9). Sous le regard du lecteur, par contre, le journal commandé à un écrivain est plutôt rempli de sentiments de gêne et d'inhibition ainsi que d'accès de modestie. Et cette rhétorique, qui sert d'armature au récit, permet déjà de produire du texte et d'en programmer la réception problématique, tout en faisant écran avec la personne de l'écrivain. Autrement dit, le journal destiné à la publication apparaît comme un difficile exercice pour qui s'y trouve confronté. Pas étonnant, dans ces conditions, que cela tourne au supplice pour certains : « Qu'est-ce que vous me voulez au juste? s'exaspère Nicole Brossard. De la littérature qui n'en aurait pas l'air? De l'écriture qui n'en serait pas? *Do you want me to look cute?* » (p. 48) Certes, la question se pose, mais, derrière ces innombrables justifications qui parasitent la communication, les diaristes se cachent et se protègent de l'œil supposé trop curieux du lecteur, mais ne peuvent cacher leur malaise, l'extraordinaire tension qui les fait avancer à tâtons dans ce genre, avec mille précautions qui détruisent par avance la spontanéité inhérente à l'écriture diaristique.

Si plusieurs de ces écrivains-diaristes ne parviennent jamais à surmonter véritablement leur malaise face au futur lecteur, mais s'y plient bon gré mal gré, Madeleine Ouellette-Michalska et Claude Jasmin préfèrent, quant à eux, renverser la vapeur en plaçant ce dernier aux premières loges de leur

journal, écrivant ouvertement pour lui et faisant de lui leur narrataire officiel⁶. Ce n'est pas tant, faut-il le préciser, qu'ils s'estiment plus dignes d'intérêt que les autres, mais plutôt qu'ils s'appuient sur le principe que l'expérience individuelle, aussi banale ou extraordinaire soit-elle, reconduit, du même coup, l'expérience commune. Ainsi, pour Madeleine-Ouellette-Michalska :

La matière du journal intime concerne donc moins ce qui lie l'auteur au *je* du récit, que la densité du rapport qui s'établit à la lecture entre deux expériences, deux attentes, deux imaginaires. Ainsi, ce journal est intime, non pas parce que l'impudeur ou l'indiscrétion aurait pu m'inciter à vous raconter des détails de ma vie, mais parce que vous acceptez de le recevoir. (p. 161)

C'est aussi cette volonté de créer un sentiment d'empathie et une communion d'expérience que valorise Claude Jasmin :

Je cherche, ici comme dans d'autres genres d'ouvrages, à être clair, simple, attrayant aussi. Je me répète que je ne suis guère différent des autres personnes humaines, que nous avons tous, à divers degrés peut-être, les mêmes soifs, les mêmes désirs, les mêmes angoisses existentielles et les mêmes frustrations. Alors je fonce, naïf et confiant à la fois. (1989, p. 406)

De l'intérêt du public dépend même le sort de son journal; si le public n'est pas preneur dès la parution du premier tome,

⁶ Un exemple parmi d'autres chez Jasmin : « Demain dimanche, tenez, j'en planterai encore deux ou trois [des sapins] en pensant à vous, lecteurs hypothétiques penchés sur mon passé. » (Jasmin, p. 73). Ouellette-Michalska : « Le journal intime est mémoire et fidélité. Je suis là parce que vous vous y trouvez. J'écris parce que quelqu'un lira. Que ces fragments témoignent d'événements exceptionnels ou d'un quotidien banal reste secondaire. Tout est dans l'intensité du rêve. Tout est dans le désir partagé. » (Ouellette-Michalska, p. 47)

Jasmin avertit qu'il cessera l'exercice⁷, même si cela devait entraîner un sentiment de déception. Pour lui, en effet, le « certain petit public » du journal constitue un lectorat privilégié, « une grosse famille. Sorte de clan. De tribu. » (1988, p. 17) Si cette figure du lecteur n'est pas aussi fortement intégrée à la trame textuelle du *Sommet d'un arbre* (Yves Beauchemin), la volonté d'établir une communication d'égal à égal avec les lecteurs constitue toutefois un rempart nécessaire pour éviter de tomber dans les nombreux pièges tendus par le journal public :

Comment discourir sur soi pendant cinq demi-heures sans se mettre à nu? Il n'y a qu'une sortie de secours : le bavardage. Il faut avoir, je pense, le courage de ne pas s'y précipiter en se rappelant avec modestie que tous les hommes et toutes les femmes partagent les mêmes joies et les mêmes misères. C'est ce qui explique peut-être qu'on puisse intéresser parfois quelqu'un par ses livres. (p. 104-105)

Cela n'empêche bien sûr pas le contact « de l'auteur et du lecteur » d'être « rude et direct » (p. 104), mais il semble qu'accepter cette transgression de la règle « fondamentale » du journal – soit accepter la présence du lecteur – permette à ces trois diaristes d'être plus à l'aise dans ce « jeu de société évolué » que constitue le journal de commande (Beauchemin p. 103). Mais sur ce chapitre, il faut rester prudent, car, derrière cette apparente soumission, se cache encore le désir de plaire, de créer des affinités, de parvenir à composer avec un public restreint qui est, par le fait même, plus exigeant. Bref, de projeter une image qui rendra le diariste plus sympathique au lecteur.

⁷ « Bien, ça se peut qu'après un premier tirage de ce journal, l'éditeur me dise "Stop! Ça n'intéresse personne mon pauvre vieux!" Eh! Je stopperai ou, le pli étant pris, je le tiendrai pour moi tout seul. J'aime tant ça.» (Jasmin, p. 117)

Tenir un journal ou faire œuvre ?

Dans ces conditions, comment parvenir à faire œuvre malgré tout? Car c'est, on peut le supposer, ce qui est attendu de ces diaristes, puisque c'est leur statut d'écrivain qui leur confère non seulement le droit à la parole diaristique, mais aussi et surtout, le droit à une large diffusion de cette parole jugée d'emblée littéraire et donc digne d'intérêt. Au delà de la gênante mais à la fois désirée présence du lecteur, il apparaît que le genre diaristique lui-même, par sa forme infiniment souple et le contenu biographique qu'il présuppose, représente également un double défi. En effet, il est, d'une part, le lieu d'une possible remise en cause du statut d'écrivain de celui qui le tient et, d'autre part, sa forme, au contraire de celle des genres canoniques, semble l'éloigner de l'œuvre littéraire proprement dite⁸. Comment, dès lors, l'écrivain pourrait-il, à travers ce genre dévalorisé, non seulement faire la preuve de son talent, mais aussi parvenir à produire un écrit digne d'intérêt? À la question « À qui raconter? », dont la réponse éthiquement

⁸ Depuis fort longtemps, en effet, le journal est considéré comme un genre mineur et facile, dont la banalité n'a d'égale que celle du quotidien et de la personnalité du sujet qui le tient. Cette perception très négative du genre a surtout été véhiculée par le discours critique et théorique français sur le journal. Pour voir ou comprendre ce phénomène, on pourra se référer, entre autres, à Madélnat (p. 1217), Dufief (p. 108) et Lejeune et Bogaert (p. 34-37) Pour notre part, nous jugeons que ces définitions reposent en grande partie sur des critiques positivistes et biographiques dont les fondements théoriques ont depuis longtemps été dépassés. Cependant, si la recherche actuelle permet de revoir cette définition pour le moins délicate, elle n'en demeure pas moins fortement ancrée dans la culture littéraire ambiante, tout particulièrement celle des années 1980. D'ailleurs, André Carpentier et Claude Jasmin reconduisent, chacun dans leur journal, la vision de la pratique diaristique à cette période, en inscrivant les commentaires négatifs qu'ils entendent sur le journal : Voir : Carpentier (p. 36 et p. 62-63) et Jasmin (p. 36)

problématique ne peut être esquivée par les écrivains-diaristes, s'ajoutent dès lors les questions « Que raconter? » et surtout « Comment le raconter? ». Celles-ci, à leur tour, vont constituer à la fois la matière et la manière du journal et contribuer à la mise en place de principes et de valeurs qui modèleront l'image de soi véhiculée par le journal.

La réécriture

Afin d'assurer l'intérêt de leur œuvre, la réécriture⁹ apparaît comme une option privilégiée par plusieurs diaristes de notre corpus. Elle peut prendre des formes très diverses. Par exemple, dans l'esprit d'André Carpentier, qui n'en est alors qu'au début de sa carrière¹⁰, légitimer la publication de son journal implique une réécriture régie par la résolution « d'expurger le *Journal*, d'éliminer [...] son contenu autobiographique » (p. 292). Pour parvenir à un tel résultat, cependant, Carpentier s'est d'abord laissé une certaine marge de manœuvre dans l'écriture des jours afin de procéder ensuite à l'intellectualisation du contenu de son journal, par le bannissement presque total du moindre détail quotidien ou sentiment personnel : « Ce Journal comptera

⁹ Il faut cependant entendre ce terme dans tous les sens, soit autant la coupe, la censure, le polissage ou encore « toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imite, la transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement, d'une manière qui n'est pas un simple commentaire ou une copie, mais une appropriation ou un détournement. » (Bordas, p. 501)

¹⁰ Au moment où il commence la rédaction de son journal en 1983, il a déjà publié cinq titres, mais le plus important de sa production paraîtra après cette période. Notons également qu'il est le plus jeune des diaristes de notre corpus, puisqu'il a entre 36 et 39 ans lors de la rédaction de son journal, alors que les autres sont dans la quarantaine ou la cinquantaine.

moins, j'espère, par les quelques témoignages biographiques qu'il contiendra – il sera nettoyé de ses scories – que par son esthétique, sa textualité, et la pensée qui l'accompagnera. » (p. 129) En d'autres termes, il s'agit pour lui de désincarner son propos afin de le faire accéder à une pensée plus universelle et, donc, plus légitime. Journal d'écrivain parce que journal d'écriture, son *Journal de mille jours* est ainsi l'exemple parfait du journal autoréflexif qui érige sa matière en réfléchissant sur son propre fonctionnement et ne laisse qu'une place toute relative au « je » du scripteur. Ce n'est donc pas tant le statut d'écrivain de Carpentier qui est mis en relief dans ce journal que sa formation d'écrivain.

Faire œuvre à travers – ou malgré – la forme d'un journal emprunte aussi chez Madeleine Ouellette-Michalska dans *La tentation de dire, journal*, la voie de la réécriture du manuscrit original. Dans son cas, il s'agit non pas d'en rendre plus impersonnel le contenu, mais d'assurer un certain lissage du récit diaristique. En effet, le journal qu'elle livre à l'édition est une version considérablement remaniée de textes lus sur les ondes de Radio-Canada¹¹. Dans ce journal – identifié ainsi à cause de la mention générique « journal » qui fait office de sous-titre –, les déictiques, indicateurs de la situation d'énonciation de la diariste et caractéristique essentielle de la forme diaristique, ont tous ou presque été gommés afin de donner une œuvre aux repères temporels pour le moins incertains mais au fini beaucoup plus concerté. Ce choix poétique, outre qu'il

¹¹ « De la voix à l'écriture. Ce livre a eu comme point de départ une diffusion à Radio-Canada FM dans la série "Journal intime" de l'été 84. Par la suite, il y eut des ajouts, des remaniements, des transformations. Les textes d'origine se sont ouverts en de nombreux cahiers dont je n'avais prévu ni l'aboutissement ni l'orientation. » (p. 9)

traduit un désir évident de faire œuvre malgré la forme fragmentée du journal, permet aussi de faire passer au premier plan l'esthétique de l'essai autobiographique qui vient ainsi supplanter celle du journal. À son tour, cette esthétique permet de donner préséance aux événements significatifs de la carrière de l'écrivain pendant l'année où les textes ont été écrits, ce qui ajoute à la crédibilité et à la notoriété de la diariste – qui se tient en respect derrière l'écrivain – et permet d'assurer la cohérence du message général véhiculé par *La tentation de dire*, soit une triple valorisation : de la littérature québécoise, de la littérature des femmes et de la langue française.

Alors que Ouellette-Michalska accepte de bonne grâce la présence du public dans son journal, Michèle Mailhot, qui tient depuis longtemps un journal intime, se sent quant à elle soudainement gênée dans son écriture dès qu'il s'agit de transformer sa pratique en une écriture de commande :

Jamais je n'aurais pensé que la rédaction de ce journal que j'ai toujours écrit si allègrement au coulant de la plume, sans aucune rature, ne devienne tout à coup si difficile du seul fait qu'il risque de ne plus être intime. Déjà, toutes les barrières, empêchements et difficultés de la création se sont dressés entre lui et moi. (1984, p. 15)

Elle se livre ainsi au défi de Jean-Guy Pilon avec une grande humilité. Sentant dans cette commande non pas une consécration de son statut d'écrivain, mais la nécessité de faire œuvre, de répondre à une certaine exigence, elle opte elle aussi pour une réécriture qui se dessine à l'intérieur même de son parcours d'écriture. Ainsi, *La vie arrachée*¹², rédigé en 1984, est tout entier

¹² Michèle Mailhot produit en fait deux textes pour la série « Journal intime de... » : *La vie arrachée* (1984) et *Notes de parcours* (1986). Dans le présent

construit sur une intertextualité avec des cahiers antérieurs de la diariste, cahiers qui coïncident avec le deuil de ses deux fils et dont elle reprend des extraits dans la trame même de son nouveau journal : « Pour les fins de ce travail, explique-t-elle, j'ai donc sorti [l]es quarante-trois cahiers [de mon journal] remplis d'une écriture serrée, rendue à peu près illisible pour les autres dans les passages les plus délicats. » (1984, p. 9) Si Mailhot ne précise pas ce qui l'a conduite à choisir ces extraits précis parmi les cahiers de son journal – ni si certains de ces « passages les plus délicats » sont désormais lisibles –, nous voyons toutefois se dessiner dans l'ensemble que constitue *La vie arrachée* l'aboutissement d'un processus de deuil important pour la diariste, processus qui se redessine à travers l'itinéraire du journal, mais dont il constitue aussi une part importante puisque, par la volonté de partager une expérience traumatisante, la diariste semble se livrer à une sorte de délivrance. À cet égard, la forme diaristique paraît être celle qui convient le mieux à ce cheminement car il ne s'agit pas de revivre les événements que Mailhot répugne manifestement à révéler, mais bien plutôt de placer au cœur de l'écrit la perception qu'elle en a, les sentiments et le trouble qu'ils ont suscités et, par la même occasion, de transformer en une œuvre cohérente des événements qui relèvent nécessairement de la brutalité de l'existence. L'exercice diaristique public devient donc, pour Mailhot, à la fois l'occasion de dire et de ne pas dire, mais aussi l'occasion de faire œuvre et d'assurer, par la

article, nous nous en tiendrons à l'étude du premier segment du journal que constitue *La vie arrachée* et qui forme un tout homogène. De son côté, *Notes de parcours* (1986) mériterait une étude complète et autonome, distincte de la première, car on constate, tant dans la question de l'ethos que dans la matière et la manière du journal, une certaine rupture avec la première œuvre, en dépit du fait que cinq mois seulement les séparent.

coïncidence des événements rapportés qui découle de cette réécriture, la cohérence du récit diaristique qui représente en lui-même la continuation d'un important processus de deuil.

L'intergénéricité

Nous venons de le voir, Carpentier, Mailhot et Ouellette-Michalska, en exposant leur capacité de faire œuvre à partir de leurs journaux, proposent – et cela davantage de biais que de front – une image publique d'eux-mêmes qui les pose en écrivains. Pour y parvenir, toutefois, ils ont d'abord dû se livrer assez librement à l'exercice diaristique avant de pouvoir adopter la posture de l'écrivain qui livre au public un journal intime et qui propose, du même coup, dans le contenu ou dans la forme adoptée par leur nouveau journal, un écrit dans lequel ils se sentent plus à l'aise. Par contre, pour Louise Maheux-Forcier dans *Le sablier* et Nicole Brossard dans *Journal intime ou voilà donc un manuscrit*, le rapport au genre diaristique et la nécessité de faire œuvre par le journal se posent d'une manière beaucoup plus conflictuelle; sans doute, et c'est là notre hypothèse, parce qu'elles adoptent d'emblée – c'est-à-dire dans l'écriture des jours – une posture stricte d'écrivain qui sert en quelque sorte de rempart entre le lecteur et elles, mais surtout entre le genre diaristique et elles. Destinant ouvertement leur journal à un public qui connaît et apprécie déjà leurs œuvres, c'est de front qu'elles se mesurent à eux.

Chez Louise Maheux-Forcier, habituée à tenir un journal intime, l'écriture coule assez librement; mais, pour elle comme pour bien d'autres, il s'agit tout de même d'en dire le moins

possible avec le plus de mots possibles¹³. Ainsi, ses réticences, ses justifications et ses réflexions sur le journal occupent déjà une bonne part de l'œuvre, part à laquelle viennent s'ajouter des réflexions diverses sur des thèmes propres aux journaux d'écrivains : l'écriture, la langue, les œuvres, les voyages, etc. Au niveau formel, Maheux-Forcier intègre à l'ensemble diaristique des fragments autobiographiques – qui sont souvent, dans tous les journaux d'écrivains, l'occasion de redessiner son passé à la lumière de sa formation d'écrivain –, ainsi que des poèmes, des rêves, des impressions de voyage et privilégie particulièrement les fragments, les poèmes en prose, les pensées et les aphorismes, toutes formes qui excluent sensiblement le sujet biographique. On retrouve donc, dans *Le sablier*, plusieurs pages de notations générales et relativement désincarnées qui servent d'écran entre la diariste et le lecteur, tout en attestant de cette capacité de l'écrivain à faire du général à partir de l'expérience singulière, de transformer le narcissique *je* en

¹³ Ce cheminement est tout de même tortueux chez Louise Maheux-Forcier et est reconduit à l'intérieur même du journal. Cette écrivaine, qui refuse de mener une vie publique où elle se sent mal à l'aise, accepte tout de même le contrat du journal parce que, comme il s'agit d'écriture, cela touche plus directement à son art et parce qu'elle espère que le journal permettra de donner une image plus juste d'elle-même, voire de justifier certaines de ses prises de position. Cependant, elle réalise vite qu'il s'agit d'un jeu dangereux à bien des niveaux : «Après avoir tant de fois tenu bon en refusant de paraître à la télévision ou de parler à la radio, après avoir tant de fois dit "non" à tous ces réalisateurs et interviewers que j'estime, au risque de les blesser et de m'attirer de fâcheuses épithètes, je reconnais avoir accepté cette invitation-ci avec enthousiasme pour la belle raison qu'elle excluait ma personne, sans réfléchir suffisamment aux écueils qui attendaient mon stylo, lequel n'aura même pas pour excuse, s'il se conduit mal, la terreur des micros et la phobie des caméras. C'est vraiment tout à fait extraordinaire d'être aussi étourdie à mon âge et de n'avoir perçu d'abord, dans ce projet de journal radiophonique, que des échos de paradis intime... » (Maheux-Forcier, p. 16) Son journal est dès lors dominé par la crainte de se dévoiler, crainte toutefois assez bien cachée sous un masque de fermeté et d'affirmation de soi.

un *nous* plus généreux. Certaines de ces notations et de ces aphorismes, d'ailleurs, sont l'occasion de réfléchir – et de renseigner du même coup le lecteur – sur la condition d'écrivain¹⁴. De plus, même si l'auteur semble prendre plaisir à l'entreprise diaristique au point d'ironiser fréquemment à son sujet – arguant qu'il faut que ses finances « soient en piteux états » pour qu'elle ait accepté d'embarquer « dans cette galère du "journal intime" » (p. 109) –, sa crainte de se révéler la mère, tout comme Brossard, au bord d'une exaspération qui repousse le lecteur aux frontières du journal :

Je viens de me jouer un sale tour! D'abord, j'ai cru que c'était une bonne idée, car, enfin! quelle idée de croire qu'un journal radiophonique puisse être un véritable journal intime! Il y a des intimités qui ne passent pas la rampe! et, depuis quelques jours, je me faisais des misères avec certains paragraphes qui dépassaient les bornes! "Quelles bornes?" Ça me regarde! moi et la décence! (p. 194)

Cette résistance, qui touche ici davantage au contenu du journal, menace toujours d'exploser à la face des écrivains-diaristes et prend, chez Nicole Brossard, une forme plus extrême encore qui se matérialise en une réticence complète vis-à-vis du genre diaristique lui-même. Cependant, son malaise ne vient pas tant, comme chez les autres, du fait que le journal doit être livré au public, mais émane plutôt de sa conception du genre qui serait, selon ses termes, le lieu par excellence de

¹⁴ Les exemples sont nombreux : « On a tort de croire que les écrivains sont plus attentifs que les autres et qu'ils sont doués d'un sens de l'observation plus aigu. Bien au contraire, un écrivain, c'est quelqu'un qui vit en perpétuel état de distraction et qu'un mot suffit à replonger dans son œuvre de la même façon qu'une odeur ramène un cheval où l'on sait! au grand galop! » (p. 66) « Que voulez-vous! même si les écrivains sont reconnus pour être de fieffés menteurs, il est des cas où ils ne résistent pas aux vérités qui dépassent la fiction! » (p. 94)

« l'enlèvement du sujet » (p. 33). C'est donc à rebours qu'elle s'y engage, répugnant à parler d'elle-même mais surtout à le faire à travers un journal. Toute son entreprise est dès lors axée sur une volonté de s'inscrire en faux par rapport à une tradition du journal – mais on est en droit de se demander laquelle –, de poser son œuvre dans les marges de cette pratique qu'elle interroge tout au long de son parcours pour finalement avouer que « le journal ne [lui] suffit pas. Ne [lui] convient pas » : « C'est une forme d'écriture qui exige trop de moi et pas assez de ce que je suis. » (p. 65) Un peu paradoxalement, son refus du genre permettra malgré tout de produire un texte, par ailleurs un des plus courts de tout le corpus.

C'est principalement la crainte de mettre à mal la figure d'écrivain de Brossard qui semble présider à ce refus du genre diaristique, mais cette crainte est d'abord compensée par un réseau intergénérique important. Par exemple, comme, pour Brossard, la poésie est la forme suprême qui s'oppose le plus radicalement à la banalité du journal, elle prend soin, après chaque partie de journal, d'ajouter ce qu'elle appelle des « postures du texte et un poème »; « sans doute, explique-t-elle, pour que *rien* ne m'échappe et que tout puisse commencer » (p. 10, souligné dans le texte). Les postures servent ainsi de « passage » entre le journal et le poème, elles permettent à la fois de transcender le « rien » du journal afin d'accéder au « tout » de la poésie et attestent, du même coup, de la valeur de la diariste en tant que poète, capable de transformer le quotidien en littérature. Ensuite, pour celle qui affirme que « aussi réelle que possible, [s]a vie n'est qu'un tissu de mots » (p. 13), l'inscription du biographique est, autant que faire se peut, bannie du journal pour laisser toute la place au langage, à l'écriture et à l'exercice de style. Toutefois, afin de tisser une

trame narrative minimale, mais, surtout, afin d'utiliser les rares éléments biographiques à son avantage, Brossard opte pour un jeu de constructions semi-fictionnelles fait de superpositions d'entrées qui auraient été écrites à des moments marquants de sa vie. Rien ne nous confirme si ces entrées inscrites dans la trame temporelle de 1983 et datées de 1961, 1970 et 1973 jusqu'à 1982 ont réellement été tirées de cahiers antérieurs, mais il est plus probable qu'il s'agit d'une posture autobiographique adaptée à la forme du journal et adoptée dans le but de se substituer à l'éreintant exercice quotidien, d'autant plus que ces entrées reprennent des moments-clés du parcours d'écrivain de Brossard et permettent de la mettre en scène en tant que féministe intellectuelle fortement engagée et reconnue. En somme, la posture autobiographique, au même titre que la présence de poèmes, semble fournir des repères à l'écrivain et empêcher, dans la mesure du possible, de remettre en question un statut pourtant fragilisé par une volonté si prégnante de l'affirmer et par le refus obstiné de l'auteur de s'adonner à la forme diaristique.

Le compromis

Dans cette galerie de journaux d'écrivains, le journal d'Yves Beauchemin, *Du Sommet d'un arbre*, occupe une position médiane. Fruit d'une première diffusion à l'émission « Journal intime de... » sur les ondes de Radio-Canada, il est constitué de deux segments (février – mai 1983 / février – avril 1985) et précédé de deux textes autobiographiques, « Enfance » et « La ville », tous deux rédigés pour d'autres séries radiophoniques. Présentés ici non pas dans l'ordre chronologique de leur

rédaction, mais dans celui des éléments autobiographiques qu'ils mettent en scène (l'enfance, le passage à la vie adulte symbolisé par le déménagement à la ville, suivi des journaux qui relatent des moments dans la vie de l'écrivain), ces textes instaurent ainsi un mode de lecture à la fois marqué par l'intergénéricité (particulièrement avec le genre de l'autobiographie) et par la réécriture (le réaménagement des divers fragments, mais aussi leur agencement et leur très plausible « polissage »).

Mettant en place certains éléments autobiographiques qui introduisent la figure du diariste dans une forme d'écriture plus convenue institutionnellement mais qui autorise la subjectivité, la réflexion et l'organisation narrative, les textes proprement autobiographiques de *Du Sommet d'un arbre* – soulignons que la désignation générique de cette œuvre est « journal » – préparent en quelque sorte le terrain à la venue de l'écriture diaristique. Retraçant la période qui va de l'enfance abitibienne à l'âge adulte montréalais, ils conduisent le lecteur au seuil du journal qui, d'ailleurs, s'ouvre sur un fragment autobiographique tiré une nouvelle fois de l'enfance du diariste et rattaché fort habilement, à la fin de l'entrée, à l'événement du jour qui l'a fait naître; le lecteur – tout comme l'auteur – bascule ainsi d'un mode d'énonciation à l'autre sans le moindre heurt et cela tout au long des premières entrées du journal qui allient diarisme, autobiographie, essai et prose romanesque. L'écriture diaristique avance donc assez plaisamment chez Beauchemin, sans la présence de ces *stratégies d'évitement* que l'on a pu voir chez les autres diaristes et sans que cette pratique ne semble poser à son auteur de problèmes éthiques ou esthétiques particuliers. Cependant, cette sérénité apparente se révèle bientôt n'être qu'un masque prêt à se fissurer; d'abord

doucement, dans une remarque équivoque (« Fondamentalement inutile, cette autopsychanalyse pour diffusion publique », p. 93), puis, de façon éclatante, dans une longue entrée entièrement métadiscursive qui vient, selon les dires mêmes de l'auteur, « briser l'illusion » référentielle du journal. Beauchemin laisse alors tomber ses défenses et avoue humblement ses craintes : « Mais, comme la plupart des écrivains qui ont participé à cette série, je me suis rapidement pris au jeu et maintenant je le trouve un peu... compromettant. Comment parler de soi durant deux heures et demie sans devenir vulnérable? » (p. 103) Conscient de cette vulnérabilité et des pièges qui se dressent devant lui, Beauchemin comprend toutefois que l'évacuation de son individualité ne serait qu'une voie de contournement qui diminuerait singulièrement l'intérêt de son œuvre :

En écrivant ce texte-ci, où j'essaie de lutter contre une force d'attraction qui cherche à m'amener dans des endroits où je n'aimerais pas aller quand je suis seul, je continue de me trahir, de laisser deviner mes peurs, mes méfiances, mes phobies. Je ne sais plus trop quel écrivain disait que la voie royale de la littérature passe par l'inconscient. Ceux qui parviennent à l'éviter (ou qui n'arrivent pas à l'emprunter) tournent autour du pot et ennuient leurs lecteurs, car *on se lasse autant d'un homme qui ne parle jamais de lui-même que de celui qui en parle tout le temps.* (p. 104, je souligne)

Une fois ces questions soulevées – et en partie résolues presque immédiatement –, Beauchemin reprend le fil de l'écriture diaristique là où il l'avait laissé, sans se perdre dans les faux-fuyants ou les commentaires métadiscursifs – sauf lorsqu'il entreprendra le deuxième journal, de manière à poser d'emblée les balises du contrat qu'il signe avec ses lecteurs. Il se propose ainsi de jouer franchement le jeu diaristique, c'est-à-dire qu'il

accepte de se mettre directement en scène, sans fausse pudeur mais sans excès, et témoigne de sa capacité à faire de l'universel à partir de son expérience singulière, sans pour autant oblitérer cette dernière. Malgré le caractère « faux et artificiel » de ce « charmant casse-gueule appelé *Journal intime* et radiophonique » (p.121), il ne s'agit pas pour le diariste de s'en tenir scrupuleusement aux règles du genre diaristique, mais, plutôt, en tant qu'écrivain, de s'adonner à une expérience d'écriture bâtie sur la résurgence de plusieurs thématiques qui lui sont chères (l'enfance, la musique, la politique, l'écriture, la ville, etc.) dans un langage qui lui est familier, celui du romancier (plusieurs entrées sont composées sous forme de mini-récits avec dialogues). De plus, même s'il est conscient d'avoir un statut particulier en tant qu'écrivain – ses deux premiers romans, *L'Enfirouapé* et *Le Matou* ayant connu un succès populaire important – au point parfois de « subir quelque chose qui ressemble à un début de mythification » (p.100), Beauchemin ne cherche pas, à travers cette pratique, à cautionner son autorité en tant qu'écrivain ; pour lui, il s'agit simplement d'un métier, d'une fonction tout aussi importante que celles de père de famille ou de citoyen du Québec. La question du rapport problématique au genre du diarisme public se pose donc chez Beauchemin d'une façon beaucoup plus ciblée et se résout également à l'intérieur même de l'œuvre, l'auteur parvenant à trouver, par le biais de la réécriture et de l'intergénéricité, un certain équilibre entre la révélation de soi et la nécessité de faire œuvre.

Conclusion

Le journal intime, cela semble indéniable, « est la volière des écrivains. La boîte à captures », pour emprunter l'expression de

Maheux-Forcier (p. 290). Mais si les lecteurs veulent admirer ces beaux grands oiseaux que sont les écrivains, mieux vaut, semble-t-il, les observer en liberté... Car, de fait, écrire un journal pour les autres sur commande, dans une forme fragmentée et en parlant de soi, est un contrat pour le moins malaisé à mener à bien. Mais alors que certains – on pense ici à Jasmin, à Carpentier, à Mailhot et à Beauchemin – surmontent malgré tout leur malaise pour se livrer à l'exercice, sinon avec bonheur du moins avec aisance, d'autres – on pense ici à Brossard et à Maheux-Forcier – ne parviennent jamais à vaincre leur résistance au genre et se sentent continuellement menacés par cette forme d'écriture. Outre que cela manifeste, d'une certaine manière, la complexité du genre, on peut voir dans ces nombreux jeux de cache-cache auxquels se livrent tous les journaux de ce corpus une façon de construire une figure d'écrivain qui va de la modestie la plus feinte à l'affirmation la plus agressive.

Bien sûr, il faut se méfier de toute schématisation, mais nos exemples semblent vouloir confirmer l'hypothèse que, moins le diariste cherche à assumer une autorité forte en tant qu'écrivain, plus il se sent à l'aise dans la pratique diaristique, alors que, inversement, plus le diariste a une conscience élevée de son statut, plus sa résistance au genre est grande. Loin de nous toutefois l'idée de vouloir valoriser une poétique ou une autre ou encore de vouloir dénoncer la prétention des uns et l'humilité des autres – sentiments qui sont toujours très relatifs et coincés dans l'ethos problématique du journal. Il est en revanche frappant de constater que ceux qui ne se sentent autorisés à produire du journal que sous leur condition d'écrivain se sentent du coup obligés de travailler la forme, de l'adapter, de la travestir afin d'assurer leur crédibilité en tant

qu'auteur. Inversement, ceux qui intègrent le statut d'écrivain à un éventail de conditions plus large – tels, chez Jasmin, celui du conjoint, du père, du grand-père, du feuilletoniste, du polémiste; ou encore, chez Mailhot, celui de la mère endeuillée, de la femme séparée; ou chez Beauchemin, celui du père, de l'homme, du citoyen, etc. – se sentent plus à l'aise pour parler d'eux-mêmes et se glissent avec un certain confort dans la posture du diariste. Par exemple, chez Claude Jasmin, la surconscience du public-lecteur construit la figure d'un écrivain sympathique, engagé surtout à livrer ce qu'on attend de lui et affirmant par ailleurs avec une grande modestie son statut d'écrivain. Son attitude est donc radicalement opposée à celle de Nicole Brossard ou de Louise Maheux-Forcier qui parviennent à ne pas se trahir en se dissimulant derrière la barrière du langage et en adoptant un discours fortement marqué par l'intergénéricité. Cela ne donne pas lieu, ni d'un côté ni de l'autre, à des œuvres d'une plus grande qualité esthétique, car la pudeur y est toujours présente, tout autant que la crainte du lecteur, le danger de la pose et de la banalité du quotidien, mais ces questions peuvent alors se jouer sur un autre terrain, celui du contenu.

À ce niveau, on remarque à quel point le choix de la matière textuelle est complexe : le biographique peut se voir évacué au profit de généralités désincarnées (Carpentier, Maheux-Forcier), le quotidien peut être supplanté par la récréation rétrospective d'événements significatifs (Ouellette-Michalska, Brossard), la fragmentation du journal gommée par un récit organisateur (Ouellette-Michalska, Mailhot), etc. De plus, les réflexions métadiscursives omniprésentes sont comme autant de preuves que l'écrivain réfléchit sur son art, tandis que les craintes et les réticences freinent le mouvement de l'écriture

et de la lecture tout en produisant du texte; les faits sont souvent cachés ou oblitérés pour ne laisser que quelques traces écrites qui ne s'enracinent plus dans l'expérience individuelle, mais dans l'expérience générale et le hors temps. Pas étonnant, dans ces conditions, que quelques-uns de ces écrivains-diaristes se soient fait dire que, même après la diffusion ou la lecture de leur journal, on n'en savait pas plus sur eux¹⁵. C'est qu'il faut, pour cela, parvenir à lire entre les lignes et étudier comment la façon de se raconter véhicule davantage de sens que le propos lui-même (comme le remarque Beauchemin : « On se trahit d'ailleurs surtout par le ton », p. 103). Il faut aussi repérer comment le genre diaristique infléchit une certaine image de soi, conditionnée par la présence de l'Autre qui observe et qui juge, mais qu'il s'agit d'amadouer, de séduire, de convaincre. Une tension s'installe donc à l'intérieur du journal d'écrivain destiné à la publication par cette interaction entre un locuteur et son lecteur projeté qui détermine presque entièrement la posture adaptée par le premier. Cependant, tout porte à croire

¹⁵ Pour preuve, ce commentaire de Louise Maheux-Forcier : « Après la lecture de mon journal de l'an dernier, cet ami nouveau que j'aime comme un ami d'enfance m'avait écrit une merveilleuse lettre, avec la conclusion suivante : "Et pourtant, je ne sais toujours pas qui vous êtes!" Hélas! moi non plus! Tout ce que je sais, c'est que j'ai reçu au berceau, en double partage, le talent d'écrire et le talent d'aimer... et que j'essaie depuis lors d'en faire bon usage, en tâchant d'oublier que la perfection n'est pas de ce monde et que l'œuvre humaine est toujours un "devenir interrompu". » (p. 206). Même observation chez Claude Jasmin après sa lecture des quatre premiers tomes du journal de Jean-Pierre Guay (1986-1990) : « J'ai dû lire mille pages de ses confessions jusqu'ici et je ne sais pas du tout encore qui il est. L'impression d'un secrétaire perpétuel de ses téléphones et lettres personnelles. Rien que ça. » (Jasmin, 1988, p. 418). Par contre, le journal de Claude Jasmin crée exactement l'effet inverse : « Je constate la différence entre publier un roman et publier un tome de journal. Bien des gens me parlent de cette récente publication, toujours avec une sorte de regard excité, une complicité, l'impression sans doute qu'ils sont entrés chez moi un peu par effraction. » (1989, p. 311)

que, à travers ce corpus propre à un contexte géographique et à une période de l'histoire du journal, nous nous trouvons en face d'une version exacerbée de l'ethos qu'implique toute écriture de l'intime.

Bibliographie

- BEACHEMIN, Yves. 2001 [1986]), *Du sommet d'un arbre, journal [1983-1985]*, Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- BORDAS, Éric. 2002, « Réécriture, Réécriture », dans Paul Aron, Alain Viala et Denis Saint-Jacques (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- BROSSARD, Nicole. 1984, *Journal intime, ou, Voilà donc un manuscrit*, Montréal, Les Herbes Rouges.
- CARPENTIER, André. 1988, *Journal de mille jours (Carnets 1983-1986)*, Montréal, Guérin, XYZ éditeur.
- DUFIEF, Pierre-Jean. 2001, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 : autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny-sous-Bois, Bréal.
- GUAY, Jean-Pierre. 1986-1990, *Journal (1985-1988)*, Montréal, Pierre Tisseyre, 6 volumes.
- JASMIN, Claude. 1988, *Pour tout vous dire*, Montréal, Guérin.
- . (1989), *Pour ne rien vous cacher*, Montréal, Leméac.
- LEJEUNE, Philippe et Catherine Bogaert. 2006, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel.

- MADELÉNAT, Daniel. 1996, « Journal intime », dans Beaumarchais, Couty, Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, volume 2, p. 1217-1220.
- MAHEUX-FORCIER, Louise. 1984, *Le sablier. Journal intime 1981-1984*, Montréal, Pierre Tisseyre.
- MAILHOT, Michèle. 1984, *La Vie arrachée. Cahiers [Journal, 1977/1978/1983]*, Montréal, La Presse.
- . (1986), *Notes de parcours [Journal, 1983-1984]*, Montréal, La Presse.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. 1985, *La tentation de dire. Journal*, Montréal, Québec/Amérique.
- VELCIC-CANIVEZ, Mirna. 1997, « Le pacte autobiographique et le destinataire », *Poétique*, n° 110, p. 239-254.

Résumé

À partir de l'exemple de quelques journaux d'écrivains québécois commandés et publiés dans les années 1980, cet article interroge la mise en place et les modalités d'un « ethos diaristique » propre à ces œuvres impliquant, dans leur dynamique communicationnelle, une relation problématique au lecteur. Trois composantes majeures de cet ethos sont plus particulièrement examinées : les difficultés à discourir sur soi, la nécessité de faire œuvre à travers ou en dépit de la forme du journal et le désir de préserver, voire de construire une figure d'écrivain recevable tant pour le diariste que pour son lecteur projeté.

Abstract

Based on a number of diaries written in the eighties by Québec writers at the request of their publishers, this paper examines the modalities of a "diaristic ethos" typical of these works, showing the way they relate, sometimes problematically, to the reader. Three major aspects of this ethos are examined: the difficulty of speaking about oneself, the necessity of writing a literary work by way of — or against — the diary format, and the desire to preserve or perhaps even to construct a writer's persona that is acceptable for the diarist as well as for the intended reader.

La littérature au service du paranormal

Maxime Prévost
Université d'Ottawa

Plusieurs auteurs du XIX^e siècle, notamment Balzac, Hugo, Dumas, Maupassant, Conan Doyle, se sont portés à la défense de savoirs qui nous semblent aujourd'hui hors normes et pour tout dire illégitimes (magnétisme, spiritisme, hypnotisme). Les études ici réunies considèrent collectivement le XIX^e siècle littéraire comme le théâtre d'une formidable extension du domaine de la mimésis, particulièrement en ce qui a trait à la théorie scientifique : la littérature n'est-elle pas devenue le laboratoire d'une vaste (et peut-être frauduleuse) substitution de l'« empirisme littéraire » à la théorie scientifique, au nom du mimétisme réaliste? Les auteurs de ce collectif tentent de voir comment la littérature a eu la prétention de *créer du vrai*, c'est-

à-dire de compléter l'empirisme, voire de s'y substituer. Ils étudient ces écrivains qui se sont arrogé le droit de trancher les controverses épistémologiques, ou du moins celui de relancer des hypothèses rejetées par les institutions scientifiques légitimes. Que se passe-t-il lorsque la littérature, forte du pacte mimétique qui unit l'auteur à son lectorat, entreprend d'imiter des phénomènes à la positivité pour le moins douteuse? Le monde des livres est-il doté d'un plus grand coefficient de réalité que le livre du monde?

Ce dossier est le fruit d'une réflexion lancée dans le cadre d'un séminaire d'études supérieures de l'Université d'Ottawa, séminaire au cours duquel il s'agissait d'interroger les rapports qu'ont entretenus différents écrivains au paranormal et aux virtualités mimétiques de la littérature, au cours du « long XIX^e siècle » (à savoir de 1785, avec Mesmer, à la Grande Guerre et à ses séquelles, période d'intense activité spirite). Collectivement, nous nous sommes intéressés au *Louis Lambert* de Balzac, aux *Contemplations* de Victor Hugo, au *Horla* de Maupassant et à *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam, en réfléchissant à la conception que ces écrivains purent avoir de leur rôle. Engagent-ils leur crédibilité dans quelque débat scientifique ou épistémologique et, si oui, lequel? Se servent-ils de l'étrange et de l'inexpliqué par jeu, pour produire du beau ou du divertissement, ou se mettent-ils plutôt au service de savoirs déviants? Utilisent-ils la littérature pour professer et pour établir la réalité de phénomènes à la positivité douteuse? Les études qui suivent soumettent Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Gustave Flaubert et August Strindberg à ce questionnement.

Les nouvelles magnétiques d'Edgar Allan Poe

Sara-Lise Rochon
Université d'Ottawa

Il peut donc se faire qu'une vérité soit plus
étrange que toutes les fictions?

Poe, 2004, p. 313

Les nouvelles d'Edgar Allan Poe, qui peuvent être classées en plusieurs sous-genres selon leur forme et leur intrigue, appartiennent pour la plupart au domaine de l'étrange. Trois d'entre elles retiendront notre attention : les trois nouvelles dites « magnétiques », à savoir *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, *Révélation magnétique* et *La Vérité sur le cas de*

M. Valdemar. Penseur bien de son temps, Poe s'est intéressé aux « phénomènes magnétiques », de sorte qu'il est pertinent d'étudier non seulement l'insertion du magnétisme dans ces trois nouvelles, mais encore le positionnement de l'auteur par rapport à ce savoir.

D'une représentation scientifique à une représentation fictionnelle

En premier lieu, il convient d'étudier comment les trois nouvelles se positionnent les unes par rapport aux autres. Nous verrons ainsi que, pour inclure dans notre corpus *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, nouvelle parue en version originale anglaise en avril 1844, il faut tout d'abord aller au-delà de ce que suggère le texte même. En effet, une première lecture nous expose de façon évidente un cas de métempsycose : Bedloe, momentanément transporté dans un rêve assez proche de la transe, vit un événement auquel il n'a jamais participé. À la suite de cela, il se découvre une étrange ressemblance, physique et onomastique, avec l'homme qui a réellement vécu ladite expérience, à laquelle celui-ci n'a d'ailleurs pas survécu. On invite donc assez clairement le lecteur à conclure à une réincarnation.

Pourtant, selon Lind, une lecture plus attentive permet un changement de perspective : la métempsycose est effectivement suggérée, mais seulement par l'un des personnages, le médecin de Bedloe, le docteur Templeton. Il est le seul à être positivement d'accord avec une telle conclusion et, bien que ce personnage nous incite à suivre cette explication, le narrateur, lui, nous indique une autre voie. En effet, après avoir décrit

physiquement Bedloe, le narrateur insiste sur le lien qui l'unissait avec son docteur, un disciple de Mesmer : « [E]ntre le docteur Templeton et Bedloe s'était établi peu à peu un *rapport* magnétique très distinct et très fortement accentué. [...] [L]e sommeil arrivait presque instantanément par un pur acte de volition de l'opérateur, même quand le malade n'avait pas conscience de sa présence. » (2004, p. 302). Le narrateur nous donne donc dès le début une clé d'interprétation du récit : en insistant sur le fameux rapport entre le magnétiseur et le magnétisé et en choisissant un langage scientifique pour le faire, il nous indique qu'il est question non pas de réincarnation, mais plutôt de somnambulisme. De plus, si Bedloe a vécu *cette* expérience à *ce* moment précis, c'est à cause du docteur Templeton : « [P]endant que vous *pensiez* ces choses au milieu de la montagne, j'étais occupé ici, à la maison, à les *décrire* sur le papier. » (p. 312). Sydney Lind en conclut : « *Thus, Bedloe's strange experience is revealed in its true light as being a mesmeric trance transmitted from Templeton's mind, and not the workings of metempsychosis* » (p. 1083). Toutefois, comme le concède Lind, cette seconde interprétation oblige le lecteur à accepter certaines coïncidences :

Bedloe resembles Oldeb to a startling degree. [...] The circumstances of Bedloe's death duplicate in a general way those of Oldeb's death [...]. The "typographical error" involved in spelling Bedloe's name without the final *e* causes it to be read as Oldeb in reverse. (p. 1085)

Selon Lind, chacune de ces coïncidences s'explique facilement. Tout d'abord, la ressemblance physique est à l'origine de la relation qui unit Templeton et Bedloe; par conséquent, elle ne saurait être considérée comme un

« symptôme » de la métempsychose. De plus, elle peut aisément être due au hasard. Ensuite, l'erreur typographique peut être reliée à la volonté de Poe de terminer son récit sur une note ambiguë et le commentaire du narrateur, « [Q]u'est-ce que Bedlo sans *e*, si ce n'est Oldeb retourné? Et cet homme me dit que c'est une faute typographique! » (2004, p. 313), peut simplement venir de sa surprise devant l'étrange suite d'événements.

Il reste que la seconde coïncidence ne peut être rationnellement expliquée, quoi qu'en pense Lind. En effet, ce dernier l'explique ainsi : « *it may be assumed that Bedloe was neither the first nor the last to meet with a tragic death owing to the confusion of a poisonous with a non-poisonous leech. The significance of the accident lies only in its coincidental context.* » (p. 1085) Pourtant, selon Jean-Pierre Naugrette, responsable de notre édition des *Histoires extraordinaires*, une mort comme celle de Bedloe ne peut entrer dans la catégorie des « morts communes », les sangsues venimeuses n'existant tout simplement pas (2004, p. 413)¹. Ainsi, l'explication logique de la mort de Bedloe ne tient plus. Mais se voit-on par conséquent forcé de revenir à l'hypothèse de la métempsychose? Anthony Enns, pour sa part, ne voit pas les circonstances entourant la mort de Bedloe comme étant reliées à la métempsychose, mais, bien au contraire, comme une expression de la puissance du rapport qui unit Templeton et son patient : « *the rapport [...] was so powerful that it was not only able to communicate the experience of death, but it was also able to kill* » (p. 68). Voilà donc à nouveau l'alternative magnétique confirmée.

¹ Mais rien ne nous permet d'affirmer que ce fait était connu au milieu du XIX^e siècle (ce serait d'ailleurs étonnant, Lind ayant lui-même fait l'erreur en 1947), et encore moins qu'il était connu de Poe.

Il semble ainsi que l'hypothèse selon laquelle le magnétisme est le thème qui a préséance sur celui de la métempychose dans *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe* paraît justifiée, et il devient par conséquent manifeste que cette nouvelle mérite sa place dans notre corpus.

Pourtant, elle diffère selon certains points de nos deux autres nouvelles. Son titre, premièrement, nous empêche de nous poser la question de savoir si l'on est en présence d'un écrit scientifique ou fictionnel. Le titre originel des *Souvenirs de M. Auguste Bedloe* était *A Tale of the Ragged Mountains*. L'emploi du mot « tale »² indique de prime abord que l'on se trouve devant un travail de fiction, alors que les titres des deux autres nouvelles, *Mesmeric Revelation*, qui est devenu *Révélation magnétique*, et *The Facts in the case of M. Valdemar*, devenu *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*, entretiennent plutôt l'ambiguïté entre l'article scientifique et le pur exercice de fiction. Le récit est aussi principalement raconté en style direct par des personnages « secondaires », Bedloe et le docteur Templeton, alors que les deux autres le sont par le narrateur, nommé P., qui rappelle bien évidemment l'auteur lui-même. Cette narration à la première personne a pour résultat d'augmenter l'effet de réel, puisque le lecteur tient le témoignage de la bouche même de celui qui l'aurait vécu.

Un autre aspect qui incite à distinguer *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe* des autres nouvelles est « l'ambiance » du récit. En effet, on y passe des montagnes de la Virginie à une ville indienne en pleine révolte, pour finalement revenir au cabinet du docteur Templeton : nous sommes dans des lieux

² Sur l'emploi du mot « tale », voir la préface de Sylvère Monod, dans Poe, 1978, p. 12.

ouverts, exotiques même. Les deux autres nouvelles, quant à elles, nous gardent confinés dans les chambres fermées et sombres de malades somnambules : celle de Vankirk et celle de Valdemar. En tant que tels, ces lieux sont sans aucun doute plus propices à une révélation comme celle qui va nous être faite.

Finalement, le propos de la nouvelle *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe* exige aussi qu'elle se distingue des autres nouvelles magnétiques. Nous l'avons dit, ce récit aborde le magnétisme en représentant la force du rapport qui peut exister entre le magnétiseur et son somnambule, alors que *Révélation magnétique* et *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* s'interrogent sur le passage de la vie à la mort.

Pour ce faire, le narrateur utilise l'état de sommeil. Alors que les magnétisés, gravement malades, se trouvent au seuil de la mort, le narrateur vient les endormir. Dans le cas de Valdemar, c'est dans un but expérimental : déterminer s'il est possible de retarder la mort par le magnétisme. Pour Vankirk, dans *Révélation magnétique*, c'est dans un but de révélation : le malade, entre la vie et la mort, répond aux questions du narrateur sur Dieu, la création, le cosmos et, surtout, sur la question du matériel par rapport à l'immatériel. Poe est donc plus proche de son terrain habituel dans ces deux dernières nouvelles, car, encore une fois, il explore les *limites*. Nous reviendrons sur cette question un peu plus loin.

Bref, à la suite de ces observations, nous pouvons affirmer que le caractère fictionnel a préséance dans *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, alors que le caractère scientifique prédomine dans *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* et dans *Révélation magnétique*. Je suis d'avis que de telles distinctions s'avèrent nécessaires étant donné que

notre prochaine étape sera de cerner le positionnement de l'auteur par rapport à ses textes et que la plupart des déclarations faites par Poe à ce sujet ne concernent que *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* et *Révélation magnétique*, *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe* n'ayant pas, semble-t-il, suscité la question du réel versus le fictionnel auprès du lectorat. Cette absence de réactions confirme d'ailleurs la pertinence de la distinction que nous avons proposée.

Un adepte du magnétisme ?

Maintenant, il convient de se pencher sur l'implication de l'auteur par rapport à ces textes. Nous pourrions avoir affaire à deux Poe différents : un Poe féru de magnétisme ou un Poe mystificateur.

Selon la première hypothèse, celle d'un Poe adepte du magnétisme, l'auteur représenterait, grâce à ses nouvelles magnétiques, un savoir auquel il croit, une science au même titre que toutes les autres, voire dépassant les autres, puisqu'elle fournit la réponse à l'éternelle question du matériel et de l'immatériel. Plusieurs facteurs pourraient corroborer cette hypothèse.

Premièrement, des stratégies textuelles nous invitent à voir en Poe un disciple de Mesmer. *Révélation magnétique* est un excellent exemple de texte qui affiche un caractère scientifique. Le narrateur commence par signaler à quel point il serait superflu pour lui de démontrer la positivité du magnétisme, « ses foudroyants effets [étant] maintenant universellement admis » (2004, p. 286). Suit une description

précise de la façon dont se manifeste l'état de sommeil et des portes qu'il ouvre au somnambule. Puis Poe déclare explicitement le but de son texte : « Je sens le *besoin*, en dépit de tout un monde de préjugés, de raconter, sans commentaire, mais dans tous ses *détails*, un très remarquable dialogue qui eut lieu entre un somnambule et moi. » (p. 287; c'est moi qui souligne) Le narrateur se présente donc comme un homme possédant d'importantes connaissances scientifiques, qui se consacre à l'étude d'un sujet admis et sérieux et qui, au lieu de vouloir impressionner avec une anecdote étrange, désire *rapporter le plus fidèlement possible* une conversation singulière. Pour ce faire, il utilise une forme d'allure très scientifique : la transcription du dialogue sous la forme de questions et réponses, chacune précédée de l'initiale du locuteur. Et pour augmenter l'effet réaliste, on nous fournit, sous forme de didascalies, les réactions physiques des deux hommes pendant l'entretien, les pauses et les hésitations du discours. Voilà donc la forme que prennent les révélations du somnambule qui portent sur la création de notre monde, sa composition et, bien sûr, sur le pont qui relie la vie et la mort.

Puis la finale : le narrateur, qui observe chez le magnétisé des changements physiques qui l'inquiètent, décide de le réveiller. Mais celui-ci meurt alors, son corps inanimé se raidissant presque sur le coup, ce qui amène le narrateur à poser cette question : « Le somnambule, pendant la dernière partie de son discours, m'avait-il donc parlé du fond de la région des ombres ? » (p. 299) Question rhétorique, qui détonne par rapport au reste du texte par le doute qu'elle introduit. Mais si nous faisons abstraction de cette finale, qui a d'ailleurs été ajoutée plus tard par l'auteur à la version originale, nous avons

bien davantage affaire à un texte à caractère scientifique qu'à une nouvelle d'épouvante.

Des facteurs circonstanciels nous amènent aussi à considérer les nouvelles magnétiques de Poe comme la concrétisation d'un intérêt sérieux envers le magnétisme. Les nouvelles dont il est question ici ont été publiées pour la première fois en 1844 et en 1845 aux États-Unis, certainement peu de temps après leur rédaction si l'on se fie aux habitudes de Poe. C'était une époque où le magnétisme avait la cote : *Facts in Mesmerism* de Townshend avait été publié pour la première fois en 1841 et fait l'objet de plusieurs rééditions dans les années suivantes. De plus, la collection de la New York Library portant sur le magnétisme, bien qu'incomplète, regroupe dix-neuf livres publiés entre 1841 et 1845 aux États-Unis et huit publiés en Angleterre entre 1843 et 1845 (Lind, p. 1077). Poe étant lui-même un grand lecteur de revues médicales, on peut dire qu'il « rend compte d'une réalité sociale propre au discours américain » (Chassay, p. 84). De plus, deux des trois nouvelles ont été publiées dans des revues scientifiques. *Révélation magnétique* a été publiée dans l'*American Phrenological Journal* en septembre 1845 et dans le *Popular Record of Modern Science* de Londres en novembre 1845. *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* a aussi fait l'objet d'une publication dans le *Popular Record of Modern Science* en janvier 1846 en tant qu'article scientifique³. Dans une lettre à son éditeur, Poe donne même le nom d'« *essay* » à *Révélation magnétique* (Ostrom, t. I, p. 279). Il est donc clair que l'auteur souhaitait que ses nouvelles prennent l'aspect de communications scientifiques

³ Pour les détails de publication, voir Poe, 2004, p. 381-382.

ou, du moins, d'articles non fictionnels. Pourtant, Poe a officiellement mis les choses au point peu de temps plus tard.

Un mystificateur?

Un second Poe se dresse maintenant à l'horizon, celui d'un écrivain mystificateur. Cette hypothèse implique que l'auteur met en scène un savoir auquel il ne croit pas, certainement dans un but d'ironie, de raillerie. Tout d'abord, les déclarations de Poe lui-même attestant que ces nouvelles ne sont qu'un travail de fiction abondent. En voici deux exemples. Dans une lettre à un lecteur écossais voulant connaître, justement, la vérité sur le cas de M. Valdemar, Poe déclare : « *"Hoax" is precisely the word suited to M. Valdemar's case. [...] Some few persons believe it — but I do not [...].* » (Ostrom, t. II, p. 337) Il note de plus, dans ses *Marginalia* :

The Swedenborgians inform me that they have discovered all that I said in a magazine article, entitled "Mesmeric Revelation", to be absolutely true, although at first they were very strongly inclined to doubt my veracity – a thing which, in that particular instance, I never dreamed of not doubting myself. The story is a pure fiction from beginning to end. (Poe, 1981, p. 78)

En outre, Poe a publié en 1849, quelques mois avant sa mort, un récit intitulé *Mellonta Tauta*, récit dont l'action se situe en 2848 et qui présente le monde tel qu'il serait devenu. Ce texte serait, d'après certains analystes et surtout selon la lettre de Poe aux éditeurs, une satire des révélations magnétiques d'Andrew Jackson Davis, un contemporain, surnommé le voyant de Poughkeepsie⁴. Poe a donc dans son œuvre une tendance

⁴ Voir Falk, 1969, p. 536-546, et Taft, 1955, p. 562-563.

satirique, ironique, et ce sont parfois les pseudo-sciences qui en sont la cible.

Il ressort de cette confrontation d'un Poe adepte du magnétisme avec un Poe mystificateur une indiscutable impression d'ambiguïté. On a vu que, parfois, il qualifie un texte d'« *essay* », alors que, dans d'autres circonstances, il affirme clairement qu'il s'agit de fiction. Bref, il semble que notre auteur aime bien maintenir le doute dans ses déclarations et que ce soit un trait de sa personnalité.

La littérature au service d'un questionnement métaphysique

Puisqu'il semble difficile de se prononcer sur le degré de croyance de Poe au magnétisme, je propose une troisième voie. Poe ne pouvant être clairement et complètement ni magnétiseur ni mystificateur, je propose simplement un Poe écrivain.

Celui-ci, comme bien d'autres avant et après lui, utiliserait la fiction pour révéler certaines vérités. Il est tout d'abord important de se rappeler les thématiques représentées généralement par Poe. C'est, selon Todorov dans une préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires*, un écrivain des limites : « Poe est l'auteur de l'extrême, de l'excessif, du superlatif; il pousse toute chose à ses limites [...]. Mais [...] une limite attire Poe plus que toute autre — et on le comprendra facilement puisqu'il s'agit là de la limite par excellence : celle de la mort. » (p. 9-10). Et ce n'est pas sans raison que Poe choisit

généralement l'étrange⁵ pour explorer les limites : il essaie de nous dire que, bien que ce qui est représenté paraisse extraordinaire, il existe une explication rationnelle audit phénomène. Il utilise donc clairement la fiction pour exposer certaines vérités, certains savoirs.

Il n'en va pas autrement pour les nouvelles magnétiques. Elles aussi véhiculent des savoirs auxquels Poe semble croire réellement. Par exemple, dans une lettre à un ami poète, Thomas H. Chivers, il réaffirme certaines théories exprimées par Vankirk dans *Révélation magnétique* :

There is no such thing as spirituality. God is material. [...] There is a matter without particles — of no atomic composition: this is God. [...] Man and other beings (inhabitants of stars) are portions of this unparticled matter, individualized by being incorporated in the ordinary or particled matter. Thus they exist rudimentally. Death is the painful metamorphosis. The worm becomes the butterfly — but the butterfly is still material — of a matter, however, which cannot be recognized by our rudimental organs. (Ostrom, t. I, p. 260)

Pour expliquer le passage d'un corps à l'autre, Vankirk faisait d'ailleurs lui aussi une comparaison avec la métamorphose de la chenille en papillon, comparaison que Poe reprend ici. De plus, quelques mois après la première parution de *Révélation magnétique*, Poe écrit une lettre à un professeur de l'Université de New York, George Bush, homme publiquement impliqué dans les débats concernant le magnétisme, Mesmer et Swedenborg : « [...] *the article is purely a fiction; — but I have embodied in it some thoughts which are original with myself & I am exceedingly anxious to learn if they*

⁵ Sur la distinction entre étrange, fantastique et merveilleux, voir Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*.

have claim to absolute originality, and also how far they will strike you as well based » (Ostrom, t. I, p. 273). Bien que Poe note explicitement que son texte appartient au domaine de la fiction, il désire tout de même avoir l'avis de Bush concernant son contenu.

Dans ces deux exemples, il est pourtant nécessaire de poser la question des destinataires : le premier, Chivers, un ami et membre de la communauté littéraire, n'est pas susceptible d'être la cible des railleries de Poe, contrairement à un lecteur ou à un éditeur avec qui l'auteur aurait eu plaisir à jouer ce jeu. Le professeur Bush, en revanche, pourrait faire les frais d'un tel jeu. Étant donné la croyance de Bush en la « science » magnétique, il est difficile de deviner les intentions de Poe. Celui-ci peut avoir eu le désir sincère de faire évaluer son récit par un « expert », comme il peut avoir voulu se moquer de ce même expert en lui soumettant un récit de pure fiction. Il semble que la première option soit la plus plausible, puisque la question métaphysique a été une des préoccupations constantes de Poe⁶.

Pour représenter ces savoirs auxquels il semble croire sincèrement, l'auteur choisit un genre qui, lui aussi, montre le sérieux de son processus créateur. En effet, la nouvelle, par sa brièveté, exige une construction rigoureuse dans laquelle chaque élément a sa place et où le superflu est évacué. En opposant la nouvelle au poème, Baudelaire révèle leurs objectifs respectifs :

Il est un point par lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème. Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le but le plus grand et le plus noble du

⁶ Pensons simplement à *Eureka*.

poème. Or, les artifices du rythme sont un obstacle insurmontable à ce développement minutieux de pensées et d'expressions qui a pour objet la *vérité*. Car la vérité peut être souvent le but de la nouvelle, et le raisonnement, le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite. (Baudelaire, dans Poe, 1974, p. 38)

Comme Poe a choisi le genre de la nouvelle pour représenter le magnétisme et ses effets, nous pouvons en déduire un souci de l'auteur de révéler certaines vérités, fût-ce par le truchement de la fiction. Il n'est pas farfelu de penser que ce choix a été tout à fait conscient et qu'il n'était pas seulement motivé par des motifs financiers. En effet, dans *La Genèse d'un poème*⁷, conférence qu'il a prononcée à quelques reprises peu avant sa mort, Poe décortique minutieusement son célèbre *Corbeau*, expliquant à son auditoire les étapes de la création du poème d'une façon totalement mécanique. Il a fait de même avec *Le Principe poétique* et *L'Essence du vers*. Tous ces écrits théoriques nous amènent à penser que notre auteur accordait une grande importance à la « logique créatrice » et que rien n'était laissé au hasard dans son œuvre⁸. Le genre de la nouvelle serait donc un choix conscient, un choix qui lui permet de révéler certaines vérités.

⁷ Dans Poe, 1978, p. 260-286.

⁸ Notons pourtant les nombreuses contradictions à l'intérieur de *La Genèse d'un poème*. Poe affirme parfois que *Le Corbeau* n'est autre que le résultat d'une construction systématique, alors qu'à d'autres moments, il déclare que son poème ne peut pas être seulement le résultat d'une esthétique pure. Cette observation fait dire à Remy de Gourmont, cité dans les « Notes » des *Histoires grotesques et sérieuses*, que « de toutes les mystifications, *La Genèse d'un poème* est celle qui a été admise le plus volontiers et crue le plus longtemps » (p. 332). Il semble donc que, jusque dans ses écrits théoriques, Poe reste insaisissable. Mais je me permets de considérer tout de même l'auteur comme pleinement conscient de ses choix formels : le fait qu'il ait rédigé de tels textes théoriques atteste de son intérêt et de son questionnement.

Pourtant, notre Poe écrivain demeure nécessairement mystificateur : la représentation est et reste une représentation, elle n'est pas pure réalité. Mais la volonté de rendre compte d'une façon juste de ce réel reste importante pour l'auteur. Rappelons la publication de *Révélation magnétique* et de *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* dans plusieurs journaux scientifiques, récits souvent présentés comme des articles sérieux plutôt que des exercices de fiction. Le lecteur de ces journaux s'attend à lire le rapport d'expériences réelles et Poe leur fournit des nouvelles qui peuvent, par leur forme, être confondues avec ce type d'écrits. Mais qu'en est-il de ces mêmes nouvelles lorsqu'elles sont publiées dans des journaux plus traditionnels et accessibles à tous, comme le *Broadway Journal* ou le *Godey's Lady's Book*? Comment sont reçus ces textes et par qui? Si, comme le rappelle Taylor Stoehr, les lecteurs de l'époque « *were so eager to swallow whatever wonders a pseudo-scientist might dangle in front of them that many took Poe's bold fabrication hook, line, and sinker [...]* » (Enns, p. 74), peu importe le journal dans lequel les nouvelles étaient publiées. Les nombreuses découvertes du milieu du XIX^e siècle ont développé dans le public un intérêt envers la chose scientifique, voire parfois un émerveillement crédule. Il n'y avait donc aucune raison pour le lecteur de ne pas croire ce que l'écrivain, socialement reconnu pour détenir des savoirs inaccessibles au commun des mortels, représentait dans ses nouvelles.

Il semble maintenant évident que Poe a « joué » avec ses lecteurs contemporains, souvent incapables de différencier le récit d'un rapport. En effet, lorsqu'il représente certains phénomènes métaphysiques, l'auteur est sincère et montre un réel questionnement, mais les personnages et les péripéties

sont bien certainement montés de toutes pièces pour épater le lecteur et se moquer des mesméristes.

C'est donc dire que l'écriture, pour Poe, est aussi un moyen de représentation de certaines vérités. Le magnétisme comme pseudo-science permet d'introduire ces vérités, telles que l'existence d'un Dieu imparticulé, mais matériel, ou encore l'existence d'une vie après la mort, alors que l'être humain est dépossédé de son corps rudimentaire. Surtout, Poe utilise le magnétisme dans ses nouvelles pour explorer à sa façon le *passage* de la vie à la mort. En effet, Valdemar permet à Poe de repousser un peu la mort pour mieux étudier l'étape transitoire, alors que Vankirk, beaucoup plus bavard que Valdemar, profite de cet entre-deux pour répondre à plusieurs questions métaphysiques. Poe tente donc, avec ses nouvelles magnétiques, de démystifier le passage entre la vie et la mort, la limite par excellence, le seul espace transitoire encore inexploré.

Bibliographie

- CHASSAY, Jean-François. 2001, « Revenir d'entre les morts : Poe et le magnétisme animal », dans J.-F. Chassay (dir.), *Edgar Allan Poe : une pensée de la fin*, Montréal, Éditions Liber, p. 79-92.
- ENNS, Anthony. 2006, « Mesmerism and the Electric Age: From Poe to Edison », in Martin Willis et Catherine Wynne (eds), *Victorian Literary Mesmerism*, Amsterdam, Rodopi, « Costerus New Series », p. 61-82.

- FALK, Doris V. 1969, « Poe and the Power of Animal Magnetism », *PMLA*, Vol. 84, No. 3, p. 536-546.
- LIND, Sydney E. 1947, « Poe and Mesmerism », *PMLA*, Vol. 62, No. 4, p. 1077-1094.
- OSTROM, John Ward (ed.). 1966, *The Letters of Edgar Allan Poe*, New York, Gordian Press, Inc. (2 vol).
- POE, Edgar Allan. 2004, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique »;
- . 1978, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique »;
- . 1981, *Marginalia*, Charlottesville, University Press of Virginia;
- , *Mellonta Tauta, About: Literature: Classic*, <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/eapoe/bl-eapoe-mell.htm>;
- . 1974, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- SAVOYE, Jeffrey A. « Poe and Griswold », *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, <http://www.eapoe.org/geninfo/poegrsw.htm>.
- TAFT, Kendall B. 1955, « The Identity of Poe's Martin Van Buren Mavis », *American Literature*, Vol. XXVI, p. 562-563.
- TODOROV, Tzvetan. 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

Résumé

Cet article s'intéresse aux trois nouvelles magnétiques d'Edgar Allan Poe. Nous nous efforçons, selon leur titre, leur propos, l'ambiance du récit et le type de narration, de les positionner les

unes par rapport aux autres afin de déterminer lesquelles relèvent davantage d'une représentation « fictionnelle » que d'une représentation « scientifique ». Ces distinctions permettent d'étudier l'implication personnelle de l'auteur par rapport à ses propres textes et aux croyances qui y sont représentées. En s'appuyant sur les textes eux-mêmes, sur le contexte socio-historique d'écriture et sur la correspondance de l'auteur, on peut voir qu'il est difficile de se prononcer catégoriquement sur ces croyances. Nous pouvons seulement conclure que Poe utilise la fiction pour exposer certains savoirs auxquels il semble adhérer et pour formuler certains questionnements métaphysiques.

Abstract

This paper on Edgar Allan Poe's three magnetic short stories attempts to compare each story in regards to their title, subject, atmosphere, and narration, in order to determine which ones belong to the realms of fiction versus "science". These distinctions lead to question the personal implication of the author toward his writings and the beliefs they illustrate. With an analysis based primarily on the stories themselves, on the socio-historical context of the mid-19th century and on some letters written by Poe, a definitive answer remains elusive. We can only say that Poe uses fiction to represent a certain knowledge in which he seems to believe, and in order to raise metaphysical questions among his readership.

Scepticisme et occultisme : le paranormal à l'œuvre dans *Spirite* de Théophile Gautier

Emir Delic
Université d'Ottawa

Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique,
c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a
plus que le réel.

Breton, 2005, p. 25

En art, une chose fausse peut être très
vraie, et une chose vraie très fausse; tout
dépend de l'exécution.

Gautier, 1883, p. 45-46

Si l'on devait, en quelques coups de pinceau, esquisser un dessin qui rende compte des facettes multiples de Théophile

Gautier, l'on pourrait sans aucun doute se rapporter à l'ouvrage d'Anne Ubersfeld sur la quatrième de couverture duquel on lit : « Romantique Gautier », « Sensuel Gautier », « Troublant Gautier », « Moderne Gautier » (1992). Cette galerie de portraits est certainement riche, mais il y aurait lieu de se demander si l'on pourrait (devrait?) y ajouter « Spirite Gautier ».

Certes, Gautier ne fait pas exception parmi les écrivains du XIX^e siècle dont la plupart se montrent, à des degrés divers, intrigués, voire enchantés, par la vogue des sciences occultes déclenchée surtout par la « découverte » du magnétisme animal en 1774 (Ellenberger, 1970, p. 59). En effet, quoique discréditées par une commission d'enquête mandatée par Louis XVI en 1784, les théories de Franz Anton Mesmer ne cesseront d'attirer des adeptes fervents qui, en les modifiant, en assurent la pérennité au siècle suivant. Dans ce contexte, mentionnons notamment la contribution du marquis de Puységur qui, déjà à partir de 1785, propose l'idée du sommeil magnétique, idée qui fera rage dans la première moitié du XIX^e siècle (*ibid.*, p. 65-67, 70-72).

Ainsi, Gautier, tout comme Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Charles Nodier et George Sand, pour ne nommer que ceux-là, assiste à des séances où les somnambules font preuve de leurs talents extraordinaires (voir Edelman, 1995, p. 51-54, et Prévost, 2003, 2006). Que l'on considère les séances de magnétisme chez la vicomtesse Poillouë de Saint-Mars auxquelles Gautier assiste dès 1843 (voir Ricard, 1843, p. 92-93, 97-98)¹, ou la séance de « magnétisme musical » qui a

¹ La vicomtesse, dont le nom de plume est comtesse Dash, atteste également la présence de Gautier (1886, t. 6, p. 73-74; cité par Lefebvre, 1993, p. 294).

lieu chez Hugo et est rapportée par Gautier dans un article paru dans *La Presse* le 7 septembre 1847 (Montandon et Saminadayar-Perrin, 2003, p. 281), ou encore les visites fréquentes de Gautier, dans les années 1850, chez Delphine de Girardin, qui rassemble autour d'elle tout un cercle d'adeptes de l'occultisme (Lefebvre, 1993, p. 293-294), on ne saurait nier la fascination qu'exercent le magnétisme et le somnambulisme sur Gautier. À plus forte raison quand on considère cette déclaration dans un article daté du 1^{er} décembre 1838 et intitulé « Tronquette la Somnambule » : « Le magnétisme animal est un fait désormais acquis à la science et dont il n'est pas plus permis de douter que du galvanisme et de l'électricité. » (1858, t. 1, p. 201). Si Gautier adopte donc une attitude explicite à l'égard du magnétisme, il n'en est pas de même pour le spiritisme, mouvement qui, ayant pris naissance aux États-Unis en 1848 avec les sœurs Fox et avec l'apparition subséquente des « tables frappantes », connaît un immense succès en France à partir de 1853 (Edelman, 1995, p. 75-76).

Si nous nous proposons d'explorer ici l'attitude ambiguë de Gautier à l'égard du spiritisme, une question s'impose de prime abord : pourquoi l'opinion de Gautier serait-elle à ce propos plus importante que, disons, celle de Balzac ou celle d'Hugo? En quête de réponses à cette question, on ne manquera sûrement pas de souligner la renommée dont jouit Gautier comme critique littéraire et artistique, travaillant notamment pour *La Presse* (1836-1855) et pour *Le Moniteur universel* (1855-1868) (Tortonesi, 1995a). Sa réputation est effectivement telle qu'Allan Kardec, qui deviendra le théoricien principal du spiritisme, lui envoie en 1857 une copie de son ouvrage *Le Livre des esprits* en lui écrivant :

Monsieur [...] Le point de vue nouveau, éminemment sérieux et moral dans lequel la doctrine des Esprits est envisagée, ajoutée à l'intérêt qui s'attache à cette question à la fois d'avenir et d'actualité; et à laquelle, je crois, vous n'êtes pas étranger. [...] L'approbation d'un homme comme vous, Monsieur, me serait infiniment précieuse si j'étais assez heureux pour l'obtenir [...]. (Cité par Edelman, 1995, p. 110-111)

À la notoriété de Gautier comme critique littéraire et artistique se joint une autre raison importante pour laquelle Kardec sollicite son approbation, raison que l'on peut déceler dans les propos suivants de Kardec, tirés du *Livre des médiums* :

Le doute concernant l'existence des Esprits a pour cause première l'ignorance de leur véritable nature. On se les figure généralement comme des êtres à part dans la création, et dont la nécessité n'est pas démontrée. Beaucoup ne les connaissent que par les contes fantastiques dont ils ont été bercés, à peu près comme on connaît l'histoire par les romans; sans chercher si ces contes, dégagés des accessoires ridicules, reposent sur un fond de vérité, le côté absurde seul les frappe [...]. (1863, p. 1)

Si Kardec tente de faire de Gautier un partisan du spiritisme, c'est aussi parce que Gautier est un écrivain qui s'est adonné plus longtemps et plus fréquemment que d'autres — pensons à Balzac, à Maupassant ou à Nodier — à la littérature fantastique (Eigeldinger, 1981, p. 17).

Afin d'explorer ces liens entre la littérature fantastique et les sciences occultes, notre étude se penchera sur la dernière œuvre fantastique de Gautier, qui est justement intitulée *Spirite* (1865) et qui est la seule, à part son premier conte, *La Cafetière* (1831; voir Gautier, 1981), à être qualifiée par l'auteur, par le truchement du sous-titre, de fantastique. Dans un premier temps, il s'agira d'examiner les manifestations et la nature du paranormal dans *Spirite* pour ensuite aborder la réception de

l'œuvre, la conception particulière du fantastique de Gautier et son attitude à l'égard du paranormal.

Scepticisme, spiritisme et swedenborgisme

La nouvelle fantastique *Spirite* raconte l'histoire de l'esprit de Lavinia d'Aufideni, une jeune femme noble, qui après sa mort, ou mieux, après son passage dans le monde surnaturel, retourne dans le monde naturel sous la forme d'un esprit ou d'un ange afin de dévoiler son amour ineffable à Guy de Malivert, un jeune homme, noble lui aussi, qui ne connaissait pas Spirite lors de son séjour terrestre. C'est de cette transgression entre monde et « extra-monde » (p. 337) que découlent les manifestations du paranormal qui se développent de manière progressive tout au long de la narration. Le premier événement explicitement paranormal a trait au spiritisme et se produit lorsque Malivert, pour excuser son absence à une soirée mondaine, essaie d'écrire un billet à Madame d'Ymbercourt, jeune veuve qui se voit déjà comme sa future épouse, mais dont Malivert ne partage aucunement la passion (p. 322-323). Ne sachant pas comment formuler son mot d'excuse, Malivert, après quelques instants d'hésitation, trouve sous ses yeux une missive très directe, voire impolie, qu'il a rédigée sans en avoir eu conscience (p. 324-326). Le jeune homme, tentant de s'expliquer cette bizarrerie, avance comme raisons la folie et le somnambulisme (p. 326). Comme ces états de conscience altérés constituent des justifications peu convaincantes et que Malivert, en regardant le billet, s'aperçoit que son écriture est également modifiée (p. 326), il continue la recherche d'une explication :

Comment diable cette bizarre transformation a-t-elle pu se faire? Je n'ai cependant ni fumé d'opium, ni mangé de haschisch, et ce ne sont pas les deux ou trois verres de vin de Bordeaux que j'ai bus qui peuvent m'avoir porté à la tête. [...] Si j'étais un peu superstitieux, il ne tiendrait qu'à moi de voir là dedans un avertissement du ciel au lieu d'une distraction inqualifiable. (p. 326)

De toute évidence, ni l'opium, ni le haschisch, ni l'alcool ne se présentent comme des explications satisfaisantes pour éclaircir la façon dont s'est produite la « lettre qui s'était écrite pour ainsi dire toute seule » (p. 329)². Cet incident insolite pourrait sans doute demeurer une « distraction inqualifiable », s'il n'était pas suivi d'un soupir que Malivert entend ou croit entendre au moment où il quitte son atelier-salon pour se rendre chez Madame d'Ymbercourt. Cette deuxième apparition explicite du surnaturel agite davantage l'esprit du protagoniste qui, en route pour la maison de Madame d'Ymbercourt, s'évertue de trouver des raisons rationnelles aux événements qu'il vient de vivre (p. 326-230). Bien qu'« [i]l se [dise] tout ce que les sceptiques allèguent de raisons naturelles pour expliquer l'incompréhensible » (p. 329), Malivert, par « un instinct secret », « [sent] que ce faible gémissement partait d'une âme et n'était pas un bruit vague de la matière » (p. 329). Par conséquent, il finira par conclure qu'il s'agit « [d']une intervention qu'il fallait bien qualifier de surnaturelle jusqu'à ce que l'analyse l'eût expliquée ou lui eût donné un autre titre » (p. 329-330). On le voit, les bizarreries laissent déjà planer un doute concernant leurs origines.

² L'évocation de l'opium et du haschisch n'est pas gratuite. Gautier a publié deux contes, *La Pipe d'opium* (1838) et *Le Club des hachichins* (1846), où il relate les expériences qu'il a faites sous l'influence de ces drogues hallucinogènes. Voir Gautier (1981).

Malivert a beau chercher une qualification autre que « surnaturelle » aux phénomènes singuliers dont il est témoin, il n'en trouvera aucune. C'est que, lors de la prochaine irruption du surnaturel, le soupir, qui — on s'en sera douté — est celui de Spirite, devient parole. Ainsi, le lendemain du premier incident étrange, Spirite chuchote « N'entrez pas » à l'oreille de Malivert qui est sur le point de sonner à la porte de Madame d'Ymbertcourt (p. 342). Tandis que cet « événement extranaturel » appelle encore une fois le protagoniste à avancer des justifications logiques, à savoir la folie et l'hallucination, dans la suite du récit, il en arrive à ne pas pouvoir nier l'existence de « puissances occultes dont il [sent] vaguement la présence autour de lui » (p. 351). Si Malivert, qui ne croit pas dans « les rêveries des magnétiseurs, des tables tournantes et des esprits frappeurs » (p. 351), est de plus en plus disposé à accepter la présence du surnaturel, c'est surtout parce que le personnage du baron de Féroë, « un voyant » (p. 431), deviendra « [son] mystagogue et [son] initiateur au surnaturel » (p. 356, 432). C'est lui qui confirme à Malivert qu'un esprit s'applique à communiquer avec lui et qui l'avise de la manière d'entrer en contact avec le monde invisible (p. 355-359) :

D'après ce que lui avait dit le baron de Féroë au club [...], Malivert rassembla toutes les puissances de son être, et formula intérieurement le désir d'entrer en communication plus directe avec l'esprit mystérieux qu'il pressentait autour de lui [...]. Cela fait, Malivert, qui était dans l'atelier-salon où il se trouvait au début de cette histoire, se mit à regarder et à écouter avec une attention extrême. Il ne vit et n'entendit d'abord rien, et cependant les objets qui meublaient cette pièce [...] lui paraissaient avoir pris des aspects étranges et qu'ils n'avaient pas d'ordinaire. Les lumières et les ombres projetées par la lampe leur prêtaient une vie fantastique [...]. (p. 361)

Le miroir [de Venise] [...] exerçait sur lui une sorte de fascination et absorbait invinciblement son regard. [...] La tache lumineuse du miroir commençait à se dessiner d'une façon plus distincte et à se déteindre de couleurs légères, immatérielles pour ainsi dire, et qui auraient fait paraître terreux les tons de la plus fraîche palette. [...] L'image se condensait de plus en plus sans atteindre pourtant la précision grossière de la réalité, et Guy de Malivert put enfin voir [...] une tête de jeune femme, ou plutôt de jeune fille, d'une beauté dont la beauté mortelle n'est que l'ombre. (p. 362-363)

De ces passages, il ressort clairement que Malivert, suivant les conseils de son initiateur à l'extra-monde, s'ouvre à la possibilité de l'existence du surnaturel. De ce fait, Spirite se voit interpellée et elle apparaît dans le miroir.

Si nous venons de mettre l'accent sur les premières pages de la narration, c'est parce qu'il s'y dessine le schéma qui caractérise tout surgissement du paranormal ou bien toute rencontre du naturel et du surnaturel dans *Spirite*. En ce sens, à chaque prise de contact avec l'extra-monde, le doute de Malivert quant à la nature surnaturelle des phénomènes se dissipe jusqu'à ce que, peu après l'apparition de Spirite dans le miroir, il en vienne à l'étape suivante : « [I]l se livrait sans réserve à l'étrangeté de la situation, ne discutant rien, admettant tout et décidé de trouver le surnaturel naturel » (p. 365). On peut donc affirmer que plus l'apparition de Spirite est accusée, plus Malivert est attentif à la présence du surnaturel et moins il en questionne la positivité. Cette dynamique est bien résumée, en filigrane, par le baron de Féroë quand il avertit Malivert de ne pas chercher à « expliquer l'inexplicable », ce qui fermerait les portes de l'extra-monde (p. 433). En outre, à y regarder de près, Spirite se trouve déjà aux côtés de Malivert même avant que n'ait lieu aucun

événement étrange qui trahirait sa présence. Ainsi, la raison pour laquelle, au tout début du récit, Malivert est « heureux sans qu'il lui [soit] arrivé aucun bonheur » (p. 317) et qu'« [a]utour de lui tout [est] repos, bien-être, silence discret, quiétude intime » (p. 318) réside dans le fait que Spirite voltige invisiblement autour de lui (p. 367)³. Il s'ensuit que la présence de Spirite se signale d'abord sous un mode invisible pour ensuite se manifester de manières audible (le soupir mystérieux) et visible (l'apparition dans le miroir).

Cette progression des manifestations du surnaturel se précise dans le reste du récit. En effet, à l'apparition de Spirite dans le miroir suit, le lendemain, une manifestation dans le Bois de Boulogne, où Spirite se présente dans un traîneau. On passe donc d'une apparition à deux dimensions à une apparition à trois dimensions. Il importe cependant de noter que, dans la scène du traîneau, Spirite, qui se dissimule dans la calèche, n'est toujours pas tout à fait visible (p. 376-377). En revanche, une autre apparition tridimensionnelle de Spirite ressurgit ce même soir dans l'atelier-salon de Malivert, qui aperçoit une main se profiler sur le fond du tapis (p. 383-384). Et, deux jours plus tard, ce n'est pas seulement une main, mais Spirite qui se manifeste entièrement. Dans cette dernière apparition, Spirite revêt une sorte de forme corporelle, mais elle demeure toujours un « fantôme aérien » (p. 443), un être impalpable, sa matérialisation étant juste assez dense pour être perceptible pour Malivert (p. 437). C'est sous cette forme aérienne que Spirite se présente à Malivert jusqu'à la fin du récit.

³ Spirite précise dans la suite du récit : « [P]our mieux vous garder, je répandais dans votre logis un vague enchantement qui vous le faisait aimer » (p. 430).

Cela dit, il importe maintenant d'insister sur deux manifestations clefs du surnaturel dans *Spirite*. Il s'agit tout particulièrement de scènes où Spirite, en faisant de sa main les signes de l'écriture, fait comprendre à Malivert qu'il doit « être [son] propre *médium* » (p. 384) :

Une autre âme, ou du moins une autre pensée se substituait à la sienne et commandait à ces serviteurs qui, pour agir, attendent l'ordre du maître inconnu. Les nerfs de ses doigts tressaillirent et commencèrent à exécuter des mouvements dont il n'avait pas la conscience, et le bec de la plume se mit à courir sur le papier, traçant des signes rapides avec l'écriture de Guy légèrement modifiée par une impulsion étrangère. (p. 385)

Les fruits de cette écriture médiumnique, laquelle occupe Malivert pendant deux soirées consécutives, sont deux « dictées » au moyen desquelles Spirite renseigne Malivert sur son existence dans le monde et dans l'extra-monde, et lui avoue son amour (p. 385-431). Bien que le terme de *médium* soit employé pour la première fois dans le passage que nous venons de citer, on ne peut s'empêcher de songer au premier billet adressé à Madame d'Ymbercourt qui, lui aussi, a été écrit de manière inconsciente. En effet, si l'on envisage la narration de *Spirite* dans une perspective globale, on peut affirmer que Malivert passe par plusieurs types de médiumnité, tels que définis par Allan Kardec dans *Le Livre des médiums*. Dans cet ouvrage, Kardec désigne par le mot *médium* « [t]oute personne qui ressent à un degré quelconque l'influence des Esprits » (1863, p. 195). Si l'on adopte cette définition, et pour ne relever que les facultés médiumniques qui nous semblent les plus importantes dans *Spirite*, on constate que Malivert est présenté au début du récit comme un « médium novice », c'est-à-dire un médium « dont les facultés ne sont point encore complètement développées et qui [manque] de l'expérience nécessaire [sic] »

(*ibid.*, p. 230-231) et comme un « médium sensitif », car, comme on l'a remarqué, il est « [susceptible] de ressentir la présence des Esprits par une impression générale ou locale, vague ou matérielle » (*ibid.*, p. 225).

Au fur et à mesure que le récit avance, on découvre chez ce personnage d'autres facultés médiumniques. Il se révèle, par exemple, comme un « médium nocturne », « qui n'[obtient] certains effets physiques que dans l'obscurité » (*ibid.*, p.226), ainsi que l'illustre bien la scène de la première apparition de Spirite dans le miroir de Venise. Parmi tous les types médiumniques, le « médium écrivain mécanique », « dont la main reçoit une impulsion involontaire et qui n'[a] aucune conscience de ce qu'[il écrit] » (*ibid.*, p. 230), et le « médium polygraphe », « dont l'écriture change avec l'Esprit qui se communique » (*ibid.*), en constituent les plus importants, étant donné la place occupée par les dictées de Spirite. Au demeurant, Spirite exprime bien cette gradation relativement à la mise en contact entre le monde et l'extra-monde quand elle déclare à Malivert : « Il fallait peu à peu vous préparer à mon apparition et me mettre mystérieusement en rapport avec vous; entre un esprit et un vivant non initié les communications sont difficiles. » (p. 430) Il en découle que les différentes facultés médiumniques que Malivert acquiert suivant le cheminement de la narration correspondent nettement non seulement aux manifestations de plus en plus accusées de Spirite, mais aussi à l'effritement progressif du scepticisme que manifestait Malivert au début du récit.

Curieusement, les voies de communication de Spirite et de Malivert ne se limitent pas à l'écriture mécanique. Tout efficace qu'elle soit, celle-ci se voit dépassée par d'autres

moyens de communication, ce qui nous amène à considérer une seconde science occulte représentée dans *Spirite* à égalité avec le spiritisme : le swedenborgisme. Remarquons à ce sujet d'abord qu'en ce qui concerne la communication entre Malivert et Spirite, les idées du baron de Féroë, qui est, d'ailleurs, « un Suédois, [un] compatriote de Swedenborg » et « swedenborgiste » (p. 334, 352), se heurtent à celles de Kardec. Le guide de Malivert affirme à ce propos que l'écriture médiumnique fait partie des « moyens lents et grossiers de communication » et que les deux amants se passeront bientôt de cette manière de communiquer l'un avec l'autre (p. 432)⁴. C'est là une circonstance qui se concrétise peu après, puisque Spirite réussira à parler à Malivert « d'une voix qui n'[est] pas formulée en paroles, mais que Guy [entend] dans le fond de son cœur » (p. 440). La communication d'âme qui s'établit ainsi entre les deux protagonistes n'est pourtant qu'un élément relevant du swedenborgisme. D'autres éléments clefs de cette doctrine se révèlent, par exemple, lorsque Spirite décrit les sphères qu'elle habite :

Des mots humains ne peuvent rendre la sensation d'une âme qui, délivrée de sa prison corporelle, passe de cette vie dans l'autre, du temps dans l'éternité et du fini dans l'infini. [...] Débarrassée de cette argile soumise aux lois de la pesanteur, qui m'alourdissait naguère encore, je m'élançais avec une alacrité folle dans l'insondable éther. Les distances n'existaient plus pour moi, et mon simple désir me rendait présente où je voulais être. Je traçais de grands cercles d'un vol plus rapide que la lumière à travers l'azur vague des espaces, comme pour

⁴ Par contre, Kardec affirme ceci : « De tous les moyens de communication, l'écriture manuelle est le plus simple, le plus commode, et surtout le plus complet. » (1863, p. 214)

prendre possession de l'immensité, me croisant avec des essais d'âmes et d'esprits. (p. 427)

L'impossibilité d'exprimer l'extra-monde en termes humains, la pesanteur du corps empêchant le mouvement de l'âme, et l'espace atemporel « où l'on *peut* ce que l'on *veut* » (p. 368), ce sont là d'importants principes de la doctrine de Swedenborg auxquels le récit fait allusion à plusieurs reprises⁵. L'extrait que nous venons de citer met aussi en évidence la nature phosphorique de l'au-delà, laquelle a partie liée, comme le suggèrent d'autres scènes dans *Spirite*, avec la luminosité intense qui caractérise l'être angélique. Que l'on songe à ce propos, par exemple, à la scène où Malivert est contraint de se détourner de *Spirite* lorsque, dans un instant d'extase, elle est sur le point de revêtir sa forme angélique et que, de ce fait, il émane d'elle une lumière resplendissante (p. 439)⁶.

Le dernier point important qu'il faut noter au sujet du swedenborgisme touche à la notion du mariage céleste. Tout comme dans le cas des divers aspects du spiritisme et de la médiumnité, cet élément crucial de la doctrine de Swedenborg

⁵ Au sujet de la pesanteur de la chair, le baron de Féroë déclare à Malivert lors de leur premier dîner : « Il n'y aurait pas besoin [...] de vous adresser le reproche que l'ange blanc fit un jour à Swedenborg : "Tu manges trop!" Vous êtes ce soir d'une sobriété exemplaire, et l'on croirait que vous essayez de vous spiritualiser par le jeûne. » (p. 355) Pour ce qui est de la nature insaisissable de l'au-delà, *Spirite* dit à Malivert au début de la première dictée : « Il faut d'abord que vous connaissiez l'être indéfinissable pour vous qui s'est glissé dans votre existence. Quelle que soit votre pénétration, vous ne pourriez parvenir à démêler sa vraie nature [...]. » (p. 385) Voir aussi *Spirite* p. 367, 383, 432-433, 444.

⁶ *Spirite* déclare : « [J]'oubliais que tu es encore retenu dans ta prison terrestre et que tes yeux ne peuvent supporter le plus faible rayon de la vraie lumière. Plus tard, je me montrerai à toi, telle que je suis, dans la sphère où tu me suivras. Maintenant l'ombre de ma forme mortelle suffit à te manifester ma présence, et tu peux me contempler ainsi sans péril. » (p. 439)

est annoncé d'entrée de jeu. Retournons alors au début du récit et portons encore notre attention sur la missive destinée à Madame d'Ymbercourt et écrite par Malivert sous l'influence de Spirite : « Vous êtes assez belle et entourée d'assez d'adorateurs pour qu'on puisse vous dire sans vous offenser qu'on ne vous aime pas. [...] À quoi bon continuer des relations qui finiraient par engager deux âmes si peu faites l'une pour l'autre et les lier dans un malheur éternel? » (p. 325-326) Nous apprenons donc, dès les premières pages de la narration, que l'âme de Malivert n'est pas faite pour celle de Madame d'Ymbercourt, mais plutôt pour celle de Spirite (voir aussi p. 388, 429). Voilà pourquoi Spirite intervient dans la vie terrestre de Malivert, et ce, non seulement en essayant de l'éloigner de Madame d'Ymbercourt, mais aussi en le détournant de tout engagement terrestre susceptible de séparer son âme de la sienne (p. 368). Il est évident qu'à l'aide de ses apparitions, Spirite réussit à faire voir et à faire sentir à Malivert que leurs âmes sont prédestinées l'une à l'autre. L'idée d'un tel destin de l'âme, de même que la possibilité de voies de communication dépassant la médiumnité, va à l'encontre de la doctrine de Kardec⁷. Il n'empêche qu'à la fin de la narration, les âmes de Malivert et de Spirite s'unissent et, conformément aux théories de Swedenborg (voir 1973, p. 277-278), forment un ange d'amour⁸.

⁷ Kardec affirme dans *Le Livre des esprits* : « Il faut [...] rejeter cette idée que deux Esprits créés l'un pour l'autre doivent un jour fatalement se réunir dans l'éternité, après avoir été séparés pendant un laps de temps plus au moins long. » (1867, p. 141).

⁸ Bien que la doctrine de Swedenborg soit, de manière globale, représentée fidèlement dans *Spirite*, il est à peu près certain qu'en ce qui concerne le swedenborgisme, Gautier se soit principalement inspiré de Balzac. Cette hypothèse semble d'autant plus plausible que, contrairement à ce qui est

Les manifestations du paranormal dans *Spirite* concernent, somme toute, à la fois le spiritisme et le swedenborgisme, sciences occultes dont les principes sont, dans l'ensemble, fidèlement représentés. De plus, le paranormal, dans cette nouvelle de Gautier, s'affirme de manière progressive, ce qui a pour effet d'estomper le scepticisme initial de Malivert — et peut-être aussi de tel ou tel lecteur — à l'égard de l'occultisme. La question se pose maintenant de savoir quelle a été la réception de l'œuvre.

Le paranormal à l'œuvre

Étant donné la présence simultanée du spiritisme et du swedenborgisme ainsi que la démarche narrative qui assure une introduction graduelle du paranormal dans *Spirite*, la réception ambiguë qu'a connue cette dernière nouvelle de Gautier est peu étonnante. Écoutons dans ce contexte d'abord l'auteur qui, dans une célèbre lettre à Carlotta Grisi, écrit en décembre 1865 :

Je vous dirai que *Spirite*, en dehors de son *effet littéraire* a produit un *effet magique* des plus étranges, tout le monde des tables tournantes et des esprits frappeurs a été profondément remué. On s'imagine que je suis un initié, et que je sais le grand secret. J'ai reçu dans ce sens les lettres les plus bizarrement folles, entre'autres une venant de Grenoble, où l'inconnu qui signe P S prétend qu'il est Malivert, qu'il a une *Spirite* et me demande par quelle vision j'ai pu découvrir son histoire [...]. L'un [des journaux allemands] prétend que *Spirite* a été

indiqué dans *Spirite*, Swedenborg n'a pas écrit d'ouvrage intitulé *Mariages de l'autre vie*, ouvrage que lit le baron de Féroë à la fin du récit lorsqu'il contemple le mariage céleste de Malivert et de *Spirite* (p. 472-473). À ce sujet, se référer notamment à Tortonese (1995b, p. 1707-1709) et à Lefebvre (1996).

commandée par le gouvernement pour occuper les esprits et les détourner de l'annexion de la Belgique. [...] Enfin il paraît que j'ai touché sans le savoir à l'inconnu, au mystère, au grand secret, à quelque chose de terrible et de profond, car tout le monde s'émeut [...]. [L]a presse de Vienne prétend que je ne suis moi-même qu'un médium [*sic*]. (Gautier, 1985, t. 9, p. 147-149; c'est nous qui soulignons)

Les observations suivantes de Judith Gautier, la fille de l'auteur, répondent en écho à celles de son père :

[L]e succès littéraire de Spirite fut doublé d'un autre succès, sur lequel on ne comptait pas : les médiums, les magnétiseurs, les partisans des tables tournantes, ceux qui interrogent les esprits frappeurs, les swedenborgiens, s'émurent et adressèrent à Théophile Gautier les lettres les plus singulières et les plus folles. (1903, p. 324)

Deux articles publiés dans *La Revue spirite* et rédigés, fort probablement, par Allan Kardec lui-même ne reflètent pas tout à fait l'engouement public que suggèrent les propos de Gautier et de sa fille. Alors que le premier de ces textes, daté de décembre 1865, exprime quelques réserves sur la sincérité de Gautier⁹, celles-ci se volatilisent presque complètement dans le deuxième texte qui paraît en mars 1866 :

La vérité est dans le fond des idées et des pensées, qui sont essentiellement spirites et rendues avec une délicatesse et une grâce charmantes, bien plus que dans les faits, dont la possibilité est parfois contestable. Quoique roman, cet ouvrage n'en a pas moins une grande importance par le nom de l'auteur d'abord, et parce que c'est la première œuvre capitale sortie des écrivains de la presse, où l'idée spirite soit carrément

⁹ Kardec écrit dans ce texte : « Nous n'avons pas l'honneur de connaître personnellement l'auteur; nous ne savons quelles sont ses convictions ou ses connaissances touchant le Spiritisme; son ouvrage, qui en est au début, ne permet pas encore d'en voir la conclusion. » (Cité par Tortonese, 1995b, p. 1705)

affirmée, et qu'il a paru dans un moment où il semblait être un démenti jeté au milieu du flot d'attaques dirigées contre cette idée. (Cité par Tortonese, 1995b, p. 1705)

L'auteur de ces articles voit finalement dans *Spirite* une publication dont la parution s'avère très à propos, sinon capitale, puisqu'elle fait fonction d'arme d'assaut contre les incrédules et les sceptiques qui s'insurgent, au milieu des années 1860, contre le mouvement spirite¹⁰. La légère hésitation dont il fait néanmoins preuve dans ce constat s'explique sans doute en partie par l'aspect swedenborgien de l'œuvre qui, comme nous l'avons noté, contraste sous plusieurs angles avec les théories spirites.

À côté de ces critiques qui, *mutatis mutandis*, apprécient le service que Gautier aurait rendu aux sciences occultes, existent bien évidemment d'autres lectures de *Spirite* marquées au coin du scepticisme et qui mettent plutôt en valeur le talent et la verve poétique de Gautier. Émile Zola, par exemple, écrit dans le journal *L'Événement* du 16 février 1866 :

[J]e me défie de la foi de Théophile Gautier. Il a une bonhomie ironique qui sent l'incrédulité d'une lieue. Je le soupçonne d'être entré dans l'invisible pour le seul plaisir de décrire à sa guise des horizons imaginaires. [...] Quoi qu'il écrive, Théophile Gautier est toujours écrivain pittoresque et poète original. (1966, t. 10, p. 370-371)

Cette appréciation de Zola est au diapason de celle du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* à l'article portant sur la nouvelle de Gautier, « Spirite » :

¹⁰ Quelle que soit l'attitude de Gautier à l'égard du swedenborgisme et du spiritisme, le critique a raison d'affirmer que les écrivains qui se prononcent officiellement à ce sujet sont rares. Le cas d'Arthur Conan Doyle fait exception. Voir Prévost (2005).

Les extravagances du spiritisme prennent dans ce livre, merveilleusement écrit[,] des teintes si poétiques et si vaporeuses, qu'on s'y laisse aller comme aux plus séduisantes créations. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que l'auteur, sceptique et matérialiste, ne croyant pas un traître mot des choses surnaturelles auxquelles son imagination prêtait la vie, ait pu si bien entrer dans la peau d'un spirite convaincu; ses conceptions idéales dépassent de beaucoup la fantasmagorie des prétendus adeptes. (Larousse, 1866, t. 14, p. 1017)

Gautier est-il cependant aussi « sceptique et matérialiste » que le prétend ce critique? Ne pourrait-on pas imaginer que Gautier croit aux « choses surnaturelles auxquelles son imagination [prête] la vie »? Doit-on, en fin de compte, se camper dans l'une de ces options au détriment de l'autre? Une réponse à ces questions ne saurait faire abstraction du sous-titre de *Spirite*: « nouvelle fantastique ». C'est justement là que se loge, selon nous, une fructueuse piste de réflexion pour ce qui est de l'attitude de Gautier à l'égard du spiritisme et, d'une manière générale, du paranormal.

Dans ce contexte, notons tout d'abord que Gautier possède une conception particulière du fantastique, laquelle, si elle est influencée par des écrivains tels Achim Arnim, Nodier, Hugo et Nerval, trouve dans l'œuvre d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann une source d'inspiration déterminante. En témoigne toute sa production fantastique. Tantôt ses récits sont hantés par les noms de personnages hoffmannesques — pensons, par exemple, à Crespel et à Antonia, personnages du *Violon de Crémone*¹¹, que l'on mentionne dans le conte *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* (Gautier, 1981, p. 74) —; tantôt ils sont truffés d'allusions à l'œuvre du

¹¹ Voir Hoffmann, *Rat Krespel* (1967, t. 2, p. 228-248).

conteur berlinois. Tel est, par exemple, le cas de *Spirite* où, à la vue des femmes qui assistent à la soirée mondaine chez Madame d'Ymbercourt, le baron de Féroë constate que, pareil au personnage de Nathaniel qui, dans *l'Homme au sable*¹², embrasse une automate, l'on court le risque d'embrasser les femmes sans âme (p. 336). Il ne fait donc pas de doute que Gautier est un grand « admirateur » de ce « fantastiqueur »¹³ qu'est Hoffmann.

Cette admiration se décèle notamment dans les comptes rendus que l'auteur de *Spirite* rédige au sujet du conteur berlinois. Dans ces mêmes textes, il met aussi en lumière les principaux traits du fantastique hoffmannesque. En voici deux extraits :

La cause de la rapidité du succès d'Hoffmann est assurément là où personne ne l'aurait été chercher. — Elle est dans le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables. [...] Sa manière de procéder est très logique, et il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires, comme on pourrait le croire. [...] [L]e merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées; il a toujours un pied dans le monde réel [...] ¹⁴. (1883, p. 43-46)

Hoffmann passe pour un poète fantastique; cependant, jamais réputation ne fut moins méritée, car c'est, au contraire, un réaliste violent. [...] Quand Hoffmann commence un conte, tout va d'abord le plus naturellement du monde; [...] mais bientôt le poète ronfle avec un son étrange et guttural, le brouillard se condense, l'ombre s'entasse dans les coins, où les chimères commencent à grimacer [...]. Certes, tout cela n'est pas naturel,

¹² Voir Hoffmann, *Der Sandman* (1967, t. 2, p. 7-40).

¹³ Le terme est de Gautier. Il l'utilise dans un texte inédit sur Hoffmann rédigé en 1831 (Spolberch de Lovenjoul, 1887, t. 1, p. 12).

¹⁴ Cet article, intitulé « Les Contes d'Hoffmann », paraît pour la première fois dans la *Chronique de Paris*, le 14 août 1836.

et nous sommes loin du point de départ; mais quel art infini, quelles savantes préparations et quelle vraisemblance dans l'incroyable! Comme toutes les fibres de l'imagination sont tendues dès le début! malgré la tranquillité apparente du narrateur, comme on devine qu'il va arriver quelque chose! comme, au premier soupir du vent dans le corridor, comme, au premier craquement de la boiserie, on se sent inquiet, ému! [...] et alors vous voilà emporté dans le monde invisible, à la merci du poète [*sic*]¹⁵. (1858, t. 6, p. 230-231)

Ces passages mettent clairement en relief la place dominante qu'occupe, suivant l'analyse originale de Gautier, la vraisemblance dans le fantastique d'Hoffmann. À vrai dire, l'habileté dans les descriptions préparatoires au surgissement du paranormal que loue Gautier chez Hoffmann est également la sienne, et la vraisemblance est tout aussi prépondérante dans sa propre conception du fantastique. C'est pourquoi, pour l'auteur de *Spirite*, le terme de fantastique, qui a des origines germaniques (voir Larousse, 1866, t. 8, p. 93-95), se distingue nettement du merveilleux des contes de fées. Selon la définition proposée par Tzvetan Todorov, le merveilleux implique un univers régi par des lois inconnues, nouvelles, c'est-à-dire différentes de celles qui règlent le monde réel communément admis comme tel (1970, p. 46-47). Envisagé dans cette perspective, le récit merveilleux repose inévitablement sur ce que Samuel Taylor Coleridge appelle « la suspension volontaire de l'incrédulité » puisque c'est justement cette suspension, laquelle constitue la « foi poétique¹⁶ » (1984, t. 2, p. 6), qui

¹⁵ Cet article paraît sous son titre original, « Odéon : *Les contes d'Hoffmann*, drame fantastique, de MM. Jules Barbier et Michel Carré », dans *La Presse*, le 24 mars 1851 (Gautier, 1858, t. 6, p. 230; Spoelberch de Lovenjoul, 1887, t. 1, p. 442).

¹⁶ Nous traduisons « willing suspension of disbelief » et « poetic faith ».

ouvre la voie à l'actualisation de tous les possibles lors de la lecture ou de l'écriture d'une œuvre. Non pas que le récit fantastique, telle toute œuvre littéraire, ne dépende pas d'une « foi poétique », loin de là; mais, dans le récit fantastique, cette foi n'est pas absolue, car, contrairement au merveilleux, le fantastique ne se déploie pas à l'écart du monde réel et, partant, il exige une certaine logique émanant de ce même monde. Gautier se prononce explicitement sur cette question :

[D]es imitateurs [d'Hoffmann] [...] ont cru qu'il suffisait d'entasser absurdités sur absurdités et d'écrire au hasard les rêves d'une imagination surexcitée, pour être un conteur fantastique et original; mais il faut dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée une apparence de raison, un prétexte quelconque, un plan, des caractères et une conduite, sans quoi l'œuvre ne sera qu'un plat verbiage [...]. (1883, p. 48)

Au fond, ce qui importe dans les récits fantastiques de Gautier, c'est que, tout invraisemblables qu'ils soient, ils produisent un effet de réel. De là viennent justement la progression relativement aux apparitions du paranormal dans *Spirite* et l'effort de décrire fidèlement ce que perçoivent les personnages de cette œuvre. « C'est le positif et le plausible du fantastique », souligne Gautier, « et, à vrai dire, les contes d'Hoffmann devraient plutôt être appelés capricieux ou fantasques, que contes fantastiques » (*ibid.*, p. 46). Quoique le vraisemblable, le positif et le plausible jouent alors un grand rôle dans la conception du fantastique de Gautier¹⁷, la part de l'imaginaire — comme le signalent les mots « capricieux » et « fantasque » dans les propos cités — n'y est pour autant

¹⁷ Comme le fait remarquer Marc Eigeldinger, la conception du fantastique de Gautier s'approche dans cette optique de l'étrange tel que défini par Todorov (Eigeldinger, 1981, p. 20; Todorov, 1976, p. 46-47).

nullement moindre. Car le souci de produire un effet de réel se conjugue chez Gautier, à l'instar d'Hoffmann, avec les descriptions poussées à l'extrême, démarche qui, en permettant d'explorer tous les coins et recoins de la réalité, aboutit à un éclairage si différent et si insolite du réel que celui-ci se mue en irréel. C'est dire que le « para-normal » chez Gautier devrait être entendu dans l'acception première du terme, c'est-à-dire ce qui existe « à côté du » normal, à travers lui et grâce à lui, bref, ce qui, de manières plus ou moins voilées, coexiste avec lui. À nos yeux, l'aspiration de Gautier à explorer cette concomitance du normal et du paranormal est telle qu'il n'hésite pas à avoir recours aux sciences occultes qui lui sont contemporaines — peu importe qu'il s'agisse du magnétisme, du spiritisme ou du swedenborgisme — et qui lui servent précisément de « prétexte », de « plan », dans le dessein d'« emporter [son lectorat] dans le monde invisible », de lui faire voir et sentir aussi bien le fantastique du réel que le réel du fantastique (voir Voisin, 1980, et Lacroix, 1991, 1992).

Le contexte de la publication de *Spirite* en dit long sur cette fonction que semblent remplir les sciences occultes dans l'œuvre fantastique de Gautier. Il est intéressant de noter à ce sujet que, à la suite de la parution d'*Avatar* (1856) et de *Jettatura* (1856), qui traitent tous les deux, à des degrés divers, du magnétisme (voir Gautier, 1981), Gautier abandonne la publication projetée de *Magnétisme*, une œuvre qu'il avait envisagée de rédiger d'après une lettre destinée à son éditeur Jules Hetzel en (octobre?) 1856¹⁸ et où germa

¹⁸ Gautier écrit à Jules Hetzel : « [J]'ai fait depuis *Avatar* "Paul d'Aspremont ou le Jettatore" de même longueur et même un peu plus long que le susdit. Cette histoire est basée sur la même idée — c'est-à-dire sur l'emploi du fantastique dans la vie réelle. [...] J'ai encore deux contes à faire formant chacun un

vraisemblablement l'idée première de *Spirite* (voir Montandon et Saminadayar-Perrin, 2003, p.273). Si Gautier choisit de prendre le spiritisme comme « prétexte », comme « plan », pour sa dernière nouvelle fantastique, c'est sans doute parce que les phénomènes des tables tournantes et de la médiumnité, qui commencent à estomper quelque peu la gloire du magnétisme, sont, vers la fin des années 1850 et dans les années 1860, plus propices à attirer le lecteur dans les aires imaginaires où, « à la merci du poète », il se voit engagé dans l'exploration de mondes nouveaux créés et recréés par le chevauchement continu du normal et du paranormal.

Spirite : « Effet magique » ou « effet littéraire » ?

Procédant de la rencontre entre le monde visible et le monde invisible, entre le normal et le paranormal, la narration de *Spirite* s'élabore de manière logique. En ce sens, l'effacement progressif du scepticisme de Malivert devant les phénomènes surnaturels qu'il éprouve va de pair avec l'évolution de ses facultés médiumniques et le rapprochement de son âme avec celle de Spirite. Il s'ensuit que les principes du spiritisme et du swedenborgisme se voient fidèlement représentés dans cette œuvre de Gautier.

Il ne faudrait pourtant pas en conclure que Gautier cherche à confirmer ou à infirmer la validité de l'une ou l'autre de ces deux sciences occultes, comme l'ont voulu bon nombre de ses contemporains. La réaction positive de la part des

volume le Haschich et le Magnétisme le tout formerait une série sous ce titre commun "le fantastique en habit noir" [...]. » (1985, t. 6, p. 245-246)

adeptes de l'occultisme pourrait dériver, d'une part, de l'unicité de l'œuvre — Gautier ayant été considéré comme le premier écrivain à se prononcer ouvertement sur le spiritisme —, et, d'autre part, de la vraisemblance et de la plausibilité qui caractérisent la démarche narrative de *Spirite*. Seulement voilà, vraisemblance et plausibilité ne concourent pas au but que l'on a faussement assigné à cette œuvre : l'engagement. C'est là un objectif auquel Gautier ne paraît nullement avoir songé. « [J]e ne me doutais guère de ce que je faisais », déclare-t-il en commentant l'accueil public de *Spirite* (1985, t. 9, p. 148). À bien y penser, vouloir accoler une valeur utilitariste à une œuvre de Gautier a de quoi étonner. Tout se passe comme si l'on avait complètement oublié le jeune homme au gilet rouge engagé dans la bataille d'*Hernani* (1830), événement que le grand défenseur de « l'art pour l'art » se rappellera jusqu'au tout dernier jour de sa vie (Ubersfeld, 1992, p. 25); comme si l'on avait mis au placard la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), où Gautier décrie l'utilitarisme dont on voudrait, trop souvent selon lui, charger les artistes et où il déclare : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid [...] » (2004, p. 102) Dès lors, on est en mesure de mieux appréhender l'ébahissement de Gautier devant l'avis de ceux qui jugent que *Spirite* aurait servi à la défense d'une cause quelconque. En définitive, ce n'est pas un hasard si Gautier qualifie une telle opinion, non sans un brin d'ironie, d'« effet magique » (1985, t. 9, p. 147)¹⁹.

Loin de viser pareil coup de magie débouchant sur un engagement social en faveur de l'occultisme, les principes de

¹⁹ Voir la lettre de Gautier adressée à Carlotta Grisi citée plus haut.

vraisemblance et de plausibilité mis en œuvre dans *Spirite* ont plutôt en vue « un effet littéraire » (*ibid.*), d'autant plus qu'ils appartiennent, comme nous avons pu le constater, à la conception du fantastique de Gautier. Tout en étant centrée sur un effet de réel, cette conception repose sur l'exploration des rapports symbiotiques entre le normal et le paranormal. C'est justement grâce à ce jeu agile sur l'interstice, qui signifie transgression du réel et de l'irréel, que le fantastique de Gautier répond parfaitement à sa réflexion sur la liberté de l'art. Car le jeu sur l'interstice, potentiellement éternel, anime par principe l'imagination de l'artiste, lui permettant ainsi de s'envoler sans cesse vers des mondes autres, plus beaux, plus sublimes, plus idéals, mondes qui, à leur tour, prennent vie dans les œuvres et qui, en se joignant au monde réel, contribuent à l'enrichir en l'embellissant.

Cela étant, nous pouvons maintenant revenir sur notre question de départ : qu'en est-il d'un portrait de Gautier en spirite ? À ce sujet, Gautier lui-même aurait affirmé à Émile Bergerat, qui l'a interrogé sur sa croyance relativement au spiritisme : « Non, je n'y crois plus, [...] mais j'y ai cru en écrivant le livre [*Spirite*] » (1996, p. 169). Compte tenu de la prise de position artistique de Gautier, cette croyance ne peut guère être rapprochée de celle d'un adepte zélé ou d'un initié engagé. Tout au contraire. Si l'auteur de *Spirite* se dit spirite et qu'il croit en son œuvre, c'est parce que le monde éthéré dans lequel l'emporte l'élan poétique de la création jouit d'une vérité propre, une vérité artistique, qui, pour l'esthète raffiné, en arrive à supplanter, pendant quelque temps, la vérité du monde réel. Nous faire entrevoir l'éclat, sentir le zéphyr et humer le parfum émanant du vaste empyrée, c'est là l'« effet littéraire »

ultime, aussi éphémère soit-il, vers lequel tend la dernière nouvelle fantastique de Gautier.

Bibliographie

- BERGERAT, Émile. 1996 [1879], *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables ».
- BRETON, André. 2005 [1924 et 1930], *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais ».
- COLERIDGE, Samuel Taylor. 1984, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, James Engell et W. Jackson Bate (éd.), Princeton, Princeton University Press, « Bollingen » Series.
- DASH, comtesse [vicomtesse Poillouë de Saint-Mars]. 1886, *Mémoires des autres*, Paris, Librairie illustrée.
- EDELMAN, Nicole. 1995, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France (1785-1914)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel. Histoire ».
- EIGELDINGER, Marc. 1981, « Introduction », dans Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, M. Eigeldinger (éd.), Paris, Flammarion, p. 15-42.
- ELLENBERGER, Henri F. 1970, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books Inc.
- GAUTIER, Judith. 1903 [?], *Le second rang du collier*, Paris, Félix Juven.

- GAUTIER, Théophile. 1858, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel;
- . 1883, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, G. Charpentier;
- . 1981, *Récits fantastiques*, Marc Eigeldinger (éd.), Paris, Flammarion;
- . 1985, *Correspondance générale*, Claudine Lacoste-Veysseyre (éd.), Genève, Droz;
- . 2003, *Spirite*, dans *Œuvres complètes*, t. 5, Alain Montandon et Corinne Saminadayar-Perrin (éd.), Paris, Honoré Champion;
- . 2004, *Mademoiselle de Maupin*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Anne Geisler-Szmulewicz (éd.), Paris, Honoré Champion.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. 1967, *Werke*, Herbert Kraft et Manfred Wacker (éd.), Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- KARDEC, Allan. 1863 [1861], *Le Livre des médiums*, 6^e éd., Paris, Didier et Cie;
- . 1867 [1857], *Le Livre des esprits*, 15^e éd., Paris, Didier et Cie.
- LACROIX, Jean. 1991, « Du “mensonge romantique” à la “fabuleuse réalité”. Traitement du réel dans le récit ambigu de Théophile Gautier (I) », *Synthesis*, vol. 18, p. 77-81;
- . 1992, « Du “mensonge romantique” à la “fabuleuse réalité”. Traitement du réel dans le récit ambigu de Théophile Gautier (II) », *Synthesis*, vol. 19, p. 95-105.
- LAROUSSE, Pierre. 1866, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse et Boyer.
- LEFEBVRE, Anne-Marie. 1993, « Théophile Gautier et les spirites et illuminés de son temps », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 15, n^o 2, p. 291-322.

- . 1996, « De Séraphîta à Spirite : le génie et l'ange », *L'Année balzacienne*, vol. 17, p. 245-267.
- MONTANDON, Alain et Corinne SAMINADAYAR-PERRIN. 2003, « Introduction. *Spirite*, ou l'amour plus fort que la mort », dans Théophile Gautier, *Spirite*, dans *Œuvres complètes*, t. 5, Alain Montandon et Corinne Saminadayar-Perrin (éd.), Paris, Honoré Champion, p. 273-315.
- PRÉVOST, Maxime. 2003, « Les Mystères de Jersey. Représentations de Hugo en spirite », dans Maxime Prévost et Yan Hamel (dir.), *Victor Hugo (2003-1802). Images et transfigurations*, Montréal, Fides, p. 29-41;
- . 2005, « L'Expérimentation spirite de deux pères : Victor Hugo et Arthur Conan Doyle », *Frontières*, vol. 18, n° 1, automne, p. 27-32;
- . 2006, « Les Savants et les sachants. L'engagement scientifique chez Balzac et Dumas », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, n° 1, p. 97-113.
- RICARD, Jean Joseph Adolphe. 1843, *Lettres d'un magnétiseur*, Paris, Chez l'auteur.
- SPOELBERCH DE LOVENJOUL, vicomte de [Charles de Lovenjoul]. 1887, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}.
- SWEDENBORG, Emmanuel. 1973 [1758], *Le Ciel et ses merveilles et l'enfer d'après ce qui a été entendu et vu*, Paris, Cercle Swedenborg.
- TODOROV, Tzvetan. 1976 [1970], *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- TORTONESE, Paolo. 1995a, « Chronologie », dans Théophile Gautier, *Œuvres. Choix de romans et de contes*, Paolo Tortonese (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. XXXIII-LII.

—. 1995b, « *Spirite*. Notice », dans Théophile Gautier, *Œuvres. Choix de romans et de contes*, Paolo Tortonese (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 1701-1709.

UBERSFELD, Anne. 1992, *Théophile Gautier*, Paris, Stock.

VOISIN, Marcel. 1980, « L'Insolite quotidien dans l'œuvre en prose de Théophile Gautier », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 32, mai, p. 163-178.

ZOLA, Émile. 1966, *Œuvres complètes*, Henri Mitterand (éd.), Paris, Cercle du livre précieux.

Résumé

Théophile Gautier puise dans la vague des sciences occultes qui déferle à son époque la matière de *Spirite*, œuvre qui connaît une réception ambivalente. Alors que certains la considèrent comme une défense et illustration de l'occultisme, d'autres, plus sceptiques, en chantent plutôt le souffle poétique. Cet article propose une réflexion sur l'attitude de Gautier à l'égard des sciences occultes en particulier et du paranormal en général. On cherchera notamment à montrer que, si le paranormal occupe une place importante dans l'œuvre de Gautier, l'auteur se présente moins comme un initié engagé que comme un esthète raffiné.

Abstract

Théophile Gautier finds in the sweeping wave of occult sciences of his time a source of inspiration for *Spirite*, a work which divides public opinion. While it is seen by some as a means of defence for occultism, it is celebrated by others, who are more

sceptical, rather for its poetic qualities. This article focuses on Gautier's attitude towards occult sciences in particular and the paranormal in general. We will, more specifically, aim to show that, even though the paranormal plays an important part in Gautier's works, the author appears less to be a committed initiate than a refined aesthete.

Le statut du paranormal dans *Bouvard et Pécuchet*

Chenoa Marshall
Université d'Ottawa

Pourquoi Gustave Flaubert a-t-il entrepris d'écrire son dernier roman, *Bouvard et Pécuchet*? Le projet a duré huit ans, lui a fait lire plus de 1 500 volumes (voir Kempf, 1990, p. 39), et l'écrivain n'a cessé de se plaindre de l'énormité de la tâche. De plus, Flaubert était tourmenté par divers problèmes de santé qui l'empêchaient par moments d'écrire. Il avait également de graves problèmes financiers. Or, bien qu'il ait douté dès le départ de la réception de sa « farce », il continuait d'y travailler. La deuxième question que je vais aborder dans le cadre de cet article porte sur un segment d'une vingtaine de pages au milieu de cette compilation des savoirs écrits, segment qui traite du

magnétisme, des tables tournantes, du swedenborgisme et de la magie. Quelle relation Flaubert entretenait-il avec le paranormal? S'il est facile de relever dans sa correspondance des exemples de scepticisme envers le paranormal, je tenterai de montrer que le roman se fait à ce sujet plus ambigu.

Le réalisme et le paranormal

Le projet de *Bouvard et Pécuchet*, conçu vers 1843 (Kempf, 1990, p. 31), n'est pas commencé avant 1872, quand Flaubert mène ses premières recherches bibliographiques. À plusieurs reprises, il est sur le point de renoncer au projet et, en mai 1875, il l'abandonne, pour ne le reprendre qu'en juin 1877. L'intervalle de trente ans entre la conception du projet et le début de l'entreprise soutient la thèse selon laquelle il s'agit d'un projet motivé principalement par une envie ancienne, qui a grandi avec les années. Dans les toutes premières esquisses de *Bouvard et Pécuchet*, les deux copistes devaient uniquement étudier des sujets agricoles (voir Flaubert, 1979, p. 8), mais, entre la conception et la rédaction, le projet prend de l'ampleur. Flaubert ajoute le paranormal, sans y attribuer une importance particulière, à la liste des sujets abordés par les deux protagonistes, en même temps que la philosophie, la médecine, la littérature et une multitude d'autres sujets, créant ainsi un roman quasi encyclopédique. Le seul fait d'y inclure le paranormal, un sujet devenu marginal après son apogée survenue trente ans auparavant, indique que Flaubert y attachait une certaine importance, surtout si l'on tient compte de l'aspect personnel du projet.

Conformément aux exigences de la forme encyclopédique, Flaubert entreprend de faire de *Bouvard et Pécuchet* une œuvre aussi réaliste que possible. Ce réalisme s'exprime dans la création du texte à deux niveaux : le lieu et le contenu. Flaubert n'inclut aucune information qui n'existe pas dans un livre ou un autre document publié. Chaque parcelle d'information qui paraît à travers le roman a été puisée parmi les 1 500 livres, en majorité de genre non littéraire (voir Charles, 2003, p. 18), consultés par l'auteur. En outre, chaque lieu qui paraît dans le roman trouve son contrepoint dans la réalité, dûment visitée par l'auteur. Flaubert « se sent[ait] incapable d'écrire sa première phrase sans avoir vérifié *en nature* "un certain paysage" qu'il a[vait] en tête » (Kempf, 1990, p. 109), et il parcourt ainsi le pays normand jusqu'à ce qu'il trouve la maison qu'il a imaginée. Rien dans cette création littéraire n'est laissé au hasard. Cependant, malgré cette obsession d'une mise en scène réaliste, Flaubert ne pratique pas un art qui imite la nature, mais crée un art qui copie l'art qui imite la nature. Meyer affirme que Flaubert « *selects what to use, where to put it, and thereby comments on what he copies* » (p. 41). Pourquoi inclure le paranormal et non les mathématiques (une science importante avec une histoire riche qui ne figure pas dans l'œuvre), sinon parce que Flaubert a ressenti le besoin particulier de se prononcer sur l'occulte? Quelle importance Flaubert attribue-t-il donc au paranormal?

Le vocabulaire du savoir

Un aspect qui renforce la vraisemblance ou la crédibilité du magnétisme et de la magie dans le segment paranormal est

l'emploi d'un vocabulaire « scientifique ». Le magnétisme déborde de termes techniques : « grands ou [...] petits courants, ascendantes ou descendantes, longitudinales, transversales » (Flaubert, 1979, p.281). Ces termes correspondent à des techniques censées soigner les douleurs intercostales, la névrose de l'estomac, l'encéphaloïde, la phtisie ou l'hémiplégie. Intimidant dans sa technicité, ce vocabulaire donne un aspect scientifique au magnétisme en lui attribuant une vraisemblance et une autorité artificielles (voir Meyer, 1994, p.43). La représentation relativement convaincante du magnétisme, un sujet que Flaubert inclut dans son catalogue personnel des imbécillités du XIX^e siècle au côté des escargots magiques et des choux géants (voir Wall, 2006, p. 145), remet en question toutes les formes du savoir scientifique, dont la validation repose, en dernière analyse, sur des effets de langage.

Avec la magie, la puissance du vocabulaire va encore plus loin. La maîtrise des mots y est égale au pouvoir : il faut posséder les mots « magiques » avant de pouvoir posséder le monde, car ceux-ci dénotent un écart sociétal entre la personne éduquée et l'ignorant, ou entre Flaubert et les bourgeois normands. La maîtrise apparente du magnétisme par Bouvard et Pécuchet, de même que la fluidité et la cohérence du vocabulaire savant qu'ils emploient, est particulière, si on la compare avec d'autres domaines du savoir qu'ils explorent. Par exemple, les deux personnages manifestent souvent une ignorance du lexique pertinent, notamment dans leur étude de l'anatomie. Après des journées d'étude, « ils démontraient complètement le cadavre, puis se trouvaient embarrassés pour remettre en place les morceaux » (p.121). Les organes humains, aussi mystérieux à Bouvard et Pécuchet qu'avant le début de leur étude anatomique, ne demeurent que des

« morceaux » embarrassants, soulignant leur ignorance et leur incapacité de s'intéresser au sujet. Ailleurs, l'emploi d'un vocabulaire savant a pour effet final de semer la confusion. Par exemple, dans l'étude de l'arboriculture, Flaubert utilise des termes techniques non pas pour valider cette science fondée sur des traditions millénaires, mais bien pour semer la confusion. Pécuchet, face à la taille des arbres, « s'embrouilla dans les sur-mères, les sous-mères, et les deuxièmes sous-mères. Des vides et des pleins se présentaient toujours où il n'en fallait pas. » (p. 96) Pécuchet est incapable d'appliquer ce qu'il a appris dans des livres d'arboriculture et l'utilisation de termes scientifiques hors du contexte original complique le sujet au lieu de l'éclaircir (Meyer, 1994, p. 39). Par contre, en matière de magnétisme, Bouvard et Pécuchet en maîtrisent le vocabulaire, interprétant et employant les différentes passes magnétiques, « biditiges, triditiges ou même quinditiges » (p. 281), ou « l'addigitation nasale » (p. 282), de manière à se convaincre eux-mêmes et à convaincre leur entourage : « Leurs manières onctueuses captèrent le monde » (p. 281). Même si leurs succès en magnétisme peuvent être attribués à des coïncidences, ils réussissent à saisir l'essentiel de cette pratique : la théâtralité et le charisme. La maîtrise par Bouvard et Pécuchet du lexique « scientifique » propre au magnétisme a pour effet de rendre le paranormal plus crédible, semble-t-il, que plusieurs des autres savoirs.

Le paranormal dans la hiérarchie des savoirs

Mais comment le paranormal est-il classé relativement aux autres savoirs? Sur le plan quantitatif, le segment paranormal

est comparable aux autres. Le fait qu'il n'apparaît qu'au huitième chapitre, ou qu'il est précédé par une section sur la gymnastique, ne revêt aucune importance particulière. Aucune hiérarchie n'est impliquée dans l'ordre de la présentation, celui-ci étant fondé sur la facilité à créer une transition fluide entre les sujets. Les deux copistes abordent un sujet, s'informent au moyen d'une multitude de livres à la fois pertinents et contradictoires, essaient d'appliquer leur savoir nouvellement acquis et, désillusionnés par les incohérences ou distraits par leur curiosité pour un nouveau sujet, ils finissent par l'abandonner pour aborder le sujet suivant. Cette structure cyclique et répétitive a pour effet de mettre tous les savoirs sur un même plan.

Cela dit, toutes les manifestations paranormales à l'intérieur du segment en question ne sont pas traitées sur un pied d'égalité. Le magnétisme à lui seul occupe dix des dix-neuf pages, la magie quatre pages, les tables tournantes trois pages, et le swedenborgisme et la trompe aromale n'occupent qu'une petite page et demie. Ces deux derniers domaines occupent donc la place d'honneur sur l'échelle du scepticisme flaubertien. Le narrateur définit le swedenborgisme en disant qu'il « pose en dogme l'amélioration fatale de notre espèce » (p. 290). Selon Bouvard, ce n'est que le « délire d'un imbécile » (p. 292) et même Pécuchet « s'abîmait l'intellect pour comprendre ce qu'il y a de beau dans ces révélations » (p. 292). Flaubert, dans sa correspondance, déclare que « [c]e qui [l]'indigne [le plus] ce sont ceux qui ont le bon Dieu dans leur poche et qui vous expliquent l'incompréhensible par l'absurde » (1975, p. 171), ce qui correspond tout à fait à sa représentation du swedenborgisme. Il écrit, par exemple, que Swedenborg, en un an, a « exploré Vénus, Mars, Saturne et vingt-trois fois Jupiter.

De plus, il a vu à Londres Jésus-Christ, il a vu saint Paul, il a vu saint Jean, il a vu Moïse, et, en 1736, il a même vu le Jugement dernier » (p. 291). En bref, le swedenborgisme, éphémère et introspectif, est soumis à une ironie qui souligne surtout son côté invraisemblable et comique, sans laisser aucune place à une interprétation favorable.

En revanche, le magnétisme, les tables tournantes et même la magie reçoivent un meilleur traitement il leur est consacré un plus grand nombre de pages. Ces trois pratiques ont un trait en commun : l'accessibilité. Le magnétisme, les tables tournantes et la magie sont plus facilement abordables par un lectorat marginalement critique. De plus, le magnétisme s'abrite sous l'étiquette de « science », impliquant des effets visibles qui sont difficiles à expliquer autrement. La présentation qui en est faite contraste favorablement avec celle du swedenborgisme, ce qui peut laisser croire à une forme de sympathie de la part de Flaubert pour ces pratiques.

La contradiction, le conflit et le scepticisme

Les divers épisodes du roman sont structurés au moyen de trois procédés : une contradiction d'origine intertextuelle, un conflit idéologique et une résolution empreinte de scepticisme. L'ensemble stigmatise une méthode non scientifique et confuse, qui court à travers la structure cyclique de l'œuvre et illustre l'incapacité qu'ont Bouvard et Pécuchet d'apprendre de leurs erreurs.

La contradiction se nourrit surtout de la lecture de livres contradictoires (voir Meyer, 1994, p. 40). L'emploi de ce procédé, très marqué dans certains segments, notamment celui

sur la taille des arbres, n'est pas exploité dans celui du paranormal. Par exemple, au lieu de remettre en question les tables tournantes en les ridiculisant ou en soulevant des contradictions théoriques, Flaubert affirme par la voix du narrateur : « Le phénomène des tables tournantes n'en est pas moins certain » (p.280), malgré le fait que les experts s'opposent, chacun avec une théorie différente, pour expliquer le phénomène. La présentation des théories est agencée de manière à montrer que nombre de scientifiques connus s'interrogent sérieusement sur la nature d'un phénomène dont l'existence serait cependant certaine : « Le vulgaire l'attribue à des Esprits, Faraday au prolongement de l'action nerveuse, Chevreul à l'inconscience des efforts, ou peut-être, comme admet Ségouin, se dégage-t-il de l'assemblage des personnes une impulsion, un courant magnétique? » (p. 280). Le narrateur, au lieu de dresser les diverses théories les unes contre les autres, ne favorise aucune des solutions, indiquant plutôt qu'il y a matière à poursuivre les recherches avant de résoudre le mystère des tables tournantes, neutralisant de cette manière la possibilité d'une contradiction qui pourrait mettre en cause le statut du paranormal.

Similairement, sur le plan des personnages, le conflit idéologique entre Bouvard et Pécuchet sur la question du magnétisme, très marqué au début, cède rapidement le pas à un accord. Bouvard, le plus sceptique des deux, se laisse convaincre et devient le magnétiseur préféré, celui dont la « réputation parvint jusqu'à Falaise » (p.282). Après la conversion de Bouvard, le médecin Vaucorbeil demeure le seul personnage à être sceptique. Vaucorbeil commence par appeler le magnétisme « un tas de jongleries, [...] dont les effets proviennent de l'imagination » (p. 283), mais face à la réussite

d'une expérience magnétique, il annonce : ce n'est qu'« [u]ne coïncidence, parbleu! Ça ne prouve rien », mais en poursuivant : « Ne continuez plus! ce sont des amusements dangereux! » (p. 290). Par cette dernière exclamation, Vaucorbeil confirme, avec toute son autorité de médecin, que le magnétisme existe et qu'il est suffisamment puissant pour présenter un danger public. Quant à la magie, personne ne doute de la capacité de Bouvard et Pécuchet à devenir magiciens, et à la suite du départ terrifié de leur domestique Germaine, suscité par l'observation clandestine de leurs activités occultes, ils « inspir[en]t une vague terreur » (p. 296) à la communauté. À la fin du segment sur le paranormal, aucun des personnages représentés dans le texte ne demeure sceptique.

La dernière manifestation de scepticisme est celle du narrateur, qui se mêle aux voix des personnages en style indirect libre. Par exemple, à la suite de la réussite d'une guérison magnétique, le narrateur commente le succès en disant que « ce n'était pas l'effet de l'imagination, certainement » (p. 284). Le narrateur modalise le doute par la négation, suggérant que celui-ci n'était pas fondé. Jusque-là, le narrateur soutient donc la validité du magnétisme. Mais en qualifiant la négation par « certainement », le narrateur réinsère l'incertitude tout en refusant d'appuyer une théorie plus qu'une autre, technique très répandue à travers le texte.

Le narrateur ne se limite pas à une ambiguïté passive. Dans l'introduction du segment sur les tables tournantes, il écrit ainsi : « La Presse offrant avec sérieux ces bourdes au public, le renforçait dans sa crédulité » (p. 277). Comparons cela avec la déclaration étonnante sur la certitude du

phénomène des tables tournantes quelques paragraphes plus loin, et la position du narrateur semble contradictoire. L'ironie flaubertienne n'est donc pas absente de ce segment, mais elle est moins apparente, plus latente qu'ailleurs dans le roman. L'ambiguïté de la prise de position du narrateur permet au paranormal de parler pour lui-même avec tout ce qu'il comporte de ridicule. Cela dit, le manque de contradictions intertextuelles, si présentes dans d'autres segments, et le fait que tous les personnages se laissent convaincre des pouvoirs des tables tournantes, du magnétisme et de la magie, semblent indiquer un penchant favorable envers le paranormal.

Réussites et défaites

Le résultat des expériences en magnétisme est ambigu. La plupart des expériences se terminent de manière non concluante. Cependant, il y a deux cas où l'issue est soit une coïncidence, soit une réussite marquée. Dans le premier cas, Bouvard et Pécuchet entreprennent de guérir une vache souffrant de gonflements. Après quelques passes magnétiques énergétiques, la vache se vide de manière violente et guérit. Il est impossible de savoir si les deux bonshommes sont responsables de la guérison de la vache. La réussite la plus inexplicable se manifeste en présence du médecin Vaucorbeil, radicalement sceptique. Bouvard magnétise une jeune hystérique et le médecin l'interroge sur l'activité présente de sa propre femme. Quelques pages plus loin, quand Bouvard, Pécuchet et tous leurs invités sont sur le point de condamner le magnétisme, il est révélé que la femme du médecin se livrait précisément à l'activité énoncée par l'hystérique (« Hein ?

quoi? Ah! j'y suis. Elle coud des rubans à un chapeau de paille.»). Flaubert ne donne aucune suggestion quant à la manière dont l'hystérique aurait pu connaître la réponse à la question du médecin, si ce n'est qu'elle serait une véritable somnambule voyante.

Le succès de l'hystérique magnétisée est d'autant plus étonnant qu'il n'y a pas de réussites semblables ailleurs dans le livre. Quand les deux compères se mettent à faire des conserves, les bocaux explosent dans la cave. Quand ils se livrent à l'agriculture scientifique, une botte de foin pourrit et prend feu. Pécuchet perd sa virginité et contracte une maladie transmise sexuellement. Les aventures de Bouvard et Pécuchet sont marquées surtout par des défaites, parfois catastrophiques, à l'exception d'un incident pendant l'épisode de médecine au troisième chapitre. Mme Bordin, souffrant d'une tache d'herpès au visage, que le médecin Vaucorbeil traite sans succès depuis quelques mois, accepte d'être soignée par Bouvard et Pécuchet. Ceux-ci prescrivent, contre les conseils de Vaucorbeil, un médicament redoutable : « dans les doses permises et malgré l'effroi du mercure ils administrèrent du calomel. Un mois plus tard, Mme Bordin était sauvée. » (p. 129) Ce succès apparent est diminué par le fait que l'herpès ne se manifeste que périodiquement et que les taches peuvent guérir toutes seules. De plus, Bouvard et Pécuchet utilisent un médicament à la base de mercure, un remède démodé et généralement accepté comme étant toxique. La définition de *mercure* dans *Le Dictionnaire des idées reçues* — « Tue la maladie et le malade » (1990, p. 256) — nous éclaire sur l'opinion de Flaubert à ce propos.

Loin de rétablir un équilibre, les échecs subis par Bouvard et Pécuchet dans leurs aventures occultes sont bien moins significatifs que leurs réussites. Les deux protagonistes, essayant d'appeler l'âme du défunt père Bouvard par la magie, sont interrompus avant de pouvoir conclure la cérémonie. L'âme du père Bouvard n'apparaît nullement, ce qui indiquerait une défaite, bien que l'auteur n'exclue pas une réussite de l'expérience, eût-elle été menée à son terme (voir Calvez, 2000, p. 100). Le fait que les réussites sont plus marquantes que les défaites suggèrerait une indulgence surprenante de la part de Flaubert envers le paranormal, ce qui n'est cependant pas confirmé par sa correspondance.

La correspondance

Même s'il est facile de relever des attitudes négatives envers le paranormal à travers la correspondance de Flaubert pendant qu'il mène ses recherches, sa conception du paranormal est difficile à définir après lecture du huitième chapitre. L'auteur commence par traiter le paranormal de « défilé d'absurdités [...] vraiment attristant » et « inouï d'imbécillité », mais cette aversion ne se limite pas au paranormal. Flaubert inclut le magnétisme à la religion et à la philosophie sous l'étiquette de « tas de bêtises » (Flaubert, 1971, p. 171) dans sa correspondance avec Madame des Genettes. Il écrit à Edmond de Goncourt qu'il essaye de rendre la séquence « claire et vivante », ce « qui n'est pas une petite besogne » (1971, p. 231). Après avoir mis ses lectures paranormales de côté et après la rédaction du huitième chapitre, le ton sceptique de sa correspondance change. Flaubert écrit gaiement qu'il se fait

traiter de « grosse fille hystérique » (1971, p. 198) et il se dépeint quelques semaines plus tard comme étant pris d'un « goût hystérique » (1971, p. 271) pour des harengs. Il y a bien des moments, selon Meyer, où Flaubert paraît aussi naïf que Bouvard et Pécuchet et tient à croire aussi désespérément au paranormal (p. 41). Les similarités entre Flaubert et les deux protagonistes sont en effet nombreuses : la passion des livres, leur isolation du monde et leur dévotion à leurs travaux écrits — Bouvard et Pécuchet à leur éternel travail de copistes à la fin du roman, et Flaubert à *Bouvard et Pécuchet*. Cela dit, Flaubert n'est ni Bouvard ni Pécuchet. L'opinion de Flaubert sur l'occulte est très claire; il considérait le sujet comme ridicule et n'hésitait pas à le dire. Pourquoi donc choisit-il de ne pas souligner ce scepticisme dans son roman? Le paradoxe de Milan Kundera rend bien compte de ce phénomène :

Le romancier n'est le porte-parole de personne, et je vais pousser cette affirmation jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées. Quand Tolstoï a esquissé la première variante d'*Anna Karénine*, Anna était une femme très antipathique et sa fin tragique n'était que justifiée et méritée. La version définitive du roman est bien différente, mais je ne crois pas qu'entre-temps Tolstoï ait changé ses idées morales. Je dirais plutôt que, pendant l'écriture, il écoutait une autre voix que celle de sa conviction morale personnelle. Il écoutait ce que j'aimerais appeler la sagesse du roman. (p. 190)

Cette théorie pourrait rendre compte du conflit qu'on a relevé entre les croyances de Flaubert et le segment sur le paranormal de *Bouvard et Pécuchet*.

Le commentaire de Jean-Paul Sartre, voulant que Flaubert « s'empare du monde [littéraire] mais [...] pour le détruire » (voir Flaubert, 1979, p. 35), ne s'applique pas dans le cas de l'occulte. Sur le plan du réalisme et dans la structure du roman,

le paranormal partage le même traitement que les autres savoirs. Par contre, l'emploi du vocabulaire savant, le traitement négatif du swedenborgisme en comparaison de celui réservé au magnétisme et aux tables tournantes, ainsi que l'accent mis sur les succès des protagonistes plutôt que sur leurs échecs sont autant d'indices d'une relative sympathie de l'auteur vis-à-vis du paranormal. Flaubert écrit à Auguste Sabatier : *Bouvard et Pécuchet* « est un testament, le résumé de mes expériences et mon jugement sur l'homme et les œuvres de l'homme » (Ton-That, 1999, p. 105). Il est possible, après avoir tellement étudié le sujet et après en avoir travaillé et retravaillé la matière, que le scepticisme flaubertien envers le paranormal se soit adouci non pas parce que l'auteur y croyait, mais parce qu'il pouvait le considérer avec un peu d'indulgence, laissant à ses lecteurs le soin d'établir par eux-mêmes la nature illusoire du sujet. En fin de compte, Flaubert, comme Tolstoï, aurait ici écouté la sagesse du roman, manifestant une sympathie inattendue pour un sujet qu'il considérait comme dérisoire, et lui donnant une complexité et un intérêt supérieurs.

Bibliographie

- CALVEZ, Éric Le. 2000, « Bouvard et Pécuchet magiciens », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. XXIX, No. 1 et 2, p. 100-136.
- CHARLES, Shelly. 2003, « Pigault-Lebrun : tonner contre ! Les mauvaises lectures de Flaubert », *Littérature*, n° 131, p. 18-36.

- FLAUBERT, Gustave. 1979, *Flaubert et Pécuchet*, éd. de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;
- . 1971, « Correspondance 1877-1880 », *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, t. 16, Paris, Club de l'Honnête homme;
- . 1990, *Le dictionnaire des idées reçues*, éd. de Marie-Thérèse Jacquet, Paris, Nizet.
- KEMPF, Roger. 1990, *Bouvard, Flaubert et Pécuchet*, Paris, Grasset.
- KUNDERA, Milan. 1986, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- MEYER, E. Nicole. 1994, « Facts into Fiction in Flaubert's *Bouvard et Pécuchet* », *Nottingham French Studies*, Vol. 33, No. 2, p. 37-46.
- TON-THAT, Thanh-Vân. 1999, *Bouvard et Pécuchet. Une odyssée de la bêtise*, Paris, Éditions du temps, coll. « Lectures d'une œuvre ».
- WALL, Geoffrey. 2006, « The Invisible Man: An Essay on Flaubert and Celebrity », *The Cambridge Quarterly*, Vol. 35, No. 2, p. 133-150.

Résumé

Plusieurs indices textuels suggèrent que le segment de *Bouvard et Pécuchet* consacré à l'occulte est écrit avec moins de scepticisme que ceux qui portent sur d'autres savoirs moins controversés. Ce phénomène a de quoi surprendre, étant donné la manière ouvertement critique dont Flaubert se prononce publiquement sur ce sujet. Cette étude analyse ce soupçon de

sympathie, fort inattendu, pour les tables tournantes et pour le magnétisme et tente de préciser la nature du rapport, paradoxal, qu'entretient Flaubert avec le paranormal.

Abstract

The section of Flaubert's *Bouvard et Pécuchet* that focuses on the occult is surprisingly lacking in scepticism compared to many other subjects that merit, perhaps, a more generous representation than they receive. Such favourable treatment is particularly surprising when Flaubert's overt criticism and scepticism of the paranormal is taken into account. This article examines Flaubert's seemingly sympathetic treatment of table-turning and magnetism while attempting to discover the paradoxical relationship between the author and his text.

Le rêve d'un naturaliste, ou *Le Songe* de Strindberg

Sarah Migneron
Université d'Ottawa

En 1902, August Strindberg, reconnu jusqu'à cette époque en particulier pour ses œuvres dites « naturalistes¹ », c'est-à-dire fondées sur la psychologie des personnages, sur la simplicité de l'appareil théâtral et sur l'unité de lieu, publie *Le Songe*. Une grande partie de ses contemporains, confrontés à un style dramatique inédit, se trouvent « déconcertés par le côté chaotique et irrationnel du texte » (Balzamo, p. 94). D'autres y voient justement un modèle à suivre, en une période où le naturalisme semble dominer la pensée et les arts : *Le Songe*

¹ Notamment *Le Père* (1887), *Mademoiselle Julie* (1888) et *Créanciers* (1889).

comme instauration d'une nouvelle forme artistique qui préfigurerait l'expressionnisme plutôt que de continuer le réalisme dans lequel les auteurs français du XIX^e siècle étaient passés maîtres².

Pourtant, une étude approfondie de la pièce et des croyances de Strindberg à l'époque de sa création ainsi que de sa conception de l'écriture en général révèle un lien non négligeable entre ce dramaturge et les Balzac, Dumas et Hugo qui avaient vu dans la littérature un moyen de prouver, par l'entremise de la mimésis, le bien-fondé de certains savoirs en circulation à l'époque, mais rejetés par les institutions scientifiques officielles. Comme ces romanciers, Strindberg se situe à cheval entre les sciences dites « naturelles » et le surnaturel. Au cours des années 1890, il cesse d'écrire des pièces de théâtre et des romans pour se consacrer presque entièrement à ses recherches scientifiques (voir Sprinchorn, p. 10). Il publie des traités de botanique et de chimie; il s'abîme gravement les mains en essayant de créer de l'or à la manière des alchimistes; il étudie ce qu'il en viendra à appeler les « correspondances » à la suite de sa découverte de Swedenborg. Strindberg vit alors une véritable crise mystique, dont il rendra compte dans son roman autobiographique *Inferno*, publié en 1897³. Tout au long de cette période, Strindberg est à la recherche de réponses, et ses incursions dans le monde des sciences naturelles, qu'il juge insuffisantes, le mènent petit à petit à se pencher sur des textes occultes comme sources de révélation ainsi que d'inspiration pour ses œuvres à venir. Ce

² Pour de plus amples renseignements au sujet de l'expressionnisme, en particulier celui de Strindberg, voir l'étude de Dahlström (1965).

³ Voir Cedergren, 2008 pour une étude de la citation biblique dans l'œuvre de Strindberg, y compris dans *Inferno*.

qu'il nous présente dans *Le Songe* est donc sa conceptualisation du monde, issue de ses nombreuses lectures et réinterprétations de textes religieux (en particulier chrétiens et védiques), mystiques (ceux de Swedenborg et l'interprétation qu'en fait Balzac dans *Séraphîta*) et autres.

Mais quel est cet univers peint par Strindberg et, surtout, y croit-il vraiment? Si oui, quels moyens emploie-t-il pour convaincre ses lecteurs de la validité de ce qu'il leur présente et dans quelle mesure ces moyens rappellent-ils ceux utilisés au cours de sa période manifestement naturaliste? Et, finalement, quelle est cette perception du rôle de l'écrivain qui lui permet de s'arroger le droit de professer ses nouvelles croyances? Voilà les questions auxquelles la présente étude tentera de répondre.

La représentation du paranormal

L'univers au sein duquel Strindberg plonge les personnages du *Songe* se veut une synthèse de tous ces « savoirs » paranormaux découverts au cours de la crise d'*Inferno*, en particulier l'alchimie, le mysticisme de Swedenborg et un certain nombre de croyances religieuses. L'intrigue se résume aisément : Agnès, fille du dieu védique Indra, est envoyée sur Terre pour constater la souffrance des hommes. Elle se promènera donc d'un décor à l'autre, accompagnée tour à tour par l'Officier, l'Avocat et le Poète, personnages qui lui servent de guides dans cette étude de la condition humaine.

Les symboles alchimiques abondent tout au long de la pièce. Par exemple, dès l'une des premières scènes, Agnès doit délivrer l'Officier d'un château croissant. Les remparts de ce

château, sur le toit duquel pousse un énorme bouton de fleur, sont couverts de fumier. Lorsque Agnès demande au Vitrier pourquoi les fleurs poussent sur la pourriture, ce dernier répond : « C'est parce qu'elles ont horreur de la saleté, alors elles s'en éloignent au plus vite pour se rapprocher de la lumière, éclore... et mourir » (Strindberg, 1986, p. 308). Selon Christian Milat⁴, il s'agit là d'une image de l'Œuvre au Noir alchimique. Au cours de la dernière scène, Agnès entrera dans ce château, qui prendra feu pour permettre à cet être divin de retourner d'où il vient, le feu symbolisant en alchimie la purification et constituant l'élément qui permet de créer de l'or à partir de métaux rudimentaires. De plus, les propos de nombreux personnages reposent sur des oxymores, facteur qui rappelle un des fondements de base de cette pseudo-science : la dualité, née de la disjonction de l'unité première. Par exemple, les trois guides d'Agnès opposent l'amour aux souffrances de la vie :

AGNÈS : [...] Pourquoi ces éternels gémissements? La vie n'a-t-elle donc aucune joie en réserve?

L'AVOCAT : Si! L'amour! Ce qui est le plus doux mais aussi le plus amer. Femme et foyer! Ce qu'il y a de plus haut mais aussi de plus bas!... (p. 325)

Un parallèle important est aussi établi entre les devoirs personnels et les devoirs moraux, ce que l'Avocat appelle avec ironie « les petites contradictions de la vie » (p. 362).

⁴ Christian Milat, « Philosophie alchimique et littérature », conférence prononcée dans le cadre du séminaire *Mimésis et magnétisme : la littérature au service du paranormal* (FRA 6741 : Littérature française du XIX^e siècle, professeur : Maxime Prévost), Université d'Ottawa, 30 octobre 2006.

En outre, le conflit de base de la pièce repose en partie sur l'opposition entre le spirituel et le sensuel, ce que Swedenborg appelle, selon John Ward, le « *spiritual-sensual self and the animal self* » (p. 211). Ce critique compare aussi deux des décors centraux de la pièce, ceux de Beurivage et de Mortegrève, à l'eschatologie présentée par le mystique suédois, le premier lieu représentant le paradis, cet endroit où, comme s'exclame l'Officier, « c'est l'été! Le soleil brille! Jeunesse, fleurs et enfants, chants et danses! C'est la fête, c'est la joie! » (p. 331), et le deuxième, l'enfer, où « des gens se livrent à des mouvements de rééducation physique à l'aide d'engins mécaniques qui ressemblent à des instruments de torture » (p. 332). La pièce contient aussi des exemples de ces fameuses correspondances qui ont hanté Strindberg tout au long de la crise d'*Inferno* et dont il trouve une explication chez Swedenborg. Celui qui rend le mieux le caractère mystique de l'œuvre est la correspondance de forme entre la grotte de Fingal, l'oreille et le coquillage. C'est ce rapport qui permet à Agnès de surnommer cet endroit « l'oreille d'Indra », en expliquant que c'est ici « que le roi des cieux écoute les plaintes des hommes » :

N'as-tu jamais, quand tu étais enfant, porté un coquillage à ton oreille... pour entendre battre ton sang, écouter la rumeur de tes pensées et la rupture de milliers de petites fibres usées dans ton corps... Si c'est cela que tu entends dans cette petite coquille, imagine donc ce qu'on doit entendre dans la grande!... (p. 349)

En religion védique, Indra, le père d'Agnès, représente le dieu de la foudre. Or, la pièce regorge non seulement de

⁵ Voir aussi p. 220-222 pour plus de détails sur la comparaison entre Mortegrève et Beurivage.

références au védisme, mais aussi au christianisme et au bouddhisme. Strindberg peint véritablement le portrait d'un monde où règnent les symboles religieux. L'exemple d'intertexte chrétien le plus frappant est sans doute celui d'Agnès, qui rappelle directement la figure que les personnages de la pièce appellent « le crucifié », c'est-à-dire Jésus. Les ressemblances de parcours entre ces présences divines abondent : toutes les deux sont envoyées sur Terre par leur père, un dieu tout-puissant, la première dans le but de déterminer si les plaintes des hommes sont fondées, la seconde pour apaiser la souffrance de ces derniers; toutes deux s'isolent dans la nature pour réfléchir à leurs expériences terrestres; toutes deux seront condamnées pour leurs enseignements, etc. D'autres symboles chrétiens ponctuent la pièce, notamment la couronne d'épines qu'Agnès pose sur la tête de l'Avocat, le rédempteur marchant sur les eaux, les *kyrie* chantés par les personnages, etc. Or, l'explication du secret de l'existence que Strindberg place dans la bouche d'Agnès est inspirée directement des mythes védiques de la création :

À l'origine des temps, avant que le soleil ne commence à briller sur toutes choses, Brahma, la force divine originelle, s'est laissé séduire par Maya, la mère du monde. Cette union entre la divine matière originelle et la matière terrestre provoqua la chute du ciel. C'est pourquoi le monde, la vie et les hommes ne sont qu'un fantôme, une apparence, un songe⁶... (p. 364)

Enfin, la réplique suivante d'Agnès rappelle directement les quatre nobles vérités du bouddhisme ainsi que la quête du Nirvana : « Or, pour se libérer de la matière terrestre, les

⁶ Selon le journal de Strindberg, cette histoire serait tirée de l'ouvrage *History of Literature* d'Arvid Ahnfelt (1982, p. 170).

descendants de Brahma recherchent les privations et les souffrances. Voilà la souffrance devenue libératrice! » (p. 364)

Les méthodes de persuasion

Telle est, en somme, la conceptualisation du monde esquissée par Strindberg dans *Le Songe*, ce qui pousse à se demander si ce dramaturge engage sa crédibilité dans les croyances présentées ou s'il juxtapose simplement ces éléments dans le but de créer du beau et de divertir. Une étude de l'attitude de Strindberg vis-à-vis de la littérature et de la façon dont il procède pour arriver à la conclusion de sa pièce fait pencher en faveur de la première option. D'abord, c'est un fait bien établi que Strindberg n'écrivait pas à une seule fin esthétique, mais bien dans le but de remplir un devoir éthique. La recherche d'un moyen de transformer l'écriture en « vocation » et non en simple « jouissance », pour employer les termes de Guy Vogelweith, l'a hanté toute sa vie, et ce, à partir de sa première lecture d'*Ou bien... ou bien...* de Kierkegaard en 1870 (1972, p. 24). Selon Otto Heller, « [*]iterature, [Strindberg] held, should pattern itself after a serious newspaper: it should seek to influence, not entertain⁷* » (p. 77). Ce critique poursuit en déclarant que Strindberg n'a jamais su se plier complètement à cette exigence restrictive de la littérature, ses pulsions artistiques étant toujours plus fortes que lui. Or, le fait que Strindberg s'était accordé lui-même le rôle de prophète, comme l'illustre Evert Sprinchorn dans un article intitulé « Strindberg Among the

⁷ « Selon [Strindberg], la littérature a pour devoir de suivre le modèle d'un journal sérieux : elle doit viser l'influence et non le divertissement » (Je traduis)

Prophets », indique néanmoins qu'il ne perdait jamais de vue cette conception de la littérature en tant qu'école. D'autres emploient aussi le terme de prophète pour décrire ce dramaturge : Göran Stockenström parle de sa mission d'expliquer Dieu aux hommes (voir 1988, p. 68, et 2002, p. 39) et Otto Heller déclare : « *he will interest future students of morals chiefly as an agitator, a polemist, and in a fashion, too, as a prophet*⁸ » (p. 104).

D'autre part, l'importance que Strindberg accorde à l'autobiographie appuie aussi l'hypothèse qu'il est convaincu de la vérité des concepts présentés dans *Le Songe*. La pièce foisonne en effet de scènes tirées de la vie de l'auteur. L'exemple le plus cité pour corroborer cette affirmation est celui de l'Officier qui attend Victoria dans le couloir de l'opéra. Elena Balzamo, dans sa synthèse des interprétations de la pièce émises jusque dans les années 1980, déclare :

L'origine autobiographique de l'épisode ne fait pas de doute pour Lamm et ses successeurs : c'est Strindberg qui a ainsi attendu [...] sa première femme, Siri von Essen, dans les années 1870, puis Harriet Bosse, la troisième, au début du siècle... [dans les couloirs du Théâtre Dramatique de Stockholm] (p. 95)

En outre, il est aisé de voir dans ces figures d'Officier, d'Avocat et de Poète des incarnations de l'auteur même, alors qu'Agnès en représenterait le porte-parole⁹. Bien sûr, le fait qu'un auteur puise dans sa vie pour nourrir son œuvre ne constitue pas une preuve en soi qu'il tente ainsi d'imiter la

⁸ « les étudiants de morale à venir s'intéresseront surtout à lui à titre d'agitateur, de polémiste et aussi, dans un sens, de prophète » (Je traduis)

⁹ Alfred Jolivet mentionne au passage : « Comme l'Officier et l'Avocat, le Poète est une incarnation de Strindberg » (cité dans Balzamo, 2000, p. 96). Voir aussi Vogelweith, 1972, p. 257-258.

réalité ou qu'il tient à être pris au sérieux. Cependant, Strindberg accorde beaucoup de poids à l'aspect réaliste, et donc vraisemblable, de l'autobiographie. Comme le souligne Maurice Valency, son œuvre autobiographique s'étend sur plus de dix volumes : « *the fruit of his conviction, expressed in 1885, that confession is the form of art which comes closest to reality*¹⁰ » (p. 240). Strindberg déclare même que ce genre devrait relever entièrement de la méthode scientifique :

À mon avis, la littérature doit complètement s'affranchir de l'art et devenir une science. Les auteurs doivent apprendre leur métier en étudiant la psychologie, la sociologie, la physiologie, l'histoire et la politique. Sinon nous ne serons que des dilettantes. (Vogelweith, p. 44)

Si cette méthode, qui rappelle d'ailleurs fortement celle prônée par Zola et les naturalistes, convient à son travail d'avant la crise d'*Inferno*, pourquoi ne conviendrait-elle pas à celui d'après? D'autant plus que, pour certains critiques, tout comme pour Strindberg lui-même, sa technique est essentiellement demeurée la même d'une période à l'autre. À preuve, cette déclaration, prononcée en 1901, c'est-à-dire en plein cœur de la rédaction de ses pièces dites « de rêve¹¹ » : « Je suis ce que j'étais, un naturaliste, seul le point de vue a changé » (voir Adamov, p. 147), ou cet extrait d'une lettre envoyée à son traducteur allemand, Emil Schering : « On a dit que *Le Chemin de Damas* n'était fait que de rêves. Bien sûr. Mais naturalistes. » (voir Vogelweith, p. 76) Selon Maurice Valency, la simplification des personnages et des situations dans ses pièces naturalistes

¹⁰ « le fruit de sa croyance, exprimée en 1885, que la confession est la forme artistique la plus près de la réalité » (Je traduis)

¹¹ Il achève, par exemple, les deux premiers tomes du *Chemin de Damas* en 1898 (la dernière partie viendra en 1904). En 1901, il rédige *Le Songe*, qui sera publié l'année suivante.

rendait déjà un effet de rêve (p. 242). Martin Lamm soutient que « malgré l'effet symboliste de l'ensemble [de *Songe*], tous les détails conservent leur forme nettement naturaliste » (voir Balzamo, p. 94). Si la forme demeure la même, pourquoi changer la technique? Le résultat de la crise d'*Inferno* serait donc une modification des savoirs employés et non l'abandon du recours à une méthode scientifique dans l'établissement des œuvres. Des sciences naturelles énumérées dans sa déclaration au sujet de l'autobiographie, Strindberg passe aux sciences occultes, dont il se sert pour découvrir et expliquer la source de toute sa souffrance et, par extension, la source de la souffrance de tous.

Affirmer que Strindberg emploie un certain « empirisme littéraire », c'est-à-dire l'expérimentation scientifique par le biais de l'écriture, pour prouver la validité des thèses présentées dans *Le Songe* est donc justifiable. À la manière de Bettina L. Knapp, il est possible d'interpréter la pièce comme un traité d'alchimie (voir Balzamo, p. 103), car des symboles alchimiques y sont utilisés, par exemple pour justifier le fait que les hommes doivent vivre dans la misère, comme le montre le dialogue suivant :

L'OFFICIER : Pourquoi faut-il alors que je garde les chevaux, que je prépare leurs litières et que j'enlève le fumier?

AGNÈS : Pour que tu aies envie de te sortir de là. [...] C'est ton devoir de rechercher la liberté et la lumière. (p. 309)

Cet échange suit directement la scène au cours de laquelle le Vitrier explique à Agnès pourquoi les fleurs poussent dans le fumier. En outre, le feu allumé à la toute fin de la pièce symboliserait la réalisation d'une partie du Grand Œuvre, la transmutation des métaux en or, fait démontré par l'éclosion du bouton sur le toit du château croissant, qui se révèle « un

énorme chrysanthème » (p. 367), le mot « chrysanthème » signifiant étymologiquement « fleur d'or » (voir Ward, p. 227-228).

Alain Mercier décrit Strindberg et ses procédés de recherches alchimiques en ces termes : « C'était avant tout un empirique » (p. 24). C'est là la méthode qu'il emploie en outre pour faire constater à Agnès que les hommes sont véritablement à plaindre : la preuve par l'expérience. D'abord, l'hypothèse à prouver est émise par Indra : « Descends, vois par toi-même / Et reviens. Alors tu me diras / Si leurs plaintes sont justifiées! » (p. 307). Ensuite, Agnès assiste à différentes scènes de la vie quotidienne : la mère mourante qui donne des conseils à son fils, l'amoureux qui attend sa bien-aimé, la Concierge qui écoute et tente d'apaiser les plaintes de tous, etc. Au cours de presque chacune de ces scènes, Agnès répète le refrain sur lequel se fonde la conclusion qui résulte de ses expériences : « Que les hommes sont à plaindre! ». La fille d'Indra se place également dans des situations qui lui permettent de découvrir de première main comment vivent les hommes. Par exemple, à la scène quatre, elle s'enveloppe du châle de la Concierge et dit à cette dernière : « Va te reposer, je te remplacerai. Je veux m'instruire... et voir si la vie est aussi pénible qu'on le dit. » (p. 316) Plus tard, lorsque l'Avocat lui explique que ce qui rend la vie complète est d'avoir un foyer, elle s'exclame : « Laisse-moi en faire l'expérience! » (p. 325) Ils se marient donc et ont un enfant, mais Agnès étouffe dans leur chambre modeste, ce qui aide à prouver l'hypothèse de la souffrance de l'espèce humaine. Elle continue son parcours sur terre avec l'Officier, puis avec le Poète, en passant par des endroits tels que Mortegrève et Beurivage. L'Avocat finit par lui dire qu'avant de pouvoir retourner d'où elle vient, elle devra répéter, et ainsi

confirmer, chacune de ses expériences, comme le ferait tout scientifique consciencieux : « il te faudra revenir sur tes pas, reprendre le même chemin, supporter à nouveau toutes les horreurs du procès, les répétitions, les ratures, les redites... » (p. 345) Une fois la recherche conclue, Agnès est prête à rejoindre son père et à lui rendre compte de ses résultats.

La forme des dialogues employés par Strindberg contribue aussi au renforcement des idées présentées. Les réponses toutes prêtes de l'Avocat aux questions d'Agnès, par exemple, semblent reposer sur un raisonnement au fondement inébranlable. L'Avocat procède par démonstration pour bien faire sentir les souffrances de la vie à Agnès, comme le montre l'extrait suivant :

L'AVOCAT [...] : Aurais-tu oublié tes devoirs?

AGNÈS : Oh mon Dieu, non! Seulement j'ai d'autres devoirs plus élevés.

L'AVOCAT : Et ton enfant?

AGNÈS : Mon enfant? Et puis après?

L'AVOCAT : Ton enfant t'appelle.

AGNÈS : Mon enfant? Malheur à moi, je reste attachée à la terre! Et cette douleur dans ma poitrine, cette angoisse... Qu'est-ce que c'est?

L'AVOCAT : Tu ne le sais pas?

AGNÈS : Non.

L'AVOCAT : Ce sont les remords!

AGNÈS : Les remords?

L'AVOCAT : Oui!... et ils se présentent après chaque devoir négligé, chaque plaisir, même le plus innocent, si tant est qu'il y ait des plaisirs innocents, ce dont je doute, et après chaque souffrance infligée au prochain.

AGNÈS : Et il n'y a pas de remède?

L'AVOCAT : Si, mais un seul! Remplir aussitôt son devoir. (p. 361-362)

Strindberg place donc ce genre de syllogisme dans la bouche de ses personnages afin de prouver le bien-fondé de ses propres théories. Il importe toutefois de préciser que lui-même n'était pas du genre à se plier aveuglément aux lois de la logique, ce qui explique la scène entre le Maître d'école et l'Officier. Au cours de celle-ci, ce dernier, nouvellement promu docteur, doit retourner sur les bancs de l'école pour réapprendre ses leçons primaires. Au début de la scène, l'Officier croit pouvoir démontrer la justesse de ses réponses en procédant par analogie : « Mais deux fois deux font deux et cela, je le démontrerai par analogie, qui est la plus irréfutable des preuves!... » (p. 341). À la déclaration du Maître d'école que son raisonnement est « [l]ogique mais faux! » (p. 341), il répond encore : « Ce qui est logique ne peut pas être faux! » (p. 341). Or, il en viendra à découvrir qu'en vérité, « les lois de la logique sont absurdes » et, par conséquent, que « le monde entier est absurde » (p. 341), comme le souligne finalement le Maître d'école. Cette vision correspond bien à celle de Strindberg et illustre son besoin, après la crise d'*Inferno*, de dépasser sans cesse les limites des savoirs traditionnels pour fonder et formuler ses propres conclusions.

L'importance de l'écrivain selon Strindberg

Le rôle de prophète qu'il s'était attribué, sa technique naturaliste et l'approche scientifique adoptée dans *Le Songe* témoignent qu'en écrivant cette pièce, Strindberg avait l'ambition implicite de convaincre ses lecteurs de la réalité de ce qu'il leur présente. Cette thèse est également corroborée par

l'importance même que Strindberg accordait à l'écrivain, qu'il compare à un somnambule.

Strindberg montre clairement dans *Le Songe* son attitude révérencielle envers les poètes. Il présente le personnage du Poète dès son entrée en scène comme un être qui « plane toujours au-dessus des nuages » (p. 334) et qui se trouve, par le fait même, plus près des réalités divines que la moyenne des hommes. C'est aussi dans sa bouche qu'il place la prière des hommes qu'Agnès doit rapporter en son nom « au maître du monde » (p. 352). Vers la fin de la pièce, la fille d'Indra acceptera de lui dévoiler la clé de l'énigme, en partie sûrement parce qu'ils se ressemblent : « Je suis restée trop longtemps ici-bas, à prendre des bains de boue comme toi... » (p. 352) Il devient donc à la fois le porte-parole de l'humanité et celui des puissances célestes, portrait qui correspond à l'idée que Strindberg se faisait de la vocation d'écrivain.

Selon lui, les lecteurs doivent croire en ce qu'il leur présente, puisque c'est lui, un poète, qui l'a écrit et que l'inspiration doit nécessairement lui être venue de quelque part. La phrase suivante, tirée de la conclusion d'*Inferno*, révèle son ambition de n'être pas lu comme un simple auteur de fiction : « Que celui qui considérait ce livre-ci comme un poème consulte mon journal, tenu jour par jour depuis 1895, et duquel ceci n'est qu'une mise en œuvre, amplifiée et arrangée. » (1996, p. 246) Il ira jusqu'à écrire, dans une lettre au sujet d'*Inferno* adressée à son ami alchimiste François Jollivet-Castelot (qu'il appelle un « savant doublé d'un poète »; voir Mercier, p. 37) : « Rien n'est inventé! Que faut-il croire? À l'intervention des invisibles qui aient agi par l'intermédiaire des mortels. » (*ibid.*, p. 38) Or, il n'est pas impossible d'étendre le champ

d'application de cette affirmation à ses autres œuvres, notamment au *Songe*, puisque *Inferno* serait non seulement le reflet des expériences vécues au cours de sa crise mystique, mais aussi un montage d'à peu près tous les genres d'écriture jamais pratiqués par Strindberg : le récit autobiographique, l'article scientifique, le journal intime, le discours philosophique, religieux, mystique et autre, et même le théâtre, si l'on inclut le mystère qui ouvre le roman. Le fait que la justesse de l'univers présenté soit somme toute invérifiable ne pose nullement problème pour Strindberg, dont l'attitude rappelle l'axiome d'un de ses prédécesseurs, Gérard de Nerval : « l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres » (1971, p. 48).

Rien n'empêche donc au *Songe* d'être une pièce réaliste, pour ne pas dire naturaliste, puisqu'elle constitue une représentation de la réalité et du monde propres à Strindberg — « *a world in his own image* » (Dahlström, p. XV) —, mais aussi une image de la vie, comme le clame cette entrée de journal, rédigée le jour de l'achèvement de la rédaction du *Songe* : « *I am reading about Indian religions. [...] The world has come into existence only through Sin — if in fact it exists at all — for it is really only a dream picture (consequently my DREAM PLAY is a picture of life¹²).* » (Meyer, p. 169-170) Et le rêveur, la « conscience suprême » (Bjurström, p. 9) dont parle Strindberg dans sa préface, n'est nul autre que l'auteur lui-même. Car Strindberg se voyait comme un « “médium écrivain” et un mauvais voyeur n'existant que par la plume » (Mercier, p. 36). Bien qu'il ait toujours été conscient de son rôle d'écrivain et des

¹² « Je lis au sujet des religions indiennes. [...] Le monde n'a été créé que par Péché — s'il existe vraiment — puisqu'il ne s'agit que d'une image de rêve (par conséquent mon SONGE est une image de la vie). » (Je traduis)

idées qu'il cherchait à professer, ses attaches avec le concret semblent avoir été souvent des plus ténues. À preuve, par exemple, le fait que, vers la fin des années 1880, pendant qu'il travaille sur *Le Plaidoyer d'un fou*, Strindberg se compare à un somnambule : « *It seems to me that I live like a somnambulist; the imaginary and the real are all one to me*¹³. » (Valency, p. 273-274) Pendant qu'il compose *Le Songe*, une douzaine d'années plus tard, il écrit encore : « *In what land of dreams I am living I know not, but I dread descending again to reality*¹⁴. » (Meyer, p. 169) Ce lien entre le réel et l'imaginaire se trouve aussi dans *Le Songe* :

AGNÈS : [...] Ai-je rêvé tout cela? [...] Tout cela n'était qu'un songe?...

LE POÈTE : Un poème, que j'ai écrit.

AGNÈS : Tu sais donc ce qu'est la poésie.

LE POÈTE : Je sais ce qu'est le rêve... Mais qu'est-ce que la poésie?

AGNÈS : Ce n'est pas la réalité... C'est bien plus... Ce n'est pas un rêve... C'est le rêve éveillé...

LE POÈTE : Et le monde s' imagine que les poètes ne font que jouer et inventer des choses qui n'existent pas.

AGNÈS : Heureusement, mon ami, sinon le monde resterait désert, faute d'encouragement. Chacun resterait couché sur le dos à regarder le ciel et il n'y aurait plus personne pour empoigner la charrue et la bêche, le rabot et la pioche. (p. 352)

Strindberg, naturaliste mystique convaincu

Martin Lamm déclare : « Rêve, fiction, réalité — au fond, dans l'esprit de Strindberg, ces trois mots désignent la même chose. »

¹³ « J'ai l'impression de vivre tel un somnambule : l'imaginaire et le réel ne font qu'un pour moi. » (Je traduis)

¹⁴ « J'ignore dans quel monde de rêve je vis, mais je crains le retour à la réalité. » (Je traduis)

(voir Balzamo, p. 95) Dans *Le Songe*, Strindberg situe ses personnages dans un univers construit à partir d'une juxtaposition de références alchimiques, swedenborgiennes, chrétiennes, védiques, bouddhiques et autres. Sous cet angle, sa méthode rappelle le syncrétisme visé par les théosophes : « [to] synthesize "all" existing views and ideas¹⁵ » (Szalczner, p. 101). Or, Strindberg était d'avis que cette tâche revenait à l'auteur (voir *ibid.*, p. 101-102), ce qui résume en partie le but visé par la rédaction de sa pièce.

Strindberg ne ménage pas les moyens pour prouver le bien-fondé de ses arguments, que ce soit par l'insertion d'éléments autobiographiques, le recours à l'argumentation « logique » ou l'apport de la méthode scientifique. Ce dernier procédé, d'ailleurs, montre bien que son écriture demeure fortement influencée par le naturalisme, malgré l'intérêt manifeste qu'il témoigne désormais aux sciences occultes et mystiques. Lorsque l'on considère l'importance qu'il accordait à son rôle de poète, synonyme pour lui à la fois de prophète et de somnambule inspiré, force est de constater que Strindberg ne se voyait pas comme un simple amuseur public, mais bien comme un messager divin porteur de la vérité. En ce sens, cet auteur suédois se rapproche des écrivains français de son époque – du Balzac qui explique et interprète Swedenborg dans *Séraphîta*; du Hugo qui transforme les poètes en prêtres dans « Les Mages »; du Villiers de l'Isle-Adam qui accapare la méthode scientifique pour créer son *Ève future*. Ce qui étonne peut-être est donc le fait que sa pièce ait si bien survécu jusqu'à nos jours, tandis que les textes de nature paranormale de ses

¹⁵ « [d']effectuer la synthèse de "tous" les points de vue et idées qui existent » (Je traduis)

prédécesseurs semblent être éclipsés par leurs chefs-d'œuvre dits « réalistes », dans le sens traditionnel du terme.

Il demeure difficile de déterminer si Strindberg, avec *Le Songe*, a bel et bien réussi à convaincre ses lecteurs de la vérité de sa conception du monde. Cependant, ce qui est certain, c'est qu'en créant une pièce qui pousse à la réflexion, qui ouvre la voie aux interprétations multiples et qui continue à intriguer les gens de théâtre plus de cent ans après sa création¹⁶, Strindberg a prouvé à tous que son passage sur Terre, que sa « plus profonde douleur¹⁷ », n'auront pas été vains. Tout comme Agnès et le Poète, Strindberg a su répondre à sa vocation, à son « plus haut devoir » (p. 362), en prenant sur lui la souffrance des hommes et en transcendant les sphères de la réalité pour transmettre son message à l'humanité. Ainsi, sur ce plan, mission accomplie.

Bibliographie

ADAMOV, Arthur. 1955, *August Strindberg dramaturge*, Paris, L'Arche, coll. « Les Grands Dramaturges ».

BALZAMO, Elena. 2000, « *Le Songe*, modes d'emploi », *August Strindberg, Europe*, n° 858, p. 93-106.

¹⁶ Pour une synthèse des mises en scène montées depuis la création de la pièce en 1907 jusqu'à nos jours, voir Marker, 2002, p. 56-116.

¹⁷ Strindberg écrit à Emil Schering, au sujet du *Songe* : « C'est celle de mes pièces que j'aime le plus, l'enfant de ma plus profonde douleur. » (Bjurström, 1960, p. 9)

- BJURSTRÖM, Carl-Gustaf et André MATHIEU. 1960, « Introduction (*Le Songe*) » dans August Strindberg, *Théâtre*, Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu, Paris, L'Arche, t. 5, p. 9-12.
- DAHLSTRÖM, Carl Enoch William Leonard. 1965 [1930], *Strindberg's Dramatic Expressionism*, New York, Benjamin Blom.
- CEDERGREN, Mickaëlle. «L'écriture biblique dans la littérature du XIX^e siècle finissant : le cas de Strindberg». @*analyses*, Articles courants, XIX^e siècle. 2008-03-26.
- GEDSØ MADSEN, Børge. 1962, *Strindberg's Naturalistic Theatre: Its Relation to French Naturalism*, Seattle, University of Washington Press.
- HELLER, Otto. 1968 [1918], *Prophets of Dissent: Essays on Maeterlinck, Strindberg, Nietzsche and Tolstoy*, Port Washington, Kennikat Press Inc.
- JOHNSON, Walter. 1973, « Introduction to a 'A Dream Play' » in August Strindberg, *A Dream Play and Four Chamber Plays*, Walter Johnson, Seattle, University of Washington Press, p. 3-15.
- MARKER, Frederick J. et Lise-Lone MARKER. 2002, *Strindberg and Modernist Theatre: Post-Inferno Drama on the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MERCIER, Alain. 1969, « Auguste Strindberg et les alchimistes français : Hemel, Vial, Tiffereau, Jollivet-Castelot », *Revue de littérature comparée*, n° 1, p. 23-45.
- MEYER, Michael. 1982, « Introduction to *A Dream Play* », in August Strindberg, *Plays: Two*, Michael Meyer, London, Methuen, « The Master Playwrights », p. 164-175.
- NERVAL, Gérard de. 1971, *Aurélia*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1971.

- SPRINCHORN, Evert. 2002, « Strindberg Among the Prophets », dans Poul Houe, Sven Hakon Rossel et Göran Stockenström (eds), *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, New York, Rodopi, p. 1-14.
- STOCKENSTRÖM, Göran. 1988, « 'The Great Chaos and the Infinite Order': The Spiritual Journeys of Swedenborg and Strindberg », dans Erland J. Brock *et al.* (eds), *Swedenborg and His Influence*, Bryn Athyn, The Academy of the New Church, p. 47-78;
- . 2002, « The World That Strindberg Found: Deciphering the Palimpsest of Nature », in Poul Houe, Sven Hakon Rossel et Göran Stockenström (dir.), *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, New York, Rodopi, p. 15-41.
- SZALCZER, Eszter. 2002, « Theosophy as Catalyst: Strindberg's Theater of the Self and the Other », in Poul Houe, Sven Hakon Rossel et Göran Stockenström (dir.), *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, New York, Rodopi, p. 101-114.
- STRINDBERG, August. 1996 [1966], *Inferno*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;
- . 1986, *Le Songe*, dans *Théâtre complet*, Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu (éd.), Paris, L'Arche, t. 5, p. 303-367.
- VALENCY, Maurice. 1963, *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*, Toronto, Collier-Macmillan Canada.
- VOGELWEITH, Guy. 1972, *Le Psychothéâtre de Strindberg (Un Auteur en quête de métamorphose)*, Paris, Klincksieck.
- WARD, John. 1980, *The Social and Religious Plays of Strindberg*, London, The Athlone Press.

Résumé

L'incursion de Strindberg dans le monde du paranormal et des sciences occultes a eu un effet non négligeable sur son écriture, comme en témoigne *Le Songe*, rédigé à la suite de sa crise mystique. Or, un examen de l'œuvre montre que ce naturaliste, en écrivant cette pièce, demeure en fait fidèle à lui-même, étant toujours convaincu de la véracité, et donc du réalisme, du monde qu'il y représente. Voilà ce que le présent article tente de prouver en se penchant sur la représentation du paranormal, les méthodes de persuasion employées et l'importance accordée par Strindberg au rôle de l'écrivain.

Abstract

Strindberg's foray into the world of the occult and paranormal clearly had an effect on his writing style, as transpires from his *Dream Play*, written after his mystical crisis. However, a careful examination of this play shows that Strindberg remained true to his naturalistic roots. Indeed, it is obvious that he was still convinced of the veracity – and therefore of the realism – of the world he was depicting. This article focuses on Strindberg's representation of the paranormal, the techniques employed to convey his beliefs, and his conception the writer's role.

Petite introduction à une lecture de *Gyroscope* de Michel Butor

Henri Desoubeaux

pour Maxime Godard

Les 2 moitiés

Comme *Transit, le Génie du lieu, 4*, quatre ans plus tôt, *Gyroscope*, publié chez Gallimard en 1996, est fait de deux moitiés tête-bêche¹. L'une, intitulée « Porte chiffres », est ornée

¹ Il s'agit d'un livre grand format à l'italienne, alors que tous les volumes précédents de la série, au même format à l'exception du premier, sont à la française. Par là même, *Gyroscope* se détache des volumes précédents un peu comme le pouce se détache des autres doigts de la main. Du reste, le livre subira une véritable métamorphose lors de sa republication dans les *Œuvres*

du mot « GRAVITATIONS », l'autre, intitulée « Entrée lettres », est sommée du mot « REVOLUTIONS ». Par ce dispositif, l'auteur entend évoquer les deux hémisphères terrestres et la rotation de la Terre (le titre lui-même y renvoie avec le gyroscope de Foucault) suggérée ici par le mouvement même que le lecteur est amené à faire subir au volume pour en poursuivre l'exploration.

Les 4 canaux

Chaque moitié est divisée en quatre « canaux ». Chaque double page du livre tout entier présente ainsi quatre colonnes sur lesquelles se développent les Programmes. À propos de ces « canaux », il est bon de se souvenir, me semble-t-il, du boulet-wagon du roman de Jules Verne, *Autour de la Lune* (il en sera question dans le programme Ciel), dont les quatre hublots — un à « droite », un autre « sur l'autre face du projectile, un autre dans le dôme qui le terminait, un quatrième enfin au milieu du culot inférieur » (Verne, p. 30) — permettent l'exploration visuelle de l'espace dans lequel se déplacent les trois héros verniens. Autrement dit, ces quatre canaux n'explorent pas des espaces si différents qu'ils ne puissent communiquer entre eux, qu'ils ne participent d'un même espace plus large. C'est pourquoi le lecteur, outre la voie du suivi de chacun des programmes, est également invité au « zapping » : « Peu à peu on ne pourra s'en empêcher. L'œil, tout en lisant un programme, sera attiré par quelque mot ou formule dans la

complètes aux éditions de la différence en octobre 2008. En effet, il y est publié de façon singulière puisque sur deux volumes, les volumes VII et VIII. La « Porte chiffres » sur le premier, l'« Entrée lettres » sur le second. Cette étude renvoie à l'édition de 1996.

colonne d'à côté. On percevra accord ou dissonances. On voyagera dans deux ou plusieurs pays à la fois. » (*Gyroscope*, « Porte chiffres », p. 42, canal 2).

Les 8 programmes

[Observatoire](#) : C5-105, L50-134, L133-195, C137-199

[Ciel](#) : C7-43, L64-114, C156-198

[Avatar](#) : C8-26 et L28-48

[Voyant](#) : C10-40, L40-62, C96-112, L173-199, C127-135, L117-131

[Cathay](#) : L5-127, C42-164, L53-115, L136-198, C107-175, C99-125, L136-198, C114-154

[Pyramide](#) : L7-51 et C44-94

[Minotaure](#) : L8-24/L24-38 ; C45-59/C59-77/C79-97 ; L129-151/L153-171 et C166-200

[Vision](#) : L10-26, C28-42, L116-134, C177-197

Les 33 plages

Plage s'entend ici par l'espace occupé de façon ininterrompue par un programme sur telle ou telle partie d'un canal.

2 plages : Avatar et Pyramide

3 plages : Ciel

4 plages : Observatoire, Minotaure et Vision

6 plages : Voyant

8 plages : Cathay

La succession des plages

Le plus souvent, les plages se suivent de C en L ou de L en C (quatre programmes commencent en C, quatre autres commencent en L), autrement dit alternent. Exceptions : Observatoire (L50-134, L133-195) et Cathay. Dans le cas de Minotaure, les quatre plages se subdivisent en huit sections; ainsi, la première plage comprend deux sections qui se lisent sur le même canal l'une à la suite de l'autre sans interruption.

Les tableaux récapitulatifs

Outre la « table des tables » et les deux « tables » — Canaux lettres (cette dernière comporte trois erreurs²) et Canaux chiffres —, on trouve aussi une « table des stèles » intitulée « Mémoires », et une autre, intitulée « table des sources ». Pour la première, il s'agit d'une liste d'auteurs : peintres, écrivains, musiciens à qui est dédiée telle ou telle partie (« à la mémoire de ... »). On y compte 33 noms, c'est-à-dire autant que de plages. N'y figurent pas cependant les noms du Titien, du Tintoret, de Charles Perrault et de Hugo von Hofmannsthal, qui appartiennent au programme Minotaure. Cela du fait que ce programme est composé de quatre plages, mais aussi de huit sections qui, toutes, possèdent un dédicataire. Pour la seconde,

² Au lieu de « Ciel 1 », il faut lire « Vision 1 »; au lieu de « Cathay 5 », il faut lire « Cathay 7 » et, au lieu de « Cathay 3 », il faut lire « Cathay 4 ».

la table des sources, elle met en évidence une des caractéristiques de l'art de Michel Butor et qui est la citation : « Tous les mots ont déjà été employés; toutes les phrases sont ombres, variations, résurgences d'auteurs parfois nombreux. » (*Gyroscope*, « Entrée lettres », p. 197, canal C) Enfin, d'autres tableaux existent qui s'intitulent « récapitulation » et qui sont, contrairement aux précédents réunis de part et d'autre de l'axe central, éparpillés dans l'ensemble du volume.

Observatoire

C5-105 (4), L50-134 (A), L133-195 (C), C137-199 (3)

Dans les sous-titres des programmes, j'ai mis en romain les textes de la « Porte chiffres » et en italique ceux de l'« Entrée lettres ». Entre parenthèses, sous le titre du programme, après la pagination, figurent les canaux.

1 Récitatifs d'Elseneur (à la mémoire de Christian Dotremont)

2 *Dialogues d'Elseneur* (à la mémoire de Karen Blixen)

3 *Trios d'Elseneur*¹ (à la mémoire de Samuel Taylor Coleridge)

4 Trios d'Elseneur 2 (à la mémoire de Ludvig Holberg)

Dans ce programme, le quatre s'affirme tout particulièrement. Non seulement nous avons quatre plages de texte, mais le début indique : « La scène est divisée en quatre niveaux... Sur le sol quatre édifices, etc. » La table des sources, par ailleurs, indique quatre sources : « Andersen, Kepler, Shakespeare et Tycho-Brahé ». On remarquera, cependant, que ce sont trois titres qui annoncent les textes de ce programme, le troisième étant « Trios d'Elseneur ». Du reste, ce sont trois

tableaux récapitulatifs qui ponctuent le programme, un à la fin de chaque texte.

L'aire géographique observée, si l'on peut dire, est le nord de l'Europe et, plus particulièrement, le Danemark et même la ville d'Elseneur et, de là, bien sûr, le ciel. Ce programme communique donc naturellement avec le programme suivant.

« Récitatifs d'Elseneur » est extrait de *Elseneur*, suite dramatique, paru en 1979 avec une préface de Roger Francillon, à laquelle nous renvoyons pour l'analyse de la pièce. Le navire et l'astronef du programme suivant sont déjà à l'œuvre. Dans cette partie, sur les 112 quatrains d'*Elseneur*, 90 sont repris ou, pour quelques-uns, réécrits, mais apparaissent toujours associés deux à deux sur la même page, si bien que nous avons à faire ici plutôt à des huitains. Les trois fois quatre personnages de la pièce sont repris, mais le chœur a disparu bien que le texte dit par lui soit conservé. L'ensemble est divisé en quatre sections marquées par une couleur distincte comme pour les deux autres textes de ce programme. Il s'agit donc assez largement d'une réécriture de son propre texte à laquelle Butor procède.

Pour la partie « Dialogues d'Elseneur », l'auteur puise à la même source, mais selon un mode propre puisque les dialogues présents sont empruntés aussi bien aux duos de la pièce originelle qu'à ses trios et intègrent parfois des strophes isolées. Les éléments du texte originel semblent ainsi tourner comme les cercles d'une sphère armillaire et sans doute une telle comparaison n'a jamais été aussi bien justifiée. Sur les 74 quatrains présents ici, certains sont nouveaux relativement à la première partie et, contrairement à ce qui se passe dans cette

dernière, toujours l'italique alterne avec le romain. Nous avons en quelque sorte deux quatrains enchâssés l'un dans l'autre.

Dans les deux « Trios d'Elseneur », ce sont 84 quatrains qui sont présents, dont quelques-uns sont nouveaux par rapport aux parties précédentes si bien que c'est presque tout le texte originel qui est repris dans l'ensemble de ce programme et repris un peu plus de deux fois. La disposition sur la page, cependant, a changé et ce sont seulement six vers qui apparaissent à chaque page, répartis entre trois « acteurs ». À droite du canal, en italique, rappel du programme *Ciel*, comme pour souligner davantage encore la parenté étroite de ces deux programmes.

Ciel

C7-43 (3), L64-114 (B), C156-198 (2)

1 Franchir l'espace 1 Autrefois ou les cieux (à la mémoire de Camille Flammarion)

2 Franchir l'espace 2 Aujourd'hui ou les astres (à la mémoire de Lucien de Samosate)

3 Franchir l'espace 3 Demain ou les mondes (à la mémoire de H. G. Wells)

Ce texte, le seul qui s'étale sur trois pages, fait apparaître une composante du même type que dans « Picasso-Labyrinthe » du programme Minotaure, à savoir un ensemble de citations d'une même œuvre qui court tout au long des pages, non en haut comme dans le texte précité, mais en bas, comme pour lui répondre. Il s'agit des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle. L'ouvrage est divisé en six « soirs ». Les citations

incluses dans « Autrefois ou les cieux » appartiennent au « premier soir »³. Celles qui sont incluses dans « Aujourd'hui ou les astres » appartiennent aux « second », « troisième » et surtout « quatrième » soirs. Enfin, celles incluses dans « Demain ou les mondes » appartiennent essentiellement au « cinquième soir ». On notera que la citation du « sixième soir », qui achève le programme, renvoie à la Chine à travers l'ouvrage écrit en latin (*Abrégé des Annales de la Chine*), tout comme à la fin du programme Voyant, l'auteur, à propos du film *Le fantôme de l'enfant marcheur*, mentionne là encore la Chine : « Je devais l'accompagner en Chine au mois d'octobre... Ce n'est que cinq ans plus tard, en 1993, que je suis allé pour la première fois en Chine. » (*Gyroscope*, « Entrée lettres », p. 125, canal C) On voit donc par là que le programme Cathay occupe une place particulièrement importante puisque plusieurs programmes convergent vers lui.

Dans « Autrefois », c'est tout d'abord à travers *Description de San Marco*, un livre de 1963, que se fait l'évocation de la Création et donc des jours de la semaine, mais c'est plus généralement toutes les correspondances qui ont été établies au cours des siècles entre les métaux, les planètes, les dieux, les couleurs, les signes du zodiaque, les vertus théologiques et cardinales, etc. que nous pouvons appréhender au fur et à mesure que sont évoqués parallèlement la découverte de l'Amérique (à travers les mémoires de Christophe Colomb), les systèmes de Copernic, de Tycho-Brahé, les découvertes de

³ Pour faciliter la lecture, outre la place occupée de manière précise sur la page, l'ensemble des citations de chacune de ces trois pages est encadré des mots en italique : « Échos d'un château ... », au début, d'une part, et « Échos », successivement, « du règne ... », « d'un jardin ... » et « d'une planète ... », à la fin, d'autre part.

Galilée, de Kepler, de Herschel, de Halley, le tout reposant sur le texte, « premier soir », de Fontenelle. Nous n'avons pas encore véritablement quitté la Terre. Le navire symbolise ou emblématise cette partie comme l'astronef symbolise ou emblématise la seconde.

« Aujourd'hui » est dédié à la mémoire de Lucien de Samosate, auteur de *l'Histoire véritable*, qui narre notamment un voyage sur la Lune. La Lune dont il est d'abord question dans ce texte est évoquée plus spécialement à travers la description du mont Copernic, qu'on trouve dans *Autour de la Lune* de Jules Verne (1966, p. 169). Puis l'on passe au Soleil. Puis aux planètes Vénus et Mars, puis à la ceinture d'astéroïdes avec ses « astres-cités » avant d'aborder les planètes géantes, Jupiter, Saturne et, dans la même page, Uranus, Neptune et, enfin, la lointaine Pluton. C'est donc le système solaire tout entier que nous venons d'explorer à bord de l'astronef butorien, le texte de Butor communiquant avec celui de Fontenelle.

Dans « Demain », le mouvement vers le lointain (nous quittons non seulement le système solaire, mais la Voie lactée pour un au-delà toujours plus lointain) s'accompagne d'un mouvement rétrograde qui nous permet de remonter le temps. Ainsi, par exemple, les mots « quasar » et « premières cellules » voisinent sur la même page. Tout progrès de la connaissance est bidimensionnel. L'astronomie est sœur de l'archéologie, dont il sera question dans d'autres programmes. Le texte de Fontenelle accompagne celui de Butor. Emblème : une surface d'inscription de cinq rangées de rectangles qui tournent chacune dans le sens inverse de celui de ses voisines.

Avatar

C8-26 (2) et L28-48 (A)

1 Encore Angkor 1 (à la mémoire de Pierre Loti)
2 *Encore Angkor 2 (à la mémoire d'André Breton)*

Comme le programme Pyramide, ce programme ne comprend que deux parties : « Encore Angkor 1 » (C8-C26) et « Encore Angkor 2 » (L28-L48).

Le texte est en réalité composé de celui paru dans *Angkor silencieux* avec des photographies de Philippe Gras, en 1988, et repris dans *Avant-goût III* l'année suivante, et de quelques fragments de « La pluie à Angkor » paru, lui, dans les *Cahiers du Chemin*⁴ en janvier 1968 et repris dans le second *Génie du lieu, Où*, en 1971. Ce sont donc vingt ans qui séparent ces deux éléments, dont l'un est en romain et l'autre en italique dans ces pages.

Voyant

C10-40 (1), L40-62 (B), C96-112 (2),

L173-199 (D), C127-135 (3), L117-131 (C)

1 Hallucinations simples, premier cahier (à la mémoire du capitaine Frédéric Rimbaud)

⁴ « La boue à Séoul / la pluie à Angkor », *Les Cahiers du chemin*, n° 2, janvier 1968, p. 48-78. Deux textes qui seront repris également, avant leur entrée dans *Où*, dans Claude Book-Senninger and Jack Kolbert, *L'Art de Michel Butor*, New York, Oxford University Press, 1970, p. 107-119 et 122-138.

2 *Hallucinations simples, deuxième cahier (à la mémoire de M. C. V. Rimbaud)*

3 *Hallucinations simples, troisième cahier (à la mémoire de Frédéric Rimbaud)*

4 *Tournant autour d'Arthur Rimbaud 1 (suite) (à la mémoire de Vitalie-Marie Rimbaud)*

5 *Tournant autour d'Arthur Rimbaud 2 (à la mémoire de Vitalie-Jeanne Rimbaud)*

6 *Tournant autour d'Arthur Rimbaud 3 (à la mémoire d'Isabelle Rimbaud)*

Le programme *Voyant* contient non seulement le texte *Hallucinations simples*⁵, qui s'étend sur un peu plus que les deux premiers « cahiers », mais aussi un historique de ce texte sur le restant du troisième. La suite, « *Tournant autour d'Arthur Rimbaud* », poursuit en fait cet historique, donne des indications précises sur l'évolution du texte au fur et à mesure de ses publications successives, mentionne les *Improvisations sur Rimbaud* de 1989 aussi bien que le film *Le Fantôme de l'enfant marcheur*, court métrage de 25 mn réalisé avec Jean-Marie Le Sidaner et William Mimouni en 1988. Elle introduit aussi un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, paru initialement dans la revue *Flache* en mai 1988 et qui s'étale ici sur les cinquième et sixième pages. Enfin, le programme se termine sur le poème « *Outre-Harrar* », qui date du 19 mars 1991 (donc écrit pour le centenaire de la mort du poète) et qu'on

⁵ Cf. « *Hallucinations simples* », dans *Avant-goût II*, 1987, ainsi que *Hallucinations simples*, 1989.

retrouvera dans le recueil postérieur, *L'Horticulteur itinérant* (p. 121).

Une remarque doit être faite sur l'emplacement de ces six plages. En effet, la quatrième plage intervient du point de vue de la pagination *après* les cinquième et sixième plages.

Cathay

L5-127 (D), C42-164 (1), L52-115 (C), L136-198 (B), C107-175 (4),

C99-124 (3), L136-198 (A), C114-154 (2)

1 Copie d'ancien 1 poèmes de la dynastie Tang imités par un ignorant (à la mémoire de Bernard Saby)

2 Copie d'ancien 2 en rêvant à l'avenir de la Chine (à la mémoire d'Athanase Kircher)

3 Le Japon côte à côte avec en filigrane des échos des vingt et un classiques en Transit (à la mémoire de Lafcadio Hearn)

4 Copie d'ancien 3 dans la hantise des bouleversements de la Chine (à la mémoire du marquis d'Hervey Saint-Denis)

5 Copie d'ancien 4 en m'efforçant de constituer un talisman qui aide le dragon à se réveiller bienfaisant (à la mémoire de Judith Gautier)

6 Sur la montagne de charbon (à la mémoire de Marco Polo)

7 17 nuits de Chine avec le souvenir du rossignol qui chantait dans les jardins décrits par le frère Attiret (à la mémoire d'Igor Stravinsky)

8 La Voie des statues, scénario (à la mémoire de Camille Claudel)

C'est le programme le plus important, ne serait-ce que par le nombre de plages (huit), et la place qu'il occupe. Le seul également à occuper tour à tour chacun des 2 fois 4 canaux. Mais c'est peut-être aussi le programme le plus composite. Il y est question non seulement de la Chine, mais aussi du Japon. Un grand nombre de « sources » sont indiquées dans la table des sources. Enfin, la partie « Copie d'ancien » fait l'objet à elle seule d'une « récapitulation ». Onze poètes chinois de la dynastie des Tang (618-907), période considérée comme l'âge d'or de la poésie chinoise, y sont « imités », dont trois plus particulièrement : Li Bai et son ami Du Fu ainsi que Bai Juyi⁶.

« Le Japon côte à côte »... En 1993, Butor avait publié *Tables d'orientation*. Au Japon côte à côte. Mais à côté de ce parallélisme des textes (deux sizains par page) qui se calque sur le parallélisme des photographies, un autre parallélisme prend place ici, celui établi par Luis Frois entre Japonais et Européens au XVI^e siècle et publié pour la première fois en français l'année même du texte précédent (ces citations entrent elles-mêmes en résonance avec celles du manuscrit d'Alep et du livre de Marco Polo qui courent à la même place, et également en italique, tout le long de « Copie d'ancien »). C'est d'ailleurs dans cette plage qu'un rappel de Transit, où une large place était faite au Japon, s'effectue. Le lecteur est invité à comparer les deux œuvres, dont la disposition des textes dans le volume offre de même un certain parallélisme, mais aussi quelques « contradictions » au sens froisien du terme. Enfin, 1993 est aussi l'année où Butor va pour la première fois en Chine, le Japon constituant de fait une véritable transition vers cette dernière.

⁶ À titre de comparaison, on pourra mettre en regard les « imitations » butoriennes avec les nombreux poèmes correspondants de ces divers auteurs présents dans Demiéville, 1999.

Dans le texte « Sur la montagne de charbon », nous tournons avec Segalen (voir Butor, 1999) autour de la Cité interdite à « Pei-king ». En contrepoint, les commentaires du voyageur Butor à Pékin, un Pékin bien différent, bien sûr, de celui de son illustre devancier.

Le texte « 17 nuits de Chine » reprend Nuits de Chine (1990). Il se compose également de citations de et autour du frère Attiret, peintre et missionnaire, arrivé en Chine en 1739, de citations de H. C. Andersen et de son « Rossignol » chinois, mais transformées, sinisées pourrait-on dire puisqu'elles imitent les « imitations » précédentes.

« La Voie des statues », scénario, précise le sous-titre. La Voie des statues est en effet un film (1993c) de Jean-Michel Vecchiet avec la collaboration de Michel Butor, tourné à l'occasion de l'exposition Rodin à Pékin. Les deux grands poètes amis, Li Bai et Du Fu, y continuent leur dialogue au milieu de beaucoup d'autres voix qui s'entrecroisent, se prolongent, se superposent, s'entrechoquent.

Pyramide

L7-51 (C) et C44-94 (2)

1 Survie Maya (à la mémoire d'Alexandre de Humboldt)

2 Projet Maya (à la mémoire de Guillaume Apollinaire)

Comme le programme Avatar, ce programme ne comprend que deux parties ou « versants » : « Survie Maya » (L7-L51) et « Projet Maya » (C44-C94).

Ce programme reprend intégralement le texte paru dans *Terre maya* (1993b) avec des photographies de Marco Dejaegher⁷. Ce texte se présentait dans cet ouvrage sur vingt pages du fait que « chez les Mayas tout allait par vingt, un peu comme chez nos ancêtres les Gaulois » (*Gyroscope*, « Entrée lettres », p. 25, canal C).

Sa distribution, ici, est reprise sous une forme différente, mais le texte est intégralement conservé. Il contient notamment dix citations du *Livre du Conseil*, autrement dit le *Popol-Vuh*, la « Bible » des Mayas, qui ont fait l'objet d'une publication antérieure sous le titre « Selon le livre du conseil »⁸, et dix citations d'un autre livre maya, le *Livre de Chilam Balam de Chumayel* que Benjamin Péret avait traduit et publié en 1955 et auquel s'est intéressé également Le Clézio (2001). Dans le texte ces citations alternent.

Par ailleurs, sous le mot « Aujourd'hui », vingt paragraphes renvoient à certaines photographies du livre. Ce sont donc en principe des paragraphes descriptifs. En réalité, certains paragraphes font allusion à des photographies absentes. L'aspect historique de la civilisation maya est largement développé à travers d'autres paragraphes, de même que l'aspect guide touristique et la part de récit autobiographique.

⁷ Ce photographe belge est aussi l'auteur d'un autre livre avec Butor : *Au Pérou : au pays des Incas... d'aujourd'hui*, Lausanne, éditions Livre total, 1990.

⁸ Texte dédié à Marie Léonor, typographe et calligraphe, fondatrice avec Patrice Pouperon des éditions La Garonne. « Selon le livre du conseil » est également lisible sur le [site personnel](#) de l'auteur.

Minotaure

L8-24/L24-38 (B); C45-59/C59-77/C79-97 (3) ;

L129-151/L153-171 (D) et C166-200 (1)

1 Picasso-labyrinthe qui comprend :

1 Le bleu des mères (à la mémoire de Claudio Monteverdi)

2 La danse des cornes (à la mémoire du Titien)

2 Picasso-labyrinthe qui comprend :

3 Le cristal des fuites (à la mémoire de Thomas Corneille)

4 Le piège aux femmes (à la mémoire du Tintoret)

5 L'heure de la vérité (à la mémoire de Charles Perrault)

3 Picasso-labyrinthe qui comprend :

6 Le musée des errances (à la mémoire du Corrège)

7 L'ivresse de l'âge (à la mémoire de Hugo von Hofmannsthal)

4 Miroir de Suzanne (à la mémoire de saint Jérôme)

Deux textes occupent ce programme : Picasso-Labyrinthe (PL) et Miroir de Suzanne (MS).

PL est composé de sept sections formant trois ensembles : sections I et II, sections III, IV et V et sections VI et VII. Une des articulations majeures de ce texte est la fin de la cinquième section, qui se termine sur le mot « meurtre » : « À ce mot, le plus fort de tout le texte, noir complet avec une musique violente » (Gyroscope, « Porte chiffres », p. 95, canal 3), précise-

t-on. Cette section, intitulée « L'heure de la vérité », renvoie à la tauromachie.

Mais il est nécessaire d'explorer plus avant ce premier texte qui se présente, comme nombre d'autres parties de cet ouvrage, comme un conglomérat ou agrégat d'autres textes. Textes publiés antérieurement par l'auteur ou textes venus d'autres horizons.

PL intègre notamment et en tout premier lieu le texte intitulé « Picasso-Labyrinthe, récit de la narratrice », publié en particulier dans le livre de Skimao et Teulon-Nouailles (1988) comme « texte inédit ». En réalité, c'est déjà une reprise puisqu'en 1986, était alors paru « Picasso-Labyrinthe, livret pour un film » en version bilingue français-allemand. Ce « récit de la narratrice » apparaît dans ce cinquième Génie du lieu sous la lettre « N ».

Un second texte prend place ici, qui est intitulé « Trois femmes enlacées », texte qui date de 1984 et qui se lit sous la lettre « C » (C comme Comparateur).

Un troisième texte se présente ensuite : « La suite dans les images », sous la lettre « E » (E comme Explicateur). Il s'agit d'un texte écrit à l'occasion des 80 ans de Picasso, publié dans Les Lettres françaises en octobre 1961 et repris dans Répertoire III (1968, p. 263-268).

Puis viennent des citations de Picasso, Apollinaire, Balzac et Racine sous la lettre « L » (L comme Lecteur).

Enfin, le texte « Ballade du sorcier de Mougins », publié dans *Liminaires et préliminaires* (1982)⁹ et écrit « pour André Villers à la mémoire de Picasso », s'intègre au texte principal à partir de la seconde section.

Le tout couronné par un ensemble de citations de Plutarque/Amyot tirées de l'histoire de Thésée dans *Les Vies des hommes illustres*.

Soit un ensemble de « textes » qui peuvent se distinguer en trois groupes : les textes de Butor lui-même, les courtes citations d'auteurs français et de larges extraits d'un texte de l'Antiquité grecque.

On dira que tout cela doit former un ensemble bien hétéroclite. Ce à quoi on peut répondre : pas plus que certaines œuvres de Picasso faites avec « de la peinture du papier du charbon de la ficelle et des clous [...] de la tôle de la glaise et de la colle [...] du ciment de la terre de l'osier des feuilles et du plâtre » (*Gyroscope*, « Entrée lettres », p. 30, canal B).

Quant à l'intégration des textes à l'intérieur de PL, elle présente des caractéristiques différentes selon le texte abordé. Ainsi, le texte de Butor, le plus ancien, « La suite dans les images », n'est pas intégralement repris, mais pour seulement une moitié environ, dont les extraits sont cités dans l'ordre primitif de succession. Il s'agit d'une sorte d'essai sur Picasso qui relaie un peu les analyses de Guillaume Apollinaire dans ses *Chroniques d'art*, citées par ailleurs dans PL¹⁰. On y relève ainsi

⁹ Cette ballade a été reprise de nombreuses fois : voir [Desoubeaux, « Villers, André »](#).

¹⁰ On connaît la célèbre tirade d'Apollinaire (1960, p. 290) sur Picasso dans un article du 14 mars 1913. Citation reprise dans *Gyroscope*, « Entrée lettres », p. 157, canal D).

que « dans la conscience picturale de Picasso un progrès considérable s'accomplit, [...] il s'agit de l'intégration à l'œuvre d'art de sa propre historicité » (*Gyroscope*, « Entrée lettres », p. 163, canal D).

Le « Récit de la narratrice », qui mêle étroitement la fable mino-icaro-dédalienne à l'œuvre et à la vie de Picasso, pour sa part, est intégralement repris (avec de légères retouches) comme il le sera de nouveau dans *Les Ateliers de Picasso* en 2003.

De même, la « Ballade du sorcier de Mougins » est elle aussi intégralement reprise p. L.30, L.32, C.71, C.75, L.131, L.133 et L.147. « L'envoi » étant lu, contrairement au reste du texte, non par « le Diseur », mais par « la Diseuse », le meurtre engendrant en quelque sorte le changement de sexe.

Mais en ce qui concerne les « Trois femmes enlacées », nous assistons à une reprise différente. C'est un texte composé de quinze strophes qui se suivent dans un certain ordre reproduit aussi bien dans la revue *Corps écrit*, en 1985, que dans *Collation*, en 1991 ou encore dans *l'Anthologie nomade* en 2004. Reprise différente tout d'abord parce que le texte n'est pas repris une seule fois comme les textes précédents, mais pas moins de quatre fois dans l'ensemble, non pas de PL, mais du programme tout entier puisqu'en effet, il est en partie repris dans « *Miroir de Suzanne* ».

Il apparaît donc dans son ensemble une première fois dans les sections I, II et III de PL. Il apparaît ensuite deux autres fois dans les sections IV, V et VI et une quatrième fois enfin dans la section VII et MS. Dans sa première version, les strophes ne suivent pas l'ordre du texte isolé de 1 à 15, mais obéissent au

schéma suivant : (I) 1, 2, 3, 4 et 5; (II) 11, 12, 13, 14 et 15; (III) 6, 7, 8, 9 et 10. Ordre au cours duquel on observe une première torsion du texte primitif, torsion accentuée, faut-il le préciser, par le fait que le lecteur doit retourner le volume pour poursuivre sa lecture.

La section IV, quant à elle, reprendra les strophes des première et seconde sections en les enlaçant ou tressant : 1, 11, 2, 12, 3, 13, 4, etc. La section V, poursuivant cette dynamique, reprend les strophes des seconde (à nouveau) et troisième sections. Et la section VI reprendra à son tour les strophes des première et troisième sections (si bien qu'à l'intérieur de ces trois sections, IV, V et VI, nous avons bien deux fois le reprise du texte dans son intégralité).

Quant à sa quatrième reprise, elle se fait, comme nous l'avons dit, à cheval sur PL et MS. Mais si, dans les quatre premières sections de PL, les strophes sont reprises enlacées plus ou moins mais de façon monolithique, il n'en est pas de même à partir de la cinquième section où, toujours enlacées, elles se disloquent pour s'enlacer davantage les unes les autres. Nous aurons toujours ainsi des strophes de huit vers ou huitains, mais quatre vers seront empruntés à une strophe et quatre vers à une autre, et ce, de façon constante dans cette cinquième section. Dans la sixième, les choses se compliquent encore. Les huitains s'enlacent encore plus puisque nous avons deux vers d'une strophe, puis deux vers d'une autre strophe, puis à nouveau, deux vers de la première et deux vers de la seconde. Ce sont donc deux strophes qui s'enlacent, mais de façon beaucoup plus poussée qu'au début, qui se fondent presque, et ce, de façon constante dans cette sixième section.

Dans la septième section, enfin, le dispositif n'est plus le même : la partie du texte d'origine appartenant à PL fait toujours apparaître des huitains, mais la partie contenue dans MS se répartit en quatrains. Dans la partie de PL, les huitains sont repris tantôt de façon monolithique (p. L.157, L.159 et L.161), tantôt de façon hétérogène, mélange de deux strophes (p. L.163, L.165 et L.169), tantôt de façon encore plus hétérogène, mélange de trois strophes (p. L.167) et, enfin, de façon entièrement hétérogène, mélange de quatre strophes (p. L.169). Cet ensemble reprend de cette manière l'équivalent de huit strophes (sur quinze) du texte primitif, les sept autres apparaissant sous la forme de quatrains le plus souvent hétérogènes, mélange de deux strophes, dans MS¹¹. Ce texte et ce dispositif soulignent par là même la liaison entre les deux parties du programme Minotaure.

Vu sous l'angle du tressage des textes dans leur diversité, de leur disposition sur la page, on peut donc dire que l'adéquation du texte dans sa matérialité-historicité même à son objet — Picasso, dont le caractère hétérogène des œuvres, mais aussi le renouvellement constant de l'inspiration tout au long de sa vie — et aux thèmes que son œuvre et sa vie drainent (tauromachie, femmes, labyrinthe notamment) est particulièrement remarquable et qu'une analyse plus approfondie du texte passe nécessairement par la prise en compte de cette matérialité-historicité propre.

¹¹ Lecteur assidu de la Bible, Butor ne se contente pas d'évoquer un personnage biblique comme Suzanne, il dédie cette quatrième page du programme à saint Jérôme, traducteur de la Bible en latin. On trouvera également, dans « Miroir de Suzanne », quatorze strophes de la première des *Lamentations* de Jérémie (*La Sainte Bible*, p. 1268-1269). Ce sont donc, en l'occurrence, trois niveaux textuels et historiques qui sont pris en considération.

Vision

L10-26 (A), C28-42 (2), L116-134 (B), C177-197 (4)

1 La Rose des Voix, premier cercle (à la mémoire de Charles Fourier)

2 La Rose des Voix, deuxième cercle (à la mémoire de Chrétien de Troyes)

3 La Rose des Voix, troisième cercle (à la mémoire de Jean de Meung)

4 La Rose des Voix, quatrième cercle (à la mémoire de Leibniz)

Pour ce programme, je laisse le soin au lecteur de le lire en s'aidant de *La Vision de Namur*. À l'intention de la rose des voix (1983).

*

On le voit donc, *Gyroscope* développe des aspects particuliers liés aussi bien à une ville (Elseneur), un thème scientifique (l'astronomie), un site archéologique (Angkor), un écrivain (Rimbaud), un pays (la Chine), une région touristique (l'Amérique centrale), un peintre (Picasso), une expérience musicale (chœurs de voix), mais qui, tous, prennent appui sur un ou plusieurs lieux qui nous permettent de faire ainsi le tour de la Terre, mais aussi nous amènent à nous plonger et replonger toujours davantage dans la Bibliothèque. Et comme le dit Jean Roudaut (1989, p. 633) à propos du troisième Génie du lieu, Boomerang, « [c]e ne sont plus les aventures d'un narrateur dont le timbre de la voix est effacé, dont les éléments biographiques ne sont plus des événements personnels mais

des indices généraux, ce ne sont plus les aventures d'un narrateur-voyageur en Amérique ou en Australie qui constituent l'essentiel du récit, mais celles du lecteur qui poursuit le fil du texte de pages roses en pages bleues, de jours en nuits. »

Bibliographie

- ANDERSEN, Hans Christian. 1989, *Les Habits neufs de l'Empereur et autres récits*, Paris, Flammarion.
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1960, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, Gallimard.
- BUTOR, Michel. 1963, *Description de San Marco*, Paris, Gallimard; repris dans *Œuvres complètes V, Le Génie du lieu 1*, Paris, éditions de la différence, 2007.
- . 1968, *Répertoire III*, Paris, Minuit; repris dans *Œuvres complètes, II, Répertoire 1*, Paris, éditions de la différence, 2006.
- . 1971, *Où, Le Génie du lieu 2*, Paris, Gallimard; repris dans *Œuvres complètes VI, Le Génie du lieu 2*, Paris, éditions de la différence, 2007.
- . 1979, *Elseneur, suite dramatique*, Yverdon, H. Cornaz, coll. « Volumen » 1. Préface de Roger Francillon. Livret proposé à René Koering à partir d'une idée de Christian Dotremont. Repris dans *Avant-goût III, L'appel du large*, avant de l'être dans *Gyroscope*.

- 1982, *Liminaires et préliminaires*, 21 ballades et 7 chansons précédées d'un entretien avec Dominique Bedou, Gourdon, Dominique Bedou éditeur.
- en coll. avec Henri Pousseur. 1983, *La Vision de Namur. À l'intention de la rose des voix*, Yverdon-les-Bains, Éditions de la Thièle.
- 1984, *Trois femmes enlacées*, Genève, Galerie Marie-Louise Jeanneret éditeur; repris dans *Corps écrit*, n° 15, septembre 1985, ainsi que dans Jean-Claude Prêtre, *Suzanne, le procès du modèle*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1990, et dans *Collation*, Rouen, L'Instant perpétuel éditeur, 1991, sans oublier *Anthologie nomade*, Paris, Gallimard, 2004.
- 1986, *Picasso-Labyrinthe, livret pour un film = Filmszenario*, photographies d'André Villers, texte de Michel Butor, Tübingen, Konkursbuchverlag, C. Gehrke (Tübingen Rive gauche). Édition bilingue, traduction allemande de Helmut Scheffel.
- 1987, *Avant-goût II*, Rennes, éditions Ubacs.
- 1988, *Angkor silencieux*, photographies de Philippe Gras, textes de Michel Butor et Nouth Narang, Gujan-Mestras, Éditions sous Le Vent.
- 1989a, *Avant-goût III, L'appel du large*, Rennes, éditions Ubacs.
- 1989b, *Improvisations sur Rimbaud*, Paris, éditions de la Différence.
- 1989c, *Hallucinations simples*, voix/textes de Michel Butor et Jean-Marie Le Sidaner, Paris, éditions Artalect. Coffret de deux cassettes audio : I « Hallucinations simples » suivi de « Villas 1900 » et II « Entretiens » avec J.-M. Le Sidaner.
- 1990, *Nuits de Chine : de l'hiver au printemps 1988*, photographies de Muriel Olesen, texte de Michel Butor et

- Gérald Minkoff, postface de Charles-Henri Favrod, Genève, édition Miss Understanding for All.
- 1991, *Collation*, éclairée par 15 chandeliers dus à l'encre de Michel Sicard, Rouen, L'instant perpétuel éditeur.
 - 1992, *Transit, le Génie du lieu, 4*, Paris Gallimard; repris dans *Œuvres complètes VII, Le Génie du lieu 3*, Paris, éditions de la différence, 2008.
 - 1993a, *Tables d'orientation. Au Japon côte à côte*, photographies de Gérald Minkoff et Muriel Olesen, textes de Michel Butor, Genève, Éditions Olizane.
 - 1993b, *Terre maya*, photographies de Marco Dejaegher, texte de Michel Butor, Paris, Casterman.
 - 1993c, *La Voie des Statues*, film de Jean-Michel Vecchiet avec la collaboration de Michel Butor, Ellipse-Elf.
 - 1996, *Gyroscope*, autrement dit *le Génie du lieu, 5* et dernier, Paris, Gallimard; repris dans *Œuvres complètes VII, Le Génie du lieu 3* et *VIII, Matière de rêves*, Paris, éditions de la différence, 2008.
 - 1999, « Au miroir de la Chine », préface à *René Leys* de Victor Segalen, Paris, éditions Chatelain-Julien.
 - 2003, *Les Ateliers de Picasso*, Paris, éditions Images modernes [240 pages dont 25 pages de texte de Michel Butor (« L'Alambic des formes »), une biographie, une bibliographie, un index des œuvres, 160 photographies noir et blanc par 18 photographes].
 - 2004, *Anthologie nomade*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ». Préface (« L'harmonie des états ») de Frédéric-Yves Jeannet.
 - 2004, *L'Horticulteur itinérant*, Paris, Léo Scheer, coll. « Melville ».
- DEMIÉVILLE. Paul. 1999, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

- FONTENELLE, Bernard de. 1724, [*Entretiens sur la pluralité des mondes*](#), chez Michel Brunet.
- FROIS, Luis. 1993, *Traité de Luís Fróis, S.J. (1585) : sur les contradictions de mœurs entre Européens et Japonais*, traduit du portugais par Xavier de Castro, Paris, Éditions Chandeigne.
- LE CLÉZIO, J. M. G. 2001, *Les Prophéties du Chilam Balam*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».
- LUCIEN DE SAMOSATE. 1973, *Histoire véritable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». À noter que les œuvres complètes de cet auteur grec du II^e siècle sont lisibles en français sur la [Toile](#).
- PÉRET, Benjamin. 1955, *Livre de Chilam Balam de Chumayel*, traduit de l'espagnol et présenté par Benjamin Péret, avec 12 illustrations hors-texte et tous les dessins du manuscrit original, Paris, Denoël.
- PLUTARQUE. 1985, *Les Vies des hommes illustres*, traduction de Jacques Amyot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ROUDAUT, Jean. 1989, « Récit de voyage », dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 19, p. 630-636. (citation p. 633, 3^e col.).
- La Sainte Bible*. 1955, Paris, Desclée de Brouwer.
- SKIMAO et Bernard Teulon-Nouailles. 1988, *Qui êtes-vous Michel Butor?*, Paris, La Manufacture.
- VERNE, Jules. 1966, *Autour de la Lune*, Paris, Librairie Hachette.

Résumé

Toute lecture de *Gyroscope*, livre-labyrinthe s'il en est, nécessite, pour en faire une analyse plus poussée, un premier déchiffrement des divers éléments que sont les montages-textes qui le composent. C'est à cette tâche que cet article s'emploie. À la lueur de ce premier travail, il apparaît que de très nombreuses citations, autocitations, réécritures, répétitions, reprises, « imitations », variations, se combinant avec la physique particulière de l'ouvrage, sont partout à l'œuvre. En même temps qu'à un voyage tout autour de la Terre, c'est à un voyage à travers la Bibliothèque que le lecteur est convié.

Abstract

Any reading of *Gyroscope*, a maze-book, is incomplete without a first overview of the different literary building-blocks on which this work is fashioned. Any researcher should probably know this overview before carrying out a sound analysis. The following article is designed to describe this process. This first assignment shows that the work itself is constructed around numerous quotations, auto-quotations, re-writings, re-workings, "imitations" and variations. The reader soon realizes that this work is both a voyage around the Earth and a trip through a library.

Pour en finir avec le prologue de *Gargantua*!

Tristan Vigliano
Université Lyon 2

Bien que postérieur à *Pantagruel* par la date de sa composition, *Gargantua* se trouve être, du point de vue de la narration, la première des chroniques rabelaisiennes. Aussi son prologue fonctionne-t-il comme un pacte de lecture dont la validité s'étend à l'ensemble de ces chroniques. C'est bien ainsi, du reste, que l'ont considéré les lectures scolaires. Lesquelles ont principalement insisté sur le passage dit de la substantifique moelle. La critique universitaire, quant à elle, s'est plutôt saisie des lignes qui suivent, pour un problème logique qu'elles soulevaient et sur lequel je voudrais ici revenir. Ce problème fut mis en évidence en 1960 par une étude de Léo Spitzer. Il appela des solutions contradictoires et déclencha parmi les

rabelaisiens une sorte de querelle des Anciens et des Modernes. Les uns, que l'on pourrait appeler « évangéliques », estompèrent ou nièrent ce qui pouvait passer pour une contradiction du texte : ils préservèrent ainsi la possibilité d'un sens univoque, étroitement soumis à leurs yeux au dessein religieux de Rabelais. Michael Screech, Gérard Defaux, Edwin Duval furent les principaux tenants de cette lecture. Les autres, que l'on pourrait appeler « formalistes », prirent au contraire leur parti de cette contradiction et s'en servirent pour souligner la polysémie à l'œuvre dans les fictions de Rabelais. Il revient à Terence Cave, Michel Jeanneret ou François Rigolot d'avoir défendu cette position avec le plus de vigueur.

En présentant ainsi les parties en présence, j'ai bien conscience de simplifier à l'excès le débat, pour la commodité de mon propos. Il est fort improbable que les « évangéliques » ou que les « formalistes » se soient jamais affublés de tels noms¹, ni qu'ils puissent se reconnaître exactement dans une dichotomie à ce point manichéenne : les postulats qui fondent leurs positions respectives se rejoignent en plus d'un point, comme l'a montré François Cornilliat (1998). Plusieurs tentatives de dépassement ont d'ailleurs été proposées, notamment par Frédéric Tinguely (1993) et Jan Miernowski (1998). La discussion, de surcroît, semble s'être singulièrement refroidie. L'étude de James Hegelson (2003) sur la notion d'intentionnalité apporte surtout des nuances. Les livres de Patricia Eichel-Lojkine sur la parodie (2002) ou de Mawy Bouchard sur l'allégorie (2006) ne sont pas destinés à rallumer

¹ On pourrait du reste en trouver d'autres, qui ne seraient ni plus ni moins adaptés que ceux-là : historicisme, positivisme, pour les « évangéliques »; nouvelle critique, esthétisme, déconstructionnisme, pour les « formalistes » (voir F. Cornilliat, 1998, p. 7-12 notamment).

le débat, même s'ils abordent le point en question. Les travaux de la dernière génération rabelaisienne (Véronique Zaercher, Myriam Marrache-Gouraud, Claude La Charité, Stéphan Geonget, Emmanuel Naya), du fait de leurs orientations thématiques, se détournent assez ostensiblement du prologue. Le tout récent ouvrage de Bernd Renner sur la satire (2007) n'entend pas lui non plus modifier les termes du problème, quoiqu'il l'évoque.

En ce sens, mon propos peut être tenu pour anachronique. Mais de ce qu'un point n'a pas été complètement tranché, il ne découle pas que soit périmée la réflexion qui l'aborde de nouveau.

Position du problème

Le problème qu'a posé le prologue est le suivant. Rabelais y explique d'abord que son *Gargantua* ressemble à l'un de ces Silènes auxquels Alcibiade comparait Socrate dans le *Banquet*. Comme ces petites figurines, d'un extérieur repoussant, mais qui contenaient de précieux parfums, il cache une authentique sagesse que nous sommes invités à découvrir, sans nous laisser tromper par l'apparence bouffonne de l'ouvrage :

C'est pourquoy fault ouvrir le livre : et soigneusement peser ce que y est deduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aulture valeur que ne promettoit la boite. C'est à dire que les matieres icy traictées ne sont pas tant folastres, comme le tître au dessus pretendoit. (*G.*, p. 6)²

² Je cite le texte de Rabelais dans l'édition de Mireille Huchon (1994).

Appel à une exégèse qui prendrait modèle sur le commentaire des textes sacrés, ou parfois profanes, comme il se pratique à l'époque : il faut « à plus hault sens interpreter » le *Gargantua*. Telle est la lecture commune, scolaire, du prologue. Le développement sur la « sustantificque mouelle » la confirme.

Mais les lignes qui suivent immédiatement introduisent une forme de confusion, car elles semblent dénoncer, au contraire, la méthode allégorique :

Croiez vous en vostre foy qu'oncques Homere escrivent l'Iliade et Odyssee, pensast es allegories, lesquelles de luy ont calfreté Plutarque, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute : et ce que d'iceulx Politian a desrobé? Si le croiez : vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion, qui decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere, que d'Ovide en ses *Metamorphoses*, les sacremens de l'evangile : lesquelz un frere Lubin, vray croquelardon s'est efforcé demonstrer, si d'aventure il rencontroit gens aussi folz que luy : et (comme dict le proverbe) couvercle digne du chaudron (*G.*, p. 7).

Si cette méthode n'est pas valable dans le cas d'Homère, se dit-on, pourquoi le serait-elle davantage dans le cas de Rabelais? Les avis divergent quant à la manière de résoudre ce problème.

Situation du débat

Certains, à l'instar de Michael Screech dans son édition de *Gargantua* (1970, p. 15), firent observer qu'il ne résulte pas forcément de ce qu'un texte est susceptible de recevoir une lecture allégorique que toutes les lectures allégoriques soient bonnes : chercher l'*altior sensus*, soit, mais pas à n'importe quel prix!

Le premier inconvénient de cette solution est qu'elle ne peut expliquer, texte à l'appui, quelle est l'erreur qui entache ces commentaires-là précisément (entendons : les gloses sur Homère et la moralisation d'Ovide), ni ce qui leur vaut pareille réprobation. En outre, Screech concède un certain « illogisme » dans le texte. Or, s'il est vrai que Rabelais présente telles interprétations comme légitimes et telles autres comme illégitimes, ce qui se comprendrait aisément après tout, on ne voit guère où se trouve l'illogisme. Petite incohérence critique, mais qui n'est pas anodine. À supposer que le paragraphe en question ne contredise pas le début du prologue, il reste gênant, car d'un point de vue stylistique, l'asyndète sur laquelle il s'ouvre marque une rupture dont il faut bien rendre compte. Citons la phrase précédente, pour plus de clarté :

Car en icelle [la lecture allégorique du *Gargantua*] bien aultre goust trouverez, et doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de tres haultz sacremens et mysteres horrificques, tant en ce que concerne nostre religion, que aussi l'estat politicq et vie oeconomicque. Croiez vous en vostre foy, etc. (*G.*, p. 7)

Délices de la « mouelle », en deçà; dangers de l'allégorèse, au-delà : le lien ne peut être consécutif. Il est soit adversatif, soit digressif : la digression étant, bien entendu, une forme de lien problématique, ou si l'on préfère, un lien-zéro. En toute hypothèse, la forme littéraire du texte trouble le cheminement de la raison.

L'analyse de Michael Screech, sur deux points au moins, ne paraît donc pas satisfaisante. Aussi n'est-il pas interdit, pour respecter davantage l'esprit du prologue et ses inflexions, de supposer que Rabelais a volontairement brouillé les pistes en juxtaposant deux pactes différents : après avoir vanté les mérites de l'allégorèse, il la repousse au contraire. L'interprète,

qui ne sait à quoi s'en tenir, doit alors formuler l'hypothèse d'un troisième pacte, implicite, qui exigerait que l'on fasse jouer l'un contre l'autre le sérieux et la bouffonnerie. Cette lecture du prologue fut longtemps défendue par les « formalistes ». Elle permet d'envisager le texte dans sa totalité, de transformer la réception en une véritable activité, d'aiguiser la curiosité au lieu de la satisfaire trop vite. Floyd Gray note que « le lecteur se trouve pris dans un véritable étau, car chacune de ses interprétations peut pécher par un manque ou par un excès de subtilité » (1994, p. 53).

Pourtant, outre le reproche traditionnel d'anachronisme qu'on leur a souvent adressé (Rabelais n'a pas lu Derrida), les approches polysémiques du prologue se sont vu opposer un argument d'ordre grammatical. Cet argument, notons-le, vaut aussi contre l'explication de Michael Screech. La phrase suivante soulève en effet une difficulté supplémentaire :

[...couvercle digne du chaudron.] Si ne le croiez : quelle cause est, pourquoy autant n'en ferez de ces joyeuses et nouvelles chronicques? Combien que les dictans n'y pensasse en plus que vous qui paradventure beviez comme moy. (*G.*, p. 7)

Les différentes hypothèses énoncées jusqu'ici, pour être recevables, impliquent que l'on analyse la subordonnée introduite par « combien que » comme une causale, puis que l'on rapporte « autant n'en ferez » à la conditionnelle « si ne le croiez », et le pronom « le » à la validité des allégorèses de Plutarque, Héraclide, etc. Une glose rapide ne sera peut-être pas inutile : « si vous ne croyez pas que les lectures allégoriques d'Homère ou d'Ovide soient recevables, pourquoi le croiriez-vous de ces chroniques, puisque je n'y pensais pas plus que vous, qui peut-être buviez comme moi ! » Or, Edwin Duval

signala que la conjonction « combien que » ne pouvait avoir d'autre valeur que concessive (1985, p. 4).

Comme la phrase, par ricochets, ne veut plus rien dire et qu'il faut bien trouver une solution logique tout de même, Duval propose de rapporter le pronom de troisième personne à la complétive « qu'oncques Homere escrivent l'Iliade, etc. », et « autant n'en ferez » à la « sustantifique mouelle ». Ce qui donne ceci : « si vous ne croyez pas qu'Homère, écrivant l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, ait jamais pensé aux allégories que ses lecteurs y ont pourtant trouvées, alors pour quelle raison, face à mon livre, ne ferez-vous pas la même chose que le chien de Platon face à son os médullaire? Bien que, lorsque je le dictais, je ne pensasse pas plus que vous aux allégories que vous allez cependant y découvrir. » (glose de Defaux, 1987, p. 111) Une telle analyse déplace radicalement le sens des deux paragraphes en question. A bien y regarder, le prologue de *Gargantua* séparerait le texte des intentions dont celui-ci peut éventuellement procéder : un auteur n'a pas forcément conscience des richesses que son livre recèle, mais ce n'est pas une raison pour que le lecteur ne les cherche pas. Plus aucune trace de contradiction. Les ambiguïtés sont dissipées.

Si pénétrantes qu'elles soient, les conclusions d'Edwin Duval ne sont cependant pas irréfragables. D'une part, elles supposent une distance assez inouïe (sauf peut-être dans telle page de Saint-Simon) entre une proposition, « autant n'en ferez », et la phrase à laquelle cette proposition est censée renvoyer : le déchiffrement de Rabelais requiert, dans ces conditions, de rares facultés de mémoire. D'autre part, elles prêtent au pôle de la réception une importance au moins aussi grande que ne le fait la thèse « formaliste » : à cet égard, il y a

quelque paradoxe à ce qu'elles aient pu servir un discours hostile à la pluralité des sens et blâmant volontiers la modernité anachronique du discours opposé. Tout ce que réussirait à prouver Duval, si l'on voulait bien le suivre, c'est la bizarrerie du projet qu'il mena par ailleurs dans ses trois ouvrages de référence : *The Design of Rabelais's Pantagruel* (1991), *The Design of Rabelais's Tiers Livre de Pantagruel* (1997), *The Design of Rabelais's Quart Livre de Pantagruel* (1998). En effet, par un paradoxe qui ne manque pas de sel, celui-là même qui élucida avec le plus de soin le « dessein » de Rabelais dans chacun de ses livres (exception faite du *Gargantua*, c'est à noter) interprète ce prologue comme un discours sur la liberté du lecteur, mieux : sur les vertus d'une écriture inspirée et qui mépriserait l'effort.

Alcofribas Nasier, dira-t-on peut-être, n'est pas François Rabelais. Et les théories de l'un ne reflètent pas nécessairement la pensée de l'autre. Mais pour Edwin Duval, l'ivresse d'Alcofribas se présente comme une inspiration par le vin, cette inspiration permet la *captatio benevolentiaë*, cette *captatio* participe d'une éthique de la charité que Rabelais partage avec son personnage et sur laquelle le commentateur doit fonder son interprétation de l'œuvre complète. Autant de sentences qui sont sujettes à caution. Mais peu importe, pour l'instant. Ce qui est sûr, c'est que pour suivre Edwin Duval dans son projet général, il faudrait admettre une proposition qui se formulerait à peu près ainsi : « Rabelais est d'accord avec Alcofribas sur l'éthique de la charité, mais non pas sur l'inspiration par le vin, car il sait bien que ses écrits n'en procèdent pas. » Il faudrait par conséquent admettre que l'auteur invite son lecteur à mettre en œuvre cette éthique en faisant parler un personnage qui invoque pour cela des raisons erronées. Mais ces raisons

invitent-elles vraiment le lecteur à découvrir l'allégorie unifiée, suivie, que contient supposément le texte rabelaisien? Ne sont-elles pas plutôt le présage d'allégories éparses, plurielles, composées au fil des beuveries? Dans ces conditions, je me demande si *Gargantua* est une réécriture plus accessible de *Pantagruel*, comme l'affirme Edwin Duval (1991, p. 148), et si ce prologue était le meilleur moyen pour Rabelais de faire comprendre la cohérence de ses intentions.

Toutefois, je n'ai pas encore réfuté l'analyse réalisée par Duval du prologue proprement dit, tel qu'il se lit en dehors de son contexte, car la complexité de sa solution, censément grammaticale, ne suffit pas à l'infirmier. Voyons alors la parenthèse sur le Frère Lubin. Si la recherche d'une « sustantificque mouelle » n'est pas en cause, pourquoi la moralisation d'Ovide, par laquelle ce « croquelardon » s'illustre, serait-elle décrite comme une folie? Du lard à la moelle, la différence n'est pas bien épaisse! Conscient de la difficulté, Edwin Duval évoque une parenthèse sans importance sur le sens général du passage : l'entreprise du Frère Lubin est absurde, sans doute, mais cela ne condamne pas toute lecture allégorique. Peu convaincant. Il faudrait démontrer où gît l'absurdité en question. En outre, si la morale du prologue se résume dans le précepte selon lequel il faudrait interpréter les textes en bonne part, le Frère Lubin ne manifeste-t-il pas à l'égard d'Ovide une charité toute chrétienne, en découvrant dans ses *Métamorphoses* la préfiguration des Évangiles?

L'argument de l'impiété, qui pourrait expliquer une interruption provisoire de bienveillance, ne tient pas. Fût-il impie d'associer l'enseignement du Christ et des pages gaillardes, qu'Alcofribas ne s'y risquerait pas, au sujet de son

propre livre : l'abstracteur de quintessence annonce pourtant à son lecteur que ce livre révélera « de tres haultz sacremens et mysteres horrificques » concernant la « religion » (*G.*, p. 7).

Trois arguments insuffisants

Chacune des solutions envisagées jusqu'à présent se heurte à des difficultés d'ordre logique. Je propose donc de *remettre en évidence* cette contradiction que les « formalistes » avaient pressentie, mais qu'ils prouvèrent à l'origine par de fausses raisons.

À l'appui de cette thèse mériterait d'être convoqué en premier lieu le dizain liminaire, qui insiste sur la dimension comique du *Gargantua* :

Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, si non en cas de rire. (*G.*, p. 3)

Avant même que nous n'ayons eu sous les yeux la comparaison entre le livre et les Silènes, et en admettant que l'invitation « à plus hault sens interpreter » ne soit pas contradictoire avec ce qui suit, l'auteur (ou faut-il dire le narrateur?) nous a avertis d'en rire. Ainsi s'installent deux pactes de lecture opposés, entre lesquels il ne reste plus qu'à naviguer sans fin. Mais cet argument est trop faible. Il ne prouve toujours pas la pluralité intrinsèque du prologue.

Il faut alors mentionner le contraste flagrant entre l'énoncé et les modalités d'énonciation, qui fonctionnent comme deux extrêmes. Pour répondre aux objections grammaticales d'Edwin Duval, qu'il estime peut-être fondées, Michel Jeanneret souligne que les « consignes sérieuses » sont

victimes d'un « parasitage burlesque » (1994, p. 79) : le registre grotesque des images sape de l'intérieur la thèse qu'elles sont censées illustrer. Cela du moins ne souffre pas la contestation, croirait-on. Mais Alfred Glauser avait avancé cette preuve dès 1982, soit trois ans avant qu'Edwin Duval ne proposât son analyse. Il n'avait donc manifestement pas convaincu. Et pour une raison simple : les « évangéliques » lisent Rabelais comme un auteur de paraboles. Michael Screech théorise explicitement cette lecture :

Toutes les paraboles comportent de nombreux détails qui ne s'appliquent pas à la doctrine qu'elles obscurcissent à dessein : par exemple, dans une parabole, le royaume des cieux est comparé aux actes d'un juge *injuste*; Érasme nous rappelle que le Christ, lors de son retour, sera comme un voleur qui se *faufile* dans une maison la nuit. C'est un lieu commun, qu'il ne faut pas regarder de trop près le détail d'une parabole. Il faut juger et découvrir la signification non point dans le détail, mais dans la conclusion. Cela est encore plus vrai d'une parabole dans un livre comique. (1992, p. 241-242)

Or, cette méthode herméneutique, gentiment autoritaire, permet d'éliminer dans un texte tout ce qui risque de contrarier la thèse de l'interprète. Que l'os à ronger ne soit pas une métaphore bien glorieuse pour les aspirants-allégoristes, que les rimes en « -icque » paraissent cocasses à force d'être insistantes, sans doute : mais ce sont des détails ! Une coloration comique, tout au plus...

Les modalités d'énonciation étant tenues pour une preuve insuffisante, restent à examiner les rapports entre l'énoncé et la personnalité de son énonciateur. Or, il n'est pas jusqu'à certains des plus farouches opposants à la lecture polysémique qui n'aient, assez étrangement d'ailleurs, traité Maître Alcofribas Nasier de sophiste. C'est aller un peu loin. En

fait, son *ethos* n'est pas assuré et il est bien difficile de décider si son discours est parodique ou pas. Expliquons-nous. Quelques commentateurs ont voulu le comparer à la Stultitia d'Érasme. À juste titre, si l'on en juge par la fin du prologue :

Pourtant interpretez tous mes faitz et mes dictz en la perfectissime partie, ayez en reverence le cerveau caseiforme qui vous paist de ces belles billes vezées, et à vostre pouvoir tenez moy tousjours joyeux. (*G.*, p. 8)

Un cerveau en forme de fromage. Des billevesées. Un fou, en somme, et qui le reconnaît. Mais Alcofribas n'est pas, contrairement à ce qu'affirme Gérard Defaux, « le masque comique dont Rabelais s'affuble pour dénoncer le mal et l'exposer au ridicule » (1997, p. 410). Pas plus que Stultitia n'était le masque d'Érasme. Et je rejoins ici les analyses de François Cornilliat (1998, p. 18) : le vrai point commun de ces deux personnages, c'est qu'ils renouvellent le paradoxe d'Épiménide, malicieux Crétois qui décrivait tous les Crétois comme des menteurs, rendait de ce fait incertain le statut de son propre discours et posait aux logiciens un casse-tête infini. Faut-il croire que *Gargantua* procède d'une fureur inspirée, platonicienne ou supposée telle, quand celui qui cherche à nous en persuader se présente comme un fou? Quel crédit porter à l'apologie de la boisson, quand elle émane d'un buveur déclaré? Que penser des appels à la bienveillance d'un personnage qui a déjà dit pis que pendre du Frère Lubin, d'un Tirelupin, de Démosthène, et pas toujours pour riposter aux attaques qu'il essayait³? Aucune de ces questions ne trouve de réponse.

³ Sur Frère Lubin, voir *supra*. Au Tirelupin (c'est-à-dire au gueux) qui l'accuse de boire plus qu'il ne travaille, Alcofribas répond : « bren pour luy » (*G.*, p. 7). Puis pour se défendre, il répète complaisamment les accusations proférées à l'encontre du grand orateur athénien, quoiqu'en les attribuant à un

En toute logique

Peut-être voudra-t-on voir cependant, dans le fait qu'Alcofribas ait composé son ouvrage le godet à la main, un simple *topos* de modestie. Modestie suspecte, certes, puisque le même tire « honneur et gloire » de ses beuveries! Mais passons. Je ne puis me faire entendre sans m'être à mon tour saisi du passage précis sur lequel butent les interprètes, soit à peu près les trois paragraphes qui se trouvent entre « A l'exemple d'icelluy » et « sentoient plus le vin que l'huile ».

À en croire Edwin Duval, Alcofribas réclame une lecture allégorique de son *Gargantua*, bien qu'il n'ait pas eu conscience, en l'écrivant, du sens caché que son livre recèlerait. Point de vue que Frédéric Tinguely prolonge, en assurant que Rabelais dégage ainsi sa responsabilité : à l'appui de sa thèse, Tinguely insiste notamment sur la grande discrétion des marques de première personne, qui contrasterait avec l'omniprésence du moi dans le prologue de *Pantagruel*. Mais comment rendre compte, dans ces conditions, de la relative substantive « ce que j'entends »?

A l'exemple d'icelluy vous convient estre saiges pour fleurer, sentir et estimer ces beaulx livres de haulte gresse, legiers au prochaz : et hardiz à la rencontre. Puis par curieuse leçon, et meditation frequente rompre l'os, et sugcer *la sustantifique mouelle*. C'est à dire : ce que j'entends par ces symboles Pythagoriques avecques espoir certain d'estre faitz escors et preux à ladicte lecture. (*G.*, p. 7, je souligne)

Impossible d'« entendre » sans une forme de conscience, sinon d'intentionnalité. De surcroît, conjugué à la première

grincheux : « à Demosthenes fut reproché par un chagrin que ses oraisons sentoient comme la serpilliere d'un ord et sale huillier » (*G.*, p. 8).

personne, ce verbe ne peut avoir pour sujet qu'Alcofribas. Enfin, la relative se rapporte nécessairement au groupe nominal « la substantifique mouelle ». Aussi semble-t-il peu probable que le narrateur n'ait pas eu conscience, avant de le publier, du sens caché par son livre et qu'il n'en soit pas responsable, au moins dans une certaine mesure. Mais on objectera que les vérités approximatives n'ont guère valeur que d'impressions. Une évaluation précise des différentes hypothèses de lecture est donc nécessaire. Comme elles sont nombreuses et parfois complexes, l'exercice paraîtra sans doute fastidieux : il a cependant le mérite de prouver l'existence d'une contradiction et, par conséquent, la légitimité des lectures polysémiques.

Premier cas de figure (hypothèse n° 1) : Homère et Ovide n'ont pensé à la *possibilité* de lectures allégoriques ni avant la composition de leurs poèmes, ni pendant, ni entre le moment de cette composition et celui de la parution. Ils ne l'ont pas prévue, Alcofribas non plus. Mais ce n'est pas une raison suffisante pour que le lecteur ne cherche pas un sens caché qui existe quand même. Cette hypothèse n'est pas recevable. Le narrateur ne peut nous dire ce qu'il n'a pas prévu, sauf justement à l'avoir prévu : cas flagrant de paradoxe du Crétois. Et puis, que faire de « ce que j'entends » ?

En admettant maintenant (hypothèse n° 2) qu'il ait envisagé la possibilité d'éventuelles lectures allégoriques après avoir composé son livre, mais avant la rédaction du prologue, le paradoxe disparaît. La relative se comprendrait à la rigueur, pour peu que l'on postule une métonymie, la première personne représentant en fait le livre : « ce que j'entends, ce que

mon livre veut dire »⁴. Mais la folie du Frère Lubin? Après tout, il avait bien le droit de découvrir dans les *Métamorphoses* un sens que le poète n'avait pas prévu en composant son œuvre : Ovide ne s'est pas prononcé contre les allégorèses en général, ni pour telle allégorèse particulière contre toutes les autres.

Supposons maintenant que le propos porte sur l'intention allégorique proprement dite, c'est-à-dire sur le cas où un auteur (Homère, Ovide, Alcofribas) *souhaite* qu'on l'interprète « à plus hault sens ». Cette intention sera soit vague, soit définie. Vague (hypothèse n° 3), si l'auteur n'a pas voulu une allégorie précise et qu'il n'en ait pas déterminé les contours : quel est alors le tort du Frère Lubin? Définie, à l'inverse, s'il a voulu une allégorie précise. Ici, le problème se complique, car l'intention allégorique et définie peut être soit tolérante, soit exclusive. Intention tolérante (hypothèse n° 4) : l'auteur admet la légitimité d'éventuelles autres interprétations que la sienne, bien qu'il ne puisse en deviner le contenu. Derechef, quel est le tort du Frère Lubin? Exclusive (hypothèse n° 5) : il refuse toute autre interprétation que la sienne. Le problème logique, en droit, serait ici résolu : si « autant n'en ferez » se rapportait à la recherche de la moelle, comme le veut Edwin Duval, que le pronom « y » (dans « combien que n'y pensasse ») renvoyât à cette moelle et qu'Alcofribas n'eût pris conscience du sens allégorique qu'*a posteriori*, alors il se pourrait qu'il n'ait pas « pensé », en composant ses chroniques, à ce qu'il « entend », aujourd'hui qu'il en rédige le prologue, mais qu'il appelle néanmoins son lecteur à rechercher ce sens allégorique qu'il a désormais trouvé et qu'il juge seul légitime. Cette hypothèse

⁴ Une analyse purement rhétorique permettrait ici de corroborer l'étude de James Hegelson sur les deux sens du verbe « entendre » : « vouloir » et « comprendre » (2003, p. 83 sq.)

expliquerait aussi le jugement négatif porté sur un moine dont la moralisation chrétienne n'a pu, à l'évidence, être voulue par Ovide. Mais il resterait encore à établir que ce dernier a voulu une allégorie précise, à l'exclusion de toute autre : or, on ne sache pas que le moindre élément autorise cette thèse, ni au XVI^e ni au XXI^e siècle. En outre, l'exemple ne pourrait que décourager les lecteurs de bonne volonté, qui étaient déjà prêts à rompre l'os médullaire : son orientation argumentative serait contradictoire.

Frédéric Tinguely pense avoir surmonté l'aporie de cette manière (hypothèse n° 6) : ce Lubin, qui s'appelle en réalité Pierre Lavin et appartient à l'ordre des dominicains, a soutenu qu'Ovide avait conscience du « message biblique éventuellement présent, en puissance, dans les *Métamorphoses* »; pareille ineptie mérite sans doute quelques sarcasmes, mais il ne s'ensuit pas que toute allégorie soit condamnée; il est permis de s'adonner à la quête du « plus haut sens », pourvu que l'on ne prétende pas légitimer sa propre interprétation en engageant la responsabilité de l'auteur; Rabelais échappe ainsi aux prises de ses censeurs (1993, p. 86-87 pour la citation). Or, l'hypothèse de Tinguely, considérée dans son rapport à l'œuvre complète, n'explique pas pourquoi l'auteur du *Quart Livre* renonce aux pseudonymes quelques années plus tard, alors que les « évangéliques » sont plus que jamais menacés de persécutions. Mais le problème essentiel est ailleurs : les exigences de la grammaire ne sont ici que partiellement satisfaites. En effet, si l'analyse d'Edwin Duval suffit désormais à expliquer « si le croiez », « autant n'en ferez », « combien que » et même le « y », une nouvelle difficulté apparaît dans la phrase précédente :

[...] icelles [allegories] aussi peu avoir esté songées d'Homere que d'Ovide en ses *Metamorphoses* les sacremens de l'evangile : lesquelz un frere Lubin vray croquelardon s'est efforcé demonstrier [...]

Le pronom relatif « lesquelz » ne peut avoir d'autre antécédent que « les sacremens de l'evangile ». Or, pour suivre Frédéric Tinguely, il faudrait supposer que le complément d'objet du verbe « demonstrier » représente la *théorie* selon laquelle ces sacremens sont parvenus à la conscience d'Ovide. Rien de tel dans le texte⁵.

Il faudrait en outre préciser ce qu'on entend par « message biblique ». La préface de Pierre Lavin qu'incrimine prétendument Alcofribas renvoie aux textes de Pythagore ou de Platon qui ont pu être influencés par les livres mosaïques, voire à ces livres proprement dits, mais en aucun cas au Nouveau Testament :

On peut supposer que Pythagore, qui alla consulter les oracles de Memphis, ou Platon, qui entre autres pays, se rendit dans l'intérieur de l'Égypte pour mieux connaître les choses divines et les choses humaines, lurent les livres mosaïques, traduits de l'hébreu en grec par soixante-dix interprètes à la demande de Ptolémée Philadelphie; et qu'ils greffèrent quelque partie des Divines Écritures sur leurs œuvres. Or, ces insertions (voire les livres mosaïques eux-mêmes) ont pu parvenir à la connaissance d'Ovide, poète très érudit et très intelligent.⁶

⁵ La translation de Guy Demerson, qui accompagne son édition des *Œuvres complètes* de Rabelais, va dans ce sens : « Homère n'a pas songé davantage à ces allégories qu'Ovide en ses *Métamorphoses* n'a songé aux mystères de l'Évangile, *théorie* que certain frère Lubin, un vrai pique-assiette, s'est efforcé de démontrer. » (1973, p. 53, je souligne) Mais elle ajoute au texte un élément qui n'y figure pas.

⁶ « Augurari possumus aut Pythagoram qui Memphiticos vates adiit : aut Platonem : qui et inter ceteras orbis provincias etiam Egyptum ob divinarum humanarumque rerum amplio rem notitiam penetravit : libros Mosaicos

De ce qu'Ovide a pu avoir connaissance (directe ou indirecte) des traditions vétérotestamentaires, ce qui n'est pas complètement absurde en soi, il ne résulte pas qu'il ait eu, ni même qu'il ait pu avoir conscience des allégories chrétiennes que ses *Métamorphoses* comportaient peut-être : l'enseignement du Christ est postérieur à la mort du poète, en 17 après J.-C. Ce serait faire un bien mauvais procès à ce pauvre dominicain que de laisser entendre qu'il pense le contraire. Alcofribas lui-même n'est pas si méchante langue.

Une réfutation analogue à celle qui vient d'être ici développée est sans doute opposable au point de vue de Michel Charles, point de vue plus ancien et, par conséquent, extérieur à la querelle, mais qui pose le problème du Frère Lubin et cherche à le résoudre :

Quant au commentateur d'Ovide, il n'a pas tout à fait la même attitude que ceux d'Homère. Il s'est en effet efforcé de "démontrer" son interprétation "si d'aventure il rencontroit gens aussi folz que luy". Dans *Gargantua*, l'allégorie devrait aussi conduire le lecteur à des sacrements et à des mystères. Mais le lecteur essaiera-t-il de convaincre quelque autre lecteur de la réalité de ses découvertes? Cela est impossible : l'auteur a dit ce qu'il a dit et, il l'affirme ici, il n'a pas pensé à autre chose que ce qu'il a dit. Si frère Lubin veut faire partager ses découvertes, il est fou en effet : il oublie que le texte parle (littéralement) de tout autre chose que des sacrements de l'Évangile. (1977, p. 47)

Je ne suis pas sûr de comprendre exactement. Mais si (hypothèse n° 7) la folie du Frère Lubin est d'avoir fait

septuaginta interpretum traductione ab hebraea in grecam linguam : ut Ptolomei Philadelphi satisfaceret versos legisse : ex divinis quoque litteris nonnullam suis operibus interseruisse : que (aut etiam ipsi libri mosaici) ad eruditissimi ingeniosissimique poete Ovidii notitiam pervenire potuerunt. » (Pierre Lavin, dans Ovide, 1519, f. a 6 r°). Cf. F. Tinguely, 1993, p. 87.

connaître son exégèse à des tiers lecteurs, en quoi se distingue-t-il des autres commentateurs? Plutarque, Héraclide, Eustathe, n'en ont-ils pas fait autant? Serait-ce (hypothèse n° 8) qu'il a mésestimé l'écart entre le sens littéral d'un texte à bien des égards scandaleux et sa moralisation chrétienne, écart plus grand qu'entre le sens littéral des poèmes homériques et leurs interprétations allégoriques? Et qu'un tel écart arrête nécessairement les tiers lecteurs auxquels le Lubin s'adresse? Mais si, par hasard, ces tiers surmontaient leurs prévenances et qu'ils ne s'arrêtassent pas aux apparences du scandale, ils ne mériteraient pas le titre de « gens [...] folz » : ils feraient preuve de sagesse, au contraire! Or, le contexte n'indique pas que la folie fasse ici l'objet d'un renversement paulinien (folie aux yeux du monde, sagesse aux yeux de Dieu) : le substantif « croquelardon », le type du Frère Lubin semblent ressortir à une visée nettement péjorative.

Supposons maintenant que la folie dudit moine consiste dans l'effort qu'il fait pour « démontrer son interprétation », pour prouver la « réalité de ses découvertes ». On voudra bien convenir que ces formules laissent subsister un certain flou. Pour les raisons grammaticales qui viennent d'être mentionnées, Alcofribas ne reproche pas au Lubin d'avoir cherché à démontrer qu'Ovide composa volontairement une allégorie chrétienne. Il ne peut pas non plus lui faire grief d'avoir présenté son exégèse comme plausible, quoique le poète ne l'ait pas prévue : il n'y a rien là qui choque le bon sens ni, par conséquent, que les autres commentateurs d'Homère n'aient fait eux aussi. En droit (hypothèse n° 9), il pourrait l'accuser d'avoir présenté le sens dégagé par son exégèse comme la seule signification admissible, au détriment même du sens littéral, ou (de manière un peu plus raisonnable) comme la seule

signification allégorique valable, quoique imprévue par Ovide : mais il faudrait alors que le verbe « démontrer » reçoive un complément d'objet bien plus développé que ne l'est le groupe nominal « les sacremens de l'évangile ».

En réalité, « démontrer les sacremens de l'évangile » ne peut avoir que trois sens. Ou bien le Frère Lubin a simplement montré, de façon diligente et continue, la présence d'éléments qui préfigurent selon lui l'Évangile et qu'il attribue au dessein de Dieu, dont Ovide aurait été l'instrument involontaire : c'est la glose que nous avons postulée dans les hypothèses 1 à 4. Ou bien (hypothèse n° 10) le narrateur dénonce le raisonnement selon lequel les mystères du Nouveau Testament sont vrais parce qu'on les trouve déjà dans les *Métamorphoses* : raisonnement qu'aucun Frère Lubin n'a jamais eu l'ingénuité d'avouer, mais qui pourrait en effet sous-tendre certaines allégorèses. Alcofribas dénoncerait alors l'attitude de commentateurs impies, que la vérité des Textes ne satisfait pas, qui veulent des preuves et finissent par inventer une sorte de typologie païenne. Mais si l'on admet que le narrateur continue à prôner l'allégorèse, l'orientation argumentative de ces quelques lignes est doublement contradictoire : on se demande bien comment le lecteur serait persuadé de rompre l'os, alors qu'Alcofribas affirme n'avoir pas lui-même pensé à composer une allégorie et qu'il présente de surcroît les Écritures comme l'expression d'une vérité qui devrait suffire au contentement des fidèles. Enfin (hypothèse n° 11), le narrateur peut présenter en incise, dans ce qui serait une digression, mais d'une importance capitale, les mystères des Évangiles comme indémontrables parce que mensongers. Le problème du Frère Lubin se résoudrait alors. La mention des « hautz sacrementz » contenus par le livre ne poserait pas problème : elle serait

ironique. Mais l'orientation argumentative du propos demeurerait contradictoire, quoique dans une moindre mesure. Et il faut que Rabelais soit un libre-penseur : est-on prêt à faire revivre la vieille thèse d'Abel Lefranc?

La lecture de Jan Miernowski (hypothèse n° 12), certainement la plus fine, évite d'en arriver à de telles extrémités. Jan Miernowski trouve l'interprétation d'Edwin Duval définitive et parfaitement convaincante. À une exception près, mais de taille : il ne croit pas que la relative sur le Frère Lubin soit une parenthèse et la rapporte pour sa part à l'interrogation « pourquoi autant n'en ferez ». « Si vous ne croyez pas qu'Homère ni Ovide aient jamais pensé aux allégories que ses commentateurs y ont trouvées, et si vous tenez le Frère Lubin pour un fou, à juste titre, parce qu'il a christianisé un poème qui manifestement ne pouvait pas l'être... pourquoi ne ferez-vous pas comme ce moine stupide? » Ici s'engage une stratégie paradoxale, qui peut ainsi se résumer : Alcofribas (et Rabelais à travers lui) prône une allégorèse chrétienne de son œuvre, tout en soulignant que cette allégorèse est une folie; il invite son lecteur à s'acheminer volontairement vers une aberration interprétative. L'appel initial n'est pas démenti : il faut chercher la signification profonde des chroniques. Mais il faut en même temps être conscient que ces chroniques, pas plus qu'aucun texte littéraire, ne sauraient être une émanation du Saint Esprit (1998, p. 134-138 et p. 148-151).

Je ne crois pas que la lecture de Jan Miernowski, contrairement à ce qu'il affirme, se situe « dans les marges » de celle qu'a proposée Edwin Duval : non seulement elle respecte davantage l'esprit de la langue française, mais elle conduit le

lecteur vers une interrogation beaucoup plus profonde sur les limites du discours humain. Cependant, l'orientation argumentative de notre passage reste doublement contradictoire : comment le lecteur serait-il persuadé de chercher la « substantifique moelle », alors que l'allégorie n'est pas intentionnelle et que l'allégorèse est explicitement présentée comme une folie? Rabelais aurait pu, s'il l'avait souhaité, inverser les deux mouvements : réclamer d'abord de la lucidité devant les limites de son texte et solliciter ensuite une allégorèse fondée sur cette lucidité. Mais il a voulu que le rapport des deux parties soit déceptif, et non pas déductif. Ce faisant, il prend le risque de brouiller le message principal : « ce livre n'est pas un simple divertissement ». Incohérence d'ordre rhétorique.

On pourrait néanmoins objecter que le propos de Rabelais n'est pas de convaincre, mais d'éprouver la bonne volonté de son lecteur : l'effet déceptif du passage s'inscrirait alors dans un plan dont le but serait de « tester » la charité de ce lecteur. Je connais cet argument, et j'affirme qu'il est scandaleux. Ceux qui le défendent devraient tirer les conséquences de leur propre discours. Ils seraient en effet contraints d'en déduire ces deux propositions : la visée du texte est totalitaire et Rabelais est un pervers. Car enfin, si le lecteur n'a de choix qu'entre aimer le livre ou être un mauvais chrétien, c'est qu'il n'est pas libre de choisir. Il lui faut acquiescer⁷. Et par ailleurs, qu'est-ce qu'une charité qui multiplie les embûches sur le chemin de son prochain, lors même que celui-ci n'est pas forcément mal intentionné? À supposer que Rabelais eût inversé le mouvement de son prologue, le « mauvais » lecteur

⁷ Je rejoins de nouveau les analyses de François Cornilliat (1998, p. 18-19).

n'avait-il pas déjà de quoi mépriser un texte qui proclamait ses propres limites? Fallait-il en plus qu'on excite les dispositions de ce lecteur à la malveillance? Qu'est-ce qu'une charité qui sélectionne les heureux élus dignes de ses faveurs? Qu'est-ce qu'un évangélique qui s'érige en juge de la charité des autres? Cette charité-là n'est rien d'autre que le *contraire* de la charité⁸.

Une dernière hypothèse

Résumons maintenant nos analyses. Pour les hypothèses 2, 3, et 4, je prends en compte les nuances que les hypothèses 10 et 11 amènent rétrospectivement à formuler :

Hyp. 1	Insoluble
Hyp. 2	Incohérence de la relative sur le Lubin, ou contradiction dans l'orientation argumentative
Hyp. 3	Incohérence de la relative sur le Lubin, ou contradiction dans l'orientation argumentative
Hyp. 4	Incohérence de la relative sur le Lubin, ou contradiction dans l'orientation argumentative
Hyp. 5	Aberration philologique sur Ovide et contradiction dans l'orientation argumentative
Hyp. 6	Aberration philologique sur les commentaires d'Ovide et impossibilité grammaticale

⁸ On peut imputer ce détournement pervers de la charité au seul Alcofribas. Mais il faut alors que la présentation de cette vertu soit problématisée et que Rabelais n'en ait pas fait la clef de son œuvre : c'est ce que je montrerai par la suite.

Hyp. 7	Incohérence de la relative sur le Lubin
Hyp. 8	Incohérence de la relative sur le Lubin
Hyp. 9	Impossibilité grammaticale
Hyp. 10	Double contradiction dans l'orientation argumentative
Hyp. 11	Contradiction dans l'orientation argumentative, et position critique périmée
Hyp. 12	Double contradiction dans l'orientation argumentative, ou contradiction dans la définition de la charité

Aucune des solutions envisagées n'est pleinement satisfaisante. Il subsiste toujours un noyau d'incohérence, qui ne peut être réduit.

Reste une dernière hypothèse, probablement la plus simple, puisque c'est celle que les premiers commentateurs attentifs de ce passage problématique avaient implicitement postulée⁹ : un auteur peut ne s'intéresser qu'à la littéralité de son texte et ne pas souhaiter qu'on l'interprète « à plus hault sens ». Les verbes « penser » et « songer » ne sont pas des éléments probatoires de réfutation contre cette hypothèse, car ils désignent couramment la préoccupation intellectuelle et l'effort de réflexion. Ce que veut dire Alcofribas, si l'on me suit, c'est qu'Homère et Ovide ne se souciaient pas de donner à leurs textes un contenu allégorique et qu'ils auraient dissuadé leurs exégètes d'en chercher un.

⁹ Je veux parler de Léo Spitzer (1960, p. 408 et 1965, p. 427), ainsi que des commentateurs « formalistes » qui marchèrent sur ses traces.

Ovide, bien sûr, n'a pu se désintéresser des sacrements de l'Évangile (cf. hypothèse n° 6) : mais s'il les avait connus, il aurait désapprouvé les moralisations chrétiennes de son poème. Quant à Homère, il est certain que la plupart des commentateurs, à la Renaissance, trouvent légitime l'allégorèse de ses textes¹⁰ : mais un grand écrivain se contente rarement d'entretenir les automatismes culturels de son temps, et Rabelais cherche justement l'effet déceptif. Enfin, je ne nie pas que la contradiction se maintienne : mon intention est, au contraire, de la souligner. Mais il me semble que cette contradiction-là a l'avantage sur toutes les autres d'être immédiatement perceptible à la lecture, sans acrobaties cérébrales ni contorsions grammaticales. Elle épouse le mouvement du texte. Il paraîtrait donc assez vraisemblable que Rabelais l'ait eue présente à l'esprit.

L'erreur des « formalistes » fut de renoncer trop tôt à soutenir leur point de vue, et pour une raison qui ne tient d'ailleurs pas : dans la mesure où ils avaient déjà conclu à l'aporie, quel problème leur posait la découverte d'un illogisme supplémentaire? Mais il fallait en effet rapporter la proposition « pourquoy autant n'en ferez » à la lecture des glossateurs et du Frère Lubin¹¹ : « si vous ne croyez pas qu'Homère ni Ovide se soient souciés de donner à leurs poèmes un contenu allégorique... pourquoi ne lirez-vous pas mon texte comme les commentateurs qui voient dans ces poèmes un contenu allégorique?... même si je ne me souciais pas, en composant ce texte, de lui donner un contenu allégorique! » Alcofribas invite son lecteur à sucer la moelle du *Gargantua* (avant « croiez vous

¹⁰ Sur ce point, voir les analyses de Jan Miernowski (1998, p. 134).

¹¹ Au lieu de la rapporter à « si ne le croiez », comme ils le firent d'abord.

en vostre foy »). Puis il laisse voir combien cette démarche lui paraît peu fondée (de « Croiez vous en vostre foy » jusqu'à « croquelardon »). Puis il la préconise de nouveau (de « si ne le croiez » à « nouvelles chronicques »). Puis il insiste, au contraire, sur un élément qui en souligne la faible légitimité (après « nouvelles chronicques »). Il autorise, disqualifie, autorise, disqualifie l'allégorèse. En toute logique, c'est parfaitement incohérent.

Mortifications

L'énumération, dans la présente étude, des différentes étapes par lesquelles est passé le débat entre spécialistes de Rabelais aura sans doute paru quelque peu longue à notre lecteur. Qu'il soit remercié de sa patience. Mais jetons un rapide coup d'œil sur les obstacles qu'il a fallu franchir pour démontrer le bien-fondé d'une lecture polysémique, qui accepte d'envisager le texte dans ses contradictions. L'écart entre le dizain liminaire et le prologue : insuffisant. Entre l'énoncé et les modalités d'énonciation : insuffisant. Entre l'énoncé et la personnalité de l'énonciateur : insuffisant. Pas moins de douze hypothèses ont alors été considérées. Jusqu'aux plus biscornues. Aucune ne résiste à la fois à l'épreuve grammaticale et à l'épreuve logique. Mieux : l'hypothèse que j'ai finalement retenue, cet illogisme dont Rabelais a sans doute conscience et qu'il a vraisemblablement voulu, était apparue assez tôt dans le débat, quoique sur un mode intuitif et par des raisons défectueuses. Dès lors, comment comprendre l'entêtement de bien des critiques à défendre l'idée, pourtant intenable, selon laquelle la fin du prologue est claire? Comment se fait-il que les tentatives

de dépassement n'aient jamais *montré* l'aporie, puisqu'elle seule était nette?

C'est que les lectures polysémiques tendent à déconstruire le sens du texte. Et dans ces ruines, le commentateur craint de ne plus retrouver ce pieux Rabelais dont l'image s'est progressivement imposée depuis plusieurs décennies : le regard sourcilleux de l'Histoire lui fait peur. Il faut donc le rassurer. Je vais le faire dans le paragraphe suivant, au moyen d'un raisonnement très simple, bien qu'à ma connaissance, personne n'en ait fait clairement état. La seconde proposition repose sur une considération d'ordre historique que je ne démontre pas ici, mais qui est acceptée par tous les spécialistes de la Renaissance. Il serait très aisé de la rapporter à la biographie du moine défroqué qu'était Rabelais et d'étendre la validité du raisonnement à des auteurs tels qu'Érasme ou Marguerite de Navarre¹².

Si l'on admet que le prologue de *Gargantua* fonctionne comme un pacte de lecture général, qu'il oppose deux extrêmes, la lecture allégorico-sérieuse et la lecture comico-littérale, et qu'il oscille de l'une à l'autre sans se fixer sur une position moyenne, on admet du même coup que Rabelais invite son lecteur à la recherche infinie d'un juste milieu qui n'existe pas : cette recherche est à nos yeux déceptive, mais les hommes de la Renaissance diraient plutôt, dans les termes qui sont les leurs, qu'elle est *mortifiante*. Si l'on admet par ailleurs que Rabelais baigne dans un contexte évangélique et que l'évangélisme dénonce certaines pratiques religieuses telles que les flagellations ou les jeûnes sous prétexte qu'elles sont avant tout

¹² Je me permets de renvoyer ici à ma thèse, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais* (à paraître aux éditions Champion).

extérieures, on admet du même coup qu'il a pu chercher un moyen de substituer à ces autopunitions inauthentiques des formes moins charnelles, plus spiritualisées de mortification : des mortifications de type littéraire, par exemple. Et l'on convient alors que dans la polysémie du texte, dans ses effets déceptifs, dans ses contradictions, se donne à voir une mutation, mais certainement pas un affaiblissement de la piété.

Cette lecture appelle plusieurs remarques. La première serait assez satisfaisante, si jamais elle devait être confirmée par des études ultérieures : je ne fais qu'ouvrir une piste de réflexion. Pour mettre en place le mécanisme de sa mortification littéraire, Rabelais pose à son lecteur une question qui se formule en terme de croyance : « croiez vous en vostre foy? » Croire ce qu'on sait incroyable (croire autorisée l'allégorèse) pour ébranler les assises de sa raison, voilà le geste auquel il nous invite. Mais croire ce qu'on sait incroyable, c'est précisément l'acte de quiconque lit une fiction. L'essor progressif d'un genre qui deviendra le genre romanesque ne pourrait-il pas s'expliquer ainsi? Ne serait-il pas lié à ce mécanisme de substitution par lequel un exercice d'ordre religieux se métamorphose dans l'acte littéraire, parce que sa pratique est remise en cause? Je pose seulement la question, et je ne dis pas que les chroniques de Rabelais soient des romans.

Ma deuxième remarque est sans doute moins satisfaisante pour l'esprit. Le prologue engage un exercice qui ne saurait se résumer à l'opposition des deux pôles mentionnés ci-dessus : comico-littéral, allégorico-sérieux. Recherche du juste milieu il doit y avoir, mais elle est infinie. Ce qui suppose que la définition des extrêmes soit elle-même fluctuante et que le lecteur accepte de révoquer en doute ses certitudes. Il faut

par conséquent déplacer l'enjeu principal de l'œuvre, ou plutôt le supprimer, devrais-je dire. Mes observations sur la charité se voudraient une étape de ce processus, et je dois m'en expliquer. Depuis l'article fondateur d'Edwin Duval, il est très généralement admis que Rabelais a situé cette vertu théologique au centre de sa réflexion : le prologue de *Gargantua*, qui convie le lecteur à interpréter le texte « en la perfectissime partie », en serait une preuve. Si Jan Miernowski, par exemple, déprécie les apports de sa propre contribution, c'est qu'elle vaut à ses yeux comme une confirmation de cette thèse : Rabelais nous invite à l'exercice de notre bonne volonté. Or, on ne peut affirmer que l'acte littéraire engage un effort de mortification, comme je le fais, et soutenir en même temps que la réflexion sur la bonne volonté du lecteur échappe à cette ascèse. Si l'humiliation de l'orgueil est au fondement de l'entreprise rabelaisienne, la charité ne peut être qu'une vertu problématique. Car celui qui s'en contente s'immobilise dans la certitude néfaste d'agir correctement. Un faux *amor Dei* risque alors de le mener à l'*amor sui*.

La remarque suivante compensera cette déception. Si j'appelle « polysémique » mon interprétation, c'est justement parce qu'elle laisse ouverts tous les autres possibles, et même parce qu'elle les recherche. Lire le prologue de *Gargantua* d'après l'hypothèse que j'avance implique de ne pas s'en tenir à cette lecture, de ne pas s'en contenter, et donc d'explorer les autres virtualités du texte, pour constater les limites de sa raison. La lecture de Jan Miernowski vaut la peine que je l'explore. Car elle me conduit en dernier ressort vers l'idée d'un Rabelais pervers, et cette idée m'interroge, me scandalise, me déstabilise. Or, c'est précisément cette déstabilisation qu'il me

faut rechercher¹³. Et cependant, je ne puis admettre d'autres possibles, impossibles en réalité, qui contrediraient les règles de la grammaire. Car ces règles ne sont pas variables au gré de mes explorations : on peut, sinon, faire dire aux textes n'importe quoi.

Ma dernière remarque est tout à fait insatisfaisante, et dans son principe même. J'espère avoir indiqué comment l'opposition de l'historicisme et de l'esthétisme pouvait être dépassée : cette synthèse-là ne me paraît pas une utopie. Mais le réconfort dont j'avais d'abord rêvé ne peut être que provisoire. Car je ne dois pas simplement révoquer en doute mes certitudes : je dois les révoquer toutes. Jusqu'à m'interroger sur la légitimité de mon *propre* discours : comment parler d'un effort spirituel si cet effort s'arrête lorsqu'on en fixe le sens? Jusqu'à me jeter *moi-même* dans l'aphasie, et peut-être jusqu'à inventer cet au-delà de l'aphasie dont je ne peux même pas me former une image. Jusqu'à quitter le dernier îlot salvateur : celui qui n'existe pas. Les hypothèses égrénées dans le cours de cette étude sont une allégorie des illusions auxquelles est prête à consentir la raison, pour éviter une telle noyade. Et le moins vain des interprètes n'est sans doute pas celui qui croyait en avoir fini avec le prologue de *Gargantua*.

Studiosis flagrorum.

¹³ Mon interprétation inclut ainsi celle de Jan Miernowski. L'inverse ne serait pas vrai (et pour cause).

Bibliographie

- BOUCHARD, Mawy. 2006, *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, New-York / Amsterdam, Rodopi.
- CAVE, Terence. 1997, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. par G. Morel, Paris, Macula;
- , Michel JEANNERET et François RIGOLOTT. 1986, « Sur la prétendue transparence de Rabelais », *RHLF*, vol. LXXXVI, n^o 4, p. 709-716.
- CHARLES, Michel. 1977, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil.
- CORNILLIAT, François. 1998, « On words and meaning in Rabelais criticism », *ER*, n^o XXXV, p. 7-28.
- DEFAUX, Gérard. 1986, « Sur la prétendue pluralité du prologue de Gargantua : réponse d'un positiviste naïf à trois "illustres et treschevaleureux champions" », *RHLF*, vol. LXXXVI, n^o 4, p. 716-722;
- , 1987, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris / Genève, Champion-Slatkine.
- , 1997, « Rabelais agonistès : du rieur au prophète (Études sur Pantagruel, Gargantua, le Quart Livre) », *ER*, n^o l. XXXII.
- DUVAL, Edwin. 1985, « Interpretation and the "Doctrine absconce" of Rabelais's Prologue to Gargantua », *ER*, n^o XVIII, p. 1-17;
- , 1991, *The Design of Rabelais's Pantagruel*, New-Haven / Londres, Yale University Press;

- . 1997, « The Design of Rabelais's Tiers Livre de Pantagruel », *ER*, n° XXXIV;
- . 1998, « The Design of Rabelais's Quart Livre de Pantagruel », *ER*, n° XXXVI.
- EICHEL-LOJKINE, Patricia. 2002, « Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance », *CHR*, n° LXIII.
- GEONGET, Stéphan. 2006, « La Notion de perplexité à la Renaissance », *THR*, n° CDXII.
- GLAUSER, Alfred. 1982, *Fonctions du nombre chez Rabelais*, Paris, Nizet.
- GRAY, Floyd. 1994, *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion.
- HEGELSON, James. 2003, « "Ce que j'entends par ces symboles Pythagoriques" : Rabelais on meaning and intention », *ER*, n° XLII, p. 75-100.
- JEANNERET, Michel. 1994, *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme.
- LA CHARITÉ, Claude. 2003, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota bene.
- LEFRANC, Abel. 1953, *Rabelais. Études sur Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre*, Paris, Albin Michel.
- MARRACHE-GOURAUD, Myriam. 2003, « Hors toute intimidation ». Panurge ou la parole singulière, *ER*, n° XLI.
- MIERNOWSKI, Jan. 1998, « Literature and metaphysics: Rabelais and the poetics of misunderstanding », *ER*, n° XXXV, p. 131-151.
- NAYA, Emmanuel. 2000, *Le Phénomène pyrrhonien : lire le scepticisme au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Atelier des thèses de Lille III (microfiche).

- OVIDE. 1519, *Metamorphoseos libri moralizati*, comment. par Pierre Lavin et alii, Lyon, Jacques Mareschal.
- RABELAIS, François. 1970, *Gargantua*, éd. par Michael A. Screech, Genève, Droz, TLF n° CLXIII;
- 1973, *Œuvres complètes*, éd. par Guy Demerson, Paris, Seuil;
- 1994, *Œuvres complètes*, éd. par Mireille Huchon (avec la collab. de François Moreau), Gallimard, 1994. Les citations de *Gargantua* sont extraites de cette édition.
- RENNER, Bernd. 2007, « Difficile est saturam non scribere. L'Herméneutique de la satire rabelaisienne », *ER*, n° XLV, Genève, Droz.
- SCREECH, Michael. 1992, *Rabelais*, trad. par M.-A. de Kisch, Paris, Gallimard.
- SPITZER, Léo. 1960, « Rabelais et les "rabelaisants" », *Studi francesi*, n° IV, p. 401-423;
- 1965, « Ancora sul prologo al primo libro del *Gargantua* di Rabelais », *Studi francesi*, n° XXVII, p. 423-434.
- TINGUELY, Frédéric. 1993, « D'un Prologue l'autre : vers l'inconscience consciente d'Alcofribas Rabelais », *ER*, n° XXIX, p. 83-91.
- ZAERCHER, Véronique. 2000, « Le Dialogue rabelaisien. Le Tiers Livre exemplaire », *ER*, n° XXXVIII.

Résumé

Le prologue de *Gargantua* est assez généralement considéré comme un pacte de lecture essentiel, dont la validité s'étend à l'ensemble des chroniques rabelaisiennes. Il est souvent allégué par la critique littéraire à l'appui de ses

réflexions théoriques. Mais ce pacte est si peu clair qu'il a suscité des débats passionnés quant à sa signification. La présente étude se propose d'apporter une résolution de type logique, grammatical et historique à la querelle qui oppose depuis quelques décennies les tenants d'un sens univoque aux champions de la polysémie.

Abstract

The prologue to *Gargantua* is quite unanimously considered as an important reading pact which can apply to all the various chronicles written by Rabelais. Moreover, this prologue is often put forward by literary critics to buttress their theories. But it is so abstruse that its exegesis has fuelled heated debates. My purpose here is to settle the controversy that has been raging for a few decades between the supporters of a univocal interpretation and the champions of polysemy, using logical, grammatical and historical arguments.

Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel – Université du Sud Toulon - Var

Roger-Michel Allemand – De mai à juillet derniers, le Grand Palais a consacré une rétrospective à la figuration narrative. Vous avez été beaucoup sollicité à cette occasion. Pourquoi ?

Tanguy Viel – J'ai rencontré Jacques Monory il y a quelques années pour un travail de commande qu'on nous proposait en commun. Nous avons très vite sympathisé et sommes devenus, je crois, assez complices dans nos vues. Et puis sa peinture, c'est vrai, a plusieurs points communs avec ce que j'essaye de faire, notamment l'utilisation du cinéma et plus généralement le recyclage des images, mêlé à des sources plus autobiographiques : c'est ce mixage qui est souvent très beau. Alors voilà, c'est un peu le hasard aussi, mais du coup j'ai

accepté de réfléchir un peu sur ce que pouvait être la figuration narrative. Mais pour tout vous dire, en dehors des œuvres de Monory et de Aillaud, j'ai été plutôt déçu.

R.-M. A. – *Ancré dans l'imagerie populaire de la société de consommation, ce mouvement tentait de rompre avec l'abstraction. Qu'en pensez-vous ?*

T. V. – En réalité, je ne me sens pas tellement proche de la figuration narrative en tant que mouvement, justement parce qu'elle est très ancrée historiquement, et même souvent revancharde à l'égard des autres mouvements de son époque. Tout ce qui, dans la figuration narrative, a été fait dans un sens polémique et politique a produit une peinture volontariste qui vieillit plutôt mal.

R.-M. A. – *Circonscriit aux Trente glorieuses, elle a pâti de l'hégémonie du pop art.*

T. V. – Le pop art est plus intelligent. Il a plus d'humour sur lui-même. Il a un dandysme que n'auront jamais atteint les peintres français. J'excepte Monory bien sûr, qui a de la classe.

R.-M. A. – *En France, la régénération picturale est également passée par les nouveaux réalistes, rejetés par la figuration narrative au point que dans l'ensemble provocateur Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp, en octobre 1965, le huitième et dernier tableau montre le cercueil du peintre, drapé dans la bannière américaine, porté par trois artistes pop new yorkais et par trois nouveaux réalistes parisiens, ainsi désignés comme repoussoirs.*



Figure 1. « Vaincre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp », une œuvre en huit tableaux de Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, 1965. - Photo : ADAGP, Paris, 2008.

T. V. – J'avoue que je n'ai jamais compris la violence du conflit avec les nouveaux réalistes, encore moins le sens trop grossier de ces tableaux douteux. Il aurait pu y avoir beaucoup plus de relations entre les deux mouvements et surtout beaucoup plus de porosité qui n'aurait pas desservi la figuration narrative, au contraire. J'ai entendu il y a encore deux mois Rancillac nous expliquer que Duchamp était un escroc. Ce genre de discours en 2008, vous serez d'accord avec moi que c'est vraiment stupide. Dans ces conditions, il est difficile de bâtir un dialogue, mais encore plus une œuvre solide.

R.-M. A. – *Duchamp assassiné, c'est bien entendu la mise à mort de l'art conceptuel. Comment vous situez-vous dans ce débat, que ce soit en termes picturaux ou littéraires ? Les deux domaines sont-ils comparables ?*

T. V. – J'entretiens avec Duchamp la même proximité qu'avec Maurice Blanchot ou Samuel Beckett, c'est-à-dire une admiration sans borne. Ils sont ceux qui ont touché au nœud de la création. Il ne s'agit pas de faire comme eux bien sûr puisqu'ils ont épuisé leur propre sillon, mais je n'arrive pas à comprendre comment on peut être artiste, toute discipline confondue, et ne pas se reconnaître dans ces gestes-là, d'extrême ironie, d'extrême fatigue ou d'extrême désespoir. Du coup, je ne fais pas une différence aussi radicale, dans le geste de créer, entre une tentative purement conceptuelle et, à l'inverse, une hypertrophie de la figuration. Ce sont deux postures inverses mais qui devraient être capables de se reconnaître mutuellement comme sœurs. En tout cas dans l'écriture, ce sont deux états très voisins qui peuvent mener de l'assèchement pur aux images les plus débridées. La différence ensuite entre écrire et peindre, c'est qu'écrire ne peut jamais être un geste conceptuel : paradoxalement, le langage produit plus forcément de l'image que la peinture. De là que nous n'avons jamais eu d'une manière aussi virulente ce débat entre figuration et abstraction. Et parce que devant une phrase, je suis sûr que Samuel Beckett et Alexandre Dumas, pour prendre les deux extrêmes, peuvent ressentir la même chose.

R.-M. A. – *Vous avez en tout cas au moins un point commun avec les tenants de la figuration narrative, du point de vue de l'arrière-plan culturel : la plupart de ces conteurs d'histoires fréquentaient la Cinémathèque et empruntèrent volontiers des formes à la Nouvelle Vague. Chez vous, dès Le Black Note, on observe une écriture quasi cinématographique, dans les images, les plans-séquences et le montage. Qu'est-ce que votre cinéphilie a précisément apporté à votre manière d'aborder un récit ?*

T. V. – En premier lieu, je crois, un capital d'images disponibles : le cinéma a formalisé des archétypes, à la fois comme aboutissement de la littérature passée, à la fois comme renouvellement de ces figures actualisées dans le monde moderne en tant que plus urbain, plus mouvementé, plus nocturne, etc. C'est donc une mémoire et donc un matériau pour moi, au même titre que l'enfance ou la réalité perçue. Mais bien sûr le cinéma est aussi une forme, et en tant que telle, elle « préfigure » ou « configure » notre cerveau. De ce point de vue, je crois que l'apport le plus important sur mon propre travail est celui du rythme, c'est-à-dire de l'enchaînement des durées. Par exemple, j'ai l'impression de penser mes livres sur deux heures maximum, avec des pleins et des creux qui ont l'air d'être inconsciemment calqués sur un rythme de narration cinématographique. Mais ce rythme du cinéma emprunte lui-même à des formes très archaïques, souvent proches du théâtre grec. Donc on pourrait dire les choses dans l'autre sens : que c'est toujours la littérature, en tant qu'art du récit, qui tient les ficelles.

R.-M. A. – *Cinéma est construit à partir du dernier film de Joseph Mankiewicz, Le Limier. En quoi, dès lors, a consisté votre travail d'écrivain ?*

T. V. – Ce travail a eu lieu à une époque où le cinéma possédait pour moi une puissance narrative et notamment mimétique, que je ne me sentais pas capable d'égaliser par la phrase. Alors c'était comme un jeu d'impuissance que de plier le genou devant le cinéma en disant : il ne reste que ça à faire, essayer de raconter un film. À ce point qu'au départ, le projet était très froid, très formel, consistant seulement à décrire cliniquement l'objet. Mais très vite, ma propre phrase achoppait

contre les images et c'est curieusement de cet achoppement qu'est né le narrateur. C'est seulement là que le livre a pu avoir du sens pour moi, quand j'ai compris que l'enjeu n'était pas seulement le « concept » du remake littéraire, mais la scène balbutiante et obsessionnelle du discours. De sorte qu'à la fin, je crois, c'est plus un livre sur la cinéphilie que sur le cinéma.

R.-M. A. – *Vous vous êtes beaucoup intéressé au polar et aux films de série B; l'intrigue et la structuration de vos romans sont communément rattachées au genre policier. D'où vient cet attrait et sur quoi repose-t-il ?*

T. V. – Je me suis longtemps posé cette question, surtout que je ne lis pas du tout de romans policiers. Ma première réponse fut souvent de croire qu'il y avait là, sur la scène criminelle, une densité de passions et de sentiments humains, exactement comme sur la scène tragique antique, mais incarnée dans le monde moderne : la grande ville, le crime organisé, l'unité familiale et non plus politique, etc. Je continue de le penser, mais depuis quelques temps, j'ai aussi remarqué que cette scène-là devait beaucoup au XIX^e, au romantisme et aux mythologies gothiques, à l'identification de la littérature avec la marge, avec le mal. J'ai notamment lu les travaux de Mario Praz qui trace des généalogies vraiment passionnantes de cette histoire. Et au fond, chez moi, ce XIX^e siècle, c'est l'image que j'ai depuis l'enfance de la littérature, avec Edgar Poe et Conan Doyle. Dernier avantage du policier : il permet de travailler sur de petits espaces, et moi je crois que je me sens mieux dans une unité de lieu.

R.-M. A. – *Selon Umberto Eco, « toute recherche a une structure policière ».*

T. V. – Oui, c'est sans doute vrai. Il y a toujours un suspens de la pensée, une enquête et une résolution. Même la philosophie la plus aride est toujours un drame. En fait, je suis complètement d'accord avec cette phrase.

R.-M. A. – *Le recyclage des codes est un des éléments caractéristiques de la postmodernité : où vous situez-vous par rapport elle ?*

T. V. – Finalement je trouve cette idée de postmodernité de plus en plus juste. Non pas vraiment le recyclage des codes, mais ce sentiment que nous arrivons « après », que toutes les histoires ont été jouées et surtout déjouées, que nous appartenons à un monde de spectres, entièrement reconstitué, parce qu'entièrement détruit avant nous : peut-être il faudrait lire le XX^e siècle comme ça, comme la mise à sac de trente siècles de littérature. Alors depuis quelques années, nous puiserions sur ce champ de ruines, dans lequel nous avons à disposition une sorte de capital global de figures à réassembler. Si la postmodernité peut ressembler à ça, alors oui, nous y sommes.

R.-M. A. – *Ne s'agit-il pas aussi de sublimer les poncifs de la paralittérature par une écriture plus consciente d'elle-même, par un effort d'élévation poétique ?*

T. V. – Ce qui est vrai en tout cas, c'est que même dans cette grande mise à plat des hiérarchies et des figures, il y a toujours un moment où il faut recomposer des forces et des condensations : aussi l'effort d'élévation poétique est-ce surtout, dans le travail romanesque, l'effort pour charger les figures, pour les rendre actives et denses, que ce soit les paysages, les actions, les objets ou les personnages. C'est en fait

un effort métonymique, où il faut faire rentrer beaucoup de contenu dans un contenant. Alors bien sûr, plus cet effort se fait, plus les images sont tendues ou intensifiées, et plus aussi l'écriture semble consciente d'elle-même : elle finit par se voir elle-même à l'œuvre.

R.-M. A. – *Chez vous, il me semble que les tensions internes et les expansions de la syntaxe se substituent au suspense du récit et sont parties essentielles de la dynamique narrative. J'aimerais que vous réagissiez à la formule de Claude Simon sur ses problèmes d'écrivain : « commencer une phrase, puis la continuer, puis la terminer ».*

T. V. – Je prends ce que vous dites pour un vrai compliment. En tout cas, c'est là qu'il me semble qu'il y a un effort de ma part, en ce qu'une phrase pour moi essaie toujours de résoudre une impression, une image, une sensation. Donc elle a son suspens, sa tension interne pour dynamiser et mêler les éléments, pour faire l'image, comme dirait Beckett — ce qui veut dire aussi faire la lumière, faire le cadre, faire l'arrière-plan, bref, un récit à part entière. Ensuite, il faudrait ajouter l'autre grande difficulté du récit pour moi, qui est la transition. Ce que vous appelez dynamique narrative, j'ai l'impression qu'elle doit provenir du glissement entre les phrases et plus encore entre les paragraphes. Bien sûr ce glissement peut procéder par rupture aussi bien que par contiguïté (et même quelquefois par anaphore), mais il doit avoir une efficace rythmique et produire une collusion chez le lecteur, et donc une continuité dynamique. Écrire du roman, pour moi, c'est créer des liens entre des éléments hétérogènes, c'est faire de l'homogène avec de l'hétérogène et pour ça, il n'y a qu'un outil, c'est la syntaxe.

R.-M. A. – *Puisque Simon a été longtemps associé à ce qu'il est convenu d'appeler le « Nouveau Roman » — auquel la figuration narrative est d'ailleurs en partie redevable — et que vous êtes publié par les Éditions de Minuit, la maison mère de la mouvance, j'aimerais savoir quelle importance vous accordez à cette tentative de rénovation romanesque, et dans l'histoire littéraire, et dans votre propre parcours de lecteur, puis d'écrivain.*

T. V. – Dans l'histoire littéraire, à mon sens le Nouveau Roman synthétise l'après-guerre, en en ayant tous les enjeux formels mais aussi thématiques. Il y a un vrai dialogue avec le passé et aussi, quoi qu'on en dise, une lisibilité très forte. Si on compare avec *Tel Quel*, le Nouveau Roman n'a jamais abandonné la narration et le souci du récit, ni le souci du sens, et donc du sens commun. Même si certaines déclarations de Robbe-Grillet semblent un peu « déshumanisées », il y a toujours de la chair, du sensible et finalement l'ombre d'un référent. C'est ce qui les laisse bien vivants aujourd'hui, et c'est encore plus vrai pour Simon ou pour Duras. Quant à moi, dans mon propre parcours, c'est tout simplement cette littérature-là qui m'a donné un minimum de sens esthétique et a fait naître le sentiment que moi aussi je pouvais écrire. Je n'ai jamais trouvé littérature plus démocratique au fond que les narrateurs de Beckett, ou l'absence de narrateur chez Robbe-Grillet. C'est dans ce retrait-là que pour ma part j'ai pu trouver une place, en tant que lecteur d'abord, en tant que bénéficiaire d'un droit à l'écriture ensuite.

R.-M. A. – *Vous êtes brestois, comme Robbe-Grillet. Pourriez-vous à la fois me donner votre opinion sur l'écrivain et me parler de l'empreinte éventuelle qu'a laissée votre ville natale*

dans votre œuvre, dans votre manière de voir le monde et d'aborder la littérature ?

T. V. – Comme beaucoup de gens, je trouve que Robbe-Grillet a trop parlé de son propre travail. En revanche, je suis un peu outré par la liquidation faite aussi vite et étayée à tort par l'antipathie du personnage. Les deux tiers de ses livres sont splendides, où pas une phrase, pas un adjectif ne respire autre chose que de la présence pure, littéraire et vivante. Le début de *Dans le labyrinthe*, j'aurais bien aimé l'avoir écrit. Je ne sais pas si on le réévaluera ou si toujours son aridité le rendra éloigné du « *mainstream* » de l'histoire littéraire, parce que je crois que c'est cette radicalité-là qui en fait aussi un écrivain très solitaire. Si on conserve le vieux critère de la singularité d'une œuvre, alors Robbe-Grillet est beaucoup plus grand, beaucoup plus seul que Claude Simon, qui doit décidément trop à Faulkner.

Pour ce qui est de Brest, c'est très vaste et très difficile à dire, parce qu'en un sens, j'y habite encore. Brest est devenu une fiction, un décor qui est lui-même mon territoire littéraire. J'ai l'impression d'avoir élu domicile là, de m'être sédentarisé dans un espace mental et visuel, avec cette ville très archétypale et la mer autour. Il y a dans ce type de "maquette" une simplicité géométrique proche de Kafka : territoire, frontière, limite, horizon, tout ça est fait d'angoisses autant que de projections rêvées, presque animales.

R.-M. A. – *Le vent et la roche habitent votre œuvre : l'influence de la Bretagne originelle ?*

T. V. – Sûrement. Mais là aussi le réel de l'enfance a rencontré un territoire balisé littérairement, celui du roman

anglo-saxon, puis du roman maritime. C'est une chance quand ses mythologies personnelles rencontrent des mythologies esthétiques, même si elles sont un peu anciennes...

R.-M. A. – *Brest, c'est aussi le Finistère, une limite donc, géographique et symbolique. Or vos personnages sont également des marginaux, dans les franges de la représentation et de la société. À quoi correspond ce choix ?*

T. V. – Ce n'est pas vraiment un choix, plutôt un constat a posteriori qu'en effet les personnages sont un peu déroutés. Je n'ai pas beaucoup d'explication là-dessus, sinon que sans doute, derrière, se jouent une image de soi aussi bien qu'une image de l'art, que l'une comme l'autre, l'identité personnelle ou l'œuvre d'art ont du mal à être pensées au centre de l'espace sensible, économique ou politique, donc ni au centre du monde, ni au centre de la ville, ni dans des positions de force, mais plutôt, soit dans des positions de fatigue et de spectre, soit dans des positions de revanche ou même (je le ressens de plus en plus) d'attente et de reconquête. Brest comme antichambre des capitales.

R.-M. A. – *Quand vous viviez à Tours, vous étiez dans le dénuement. En quoi cette expérience de vie a-t-elle influé sur votre pratique de la littérature ? Il y a-t-il un lien avec le thème de l'absence — d'argent ou d'amour — dans plusieurs de vos livres ?*

T. V. – Pour un éventuel lien entre ma vie et mes livres, je ne saurais dire. Si l'absence y tient un grand rôle, j'ai envie de croire que c'est dans l'enfance que se forge ce genre de manque et d'obsession. Le dénuement dont vous parlez, un peu mythifié par d'autres, correspond plus simplement à une radicalité de vie. Il se trouve que je n'avais qu'une idée en tête — écrire —, et

que cette idée arrivait à m'arracher à tout, à me désincarner en quelque sorte. Et puis il y a une grande jouissance à n'avoir rien. C'est beaucoup plus excitant, même narcissiquement, que d'avoir « un peu ». Pour revenir à la littérature, il me semble que c'est aussi ce que cherchent mes personnages : un affranchissement qui passe par le vide, la destruction du passé, l'effacement des traces. Ils débutent souvent éclipsés ou absents par les autres et peu à peu essaient d'aller vers leur propre présence, qui est leur affranchissement et qui passe souvent aussi par la liquidation des autres.

R.-M. A. – *J'ai lu quelque part — je ne sais plus où — qu'on vous avait rapproché d'Olivier Rolin, à travers la figure du perdant magnifique. Ce dernier élément m'a paru pertinent, mais plutôt en le rapportant à Hemingway, Conrad et Melville. Qu'en dites-vous ?*

T. V. – Je n'ai pas lu Olivier Rolin mais pour les autres, le point commun, me semble-t-il, c'est que ce sont des œuvres très initiatiques. En tout cas, c'est comme ça que je lis Melville et Conrad, comme des romans de formation et des méditations sur l'existence. Et cette méditation est d'autant plus possible que les narrateurs ont été meurtris, qu'ils font souvent le récit d'une expérience violente, complexe et qui les a grandis, même dans la défaite. D'où peut-être cette expression trop employée de « perdant magnifique ».

R.-M. A. – *Il y a une dimension crépusculaire dans vos livres. Votre art serait-il donc tourné vers le couchant ?*

T. V. – Je ne sais pas. J'aime beaucoup m'appuyer sur la fatigue pour commencer mon travail, c'est une manière de faire

retomber un peu la tension inhérente au geste d'écrire, et cette fatigue se figure peut-être mieux dans le couchant.

R.-M. A. – *L'Absolue perfection du crime repose sur la trahison; Insoupçonnables est porté par le thème du faux frère; dans Vers la fiction vraie, vous écrivez qu'il y a forcément trahison de la lettre. Qu'est-ce ce qui vous touche dans ce dénominateur commun ?*

T. V. – Je me demande si je suis sensible à la trahison en tant que telle, ou si elle est simplement le lieu épique de la déception. Je veux dire que ce qui me touche, c'est l'écart entre l'espoir posé dans les choses et les êtres, et la réponse des choses et des êtres à cet espoir. La trahison est simplement la situation superlative de cette déception, qui n'est elle-même que le dégonflement de la baudruche, c'est-à-dire le dégonflement des projections inconsidérées faites sur le monde.

R.-M. A. – *Seriez-vous pessimiste ?*

T. V. – En littérature, oui, pourquoi pas. En tout cas, je ne trouve pas très excitant de crier au bonheur dans l'écriture : le bonheur, ce serait plutôt la promesse extérieure au livre, la vie vécue peut-être, mais l'écriture, c'est différent, c'est une longue déploration, un échec préparé et qui jouit de lui-même. Ce peut être très heureux, l'écriture, mais forcément sur des cendres, sur quelque chose de noir au fond.

R.-M. A. – *Et la tragédie dans tout cela ? N'est-elle pas au cœur de vos préoccupations ?*

T. V. – Disons qu'elle est une ombre derrière l'épaule...

R.-M. A. – « À grand manque grande invention. », *résume* Vers la fiction vraie, à propos de la mélancolie. La fiction, selon vous, serait un antidote à la solitude et au néant : « C'est ainsi, à proportion de sa peur, à proportion du gouffre dont il réchappe, que le mélancolique engendre le monde, soit-il tout gonflé de manque. » *C'est un autoportrait ?*

T. V. – Ce que je sais de cela, c'est qu'à un moment j'ai eu besoin de regarder toutes ces choses psychiques de face, notamment tous les empêcheurs d'écrire, et à force de réfléchir dessus, je suis arrivé à ce qui est comme une tarte à la crème finalement : la mélancolie. Au fond, ce travail autour de la mélancolie était une sorte de développement de la question d'Aristote dans le *Problème XXX*. C'était vraiment ça qui m'intéressait. Et du coup j'arrivais à cette conclusion simple : quand on est mélancolique, ou bien on agit dans le monde mais on passe pour fou, ou bien on choisit le monde des fictions et on est à sa place. En ce sens, peut-être, c'est un autoportrait.

R.-M. A. – *Serait-ce dans le même ordre d'idées que vous vous intéressez aux romans et aux films noirs ?*

T. V. – Je ne sais pas, parce qu'on ne peut pas dire que le noir soit la seule réponse à la mélancolie. Ce que je crois savoir, c'est que la fiction policière ou noire met forcément en scène des êtres débordants, qui en font trop, et donc vont engendrer des conflits, soit avec la justice, le monde, soit avec eux-mêmes. Mais dire cela, c'est sans doute ne rien dire, parce que ce n'est pas une spécificité du noir : quel genre de fiction ne mettrait pas en scène des êtres débordants ?

R.-M. A. – *Dans la citation ci-dessus, il y a deux formules récurrentes sous votre plume d'essayiste : « à proportion » et*

« soit-il ». *Effet de style ? Tic d'écriture ? Souci du volume ? Vœu d'absolution en forme d'hypothèse ?*

T. V. – Tic d'écriture sans doute, mais c'est surtout que ma plume d'essayiste, pour reprendre votre expression, est fragile. Pour tout vous dire, je me suis essayé à ce genre-là d'abord pour régler des comptes personnels avec certains points théoriques. Mais je suis obligé de constater, avec un peu de recul, qu'il y a une différence entre vouloir se mettre au clair avec une question, en l'occurrence la mélancolie, et apporter une contribution au champ du savoir.

R.-M. A. – *Ladite citation est incluse dans un texte où Flaubert tient la première place, mais elle m'a tout d'abord fait penser à Robert Pinget. L'avez-vous lu ?*

T. V. – Moins que Beckett, s'il faut les comparer. Mais j'ai une tendresse très forte pour ce que j'ai lu, notamment *Quelqu'un* et puis les pensées de *Monsieur Songe*. Je pense à cette phrase qui me hante par sa violence et sa justesse, dans *Taches d'encre*, je crois : « Il ne faut pas confondre ses goûts et ses talents. » Il y a cette sagesse noire chez Pinget, qui le rend dur quelquefois mais nous rend curieusement tendres à son égard, parce qu'il semble d'abord dur avec lui-même.

R.-M. A. – *Robert éprouvait une grande admiration pour Cervantès — comme vous, je crois. L'écart entre un idéal de grande élévation et la fatale déception du quotidien, qu'on trouve également chez Dostoïevski, pourriez-vous m'en parler ?*

T. V. – Oui. Je peux essayer. D'abord je vous remercie de votre question parce que je n'aurais pas osé rapprocher moi-même Cervantès et Dostoïevski sur ce terrain, et pourtant je me rends compte que c'est ce qui me les rend plus grands que tous

les autres : cette manière de se débattre avec une pensée qu'aucun corps, aucune incarnation, ne semble capable de loger. Et surtout pas bien sûr, le corps de la lettre. Pour tous ces personnages, il y a cela, une pensée hypertrophiée qui prend le pas sur le réel jusqu'à la déception ou la folie : c'est drôle chez Cervantès, c'est plus tragique chez Dostoïevski. Mais peut-être la différence, si je peux me permettre, avec mon travail, c'est que mes narrateurs, au moment où ils racontent, ont enfin trouvé un espace de conciliation entre leurs pensées, leurs rêves ou leurs idéaux, et la réalité de leur quotidien. C'est même cette conciliation qui permet qu'un récit soit possible, sans quoi ils seraient encore brûlés par l'espoir de leur folie, ou par la violence de leur déception. Peut-être même que le récit qu'ils font, ces narrateurs, c'est le récit du passage de leur réconciliation, dût-il bien sûr être le récit d'un crime ou d'un effacement des traces. Mais vous m'obligez là à penser des choses que je n'ai jamais pensées avant.

R.-M. A. – *L'île du mélancolique est sans cesse menacée d'engloutissement, dites-vous : telle l'île mystérieuse du capitaine Nemo, de personne, du non-sujet ?*

T. V. – Oui, je crois. C'est un des seuls passages de mon travail théorique que je peux reprendre aujourd'hui sans trop de gêne, à propos du tourbillon chez Poe et du trou noir en général. Il me semble que l'identité est une négociation de chaque instant avec les puissances du vide, mais qu'en même temps il s'agit de continuer à négocier pour ne pas sombrer.

R.-M. A. – *Saviez-vous que le nom de Fernando Pessoa signifie justement « personne » ?*

T. V. – Oui, je n'y croyais pas quand on me l'a dit. C'était trop beau pour être vrai, tellement ce semble magique. En tout cas Pessoa fait partie de ceux qui m'accompagnent et d'une manière d'autant plus fréquente que chaque hétéronyme représente un peu de chaque possible littéraire. Quand on ne se sent plus Alvaro de Campos, alors on se sent Alberto Caeiro.

R.-M. A. – *Et la saudade, ça vous touche ?*

T. V. – Qui répondrait non ? En même temps : qui pourrait s'arroger un oui qui appartient à tout le monde ? Bien sûr ça me touche, mais c'est peut-être *ce* qui touche qu'on pourrait appeler ainsi.

R.-M. A. – *À quand la couleur dans vos livres ?*

T. V. – C'est vrai qu'on me dit souvent que mes livres ont l'air d'être en noir et blanc. Je suppose que cela tient à l'imaginaire cinématographique qu'ils font naître chez les lecteurs. Mais pour ma part, je tiens à le dire, j'écris en couleurs : par exemple, *Le Black Note* est un livre jaune et noir, *L'Absolue perfection du crime* est un livre rouge et noir, enfin *Insoupçonnables* est un livre avec beaucoup de bleu et de jaune (et aussi du vert sur le terrain de golf). Je n'ai jamais cherché à recenser les adjectifs de couleurs dans mes livres, mais je suis sûr qu'il y en a plus qu'on ne croit.

R.-M. A. – *Quels sont vos projets actuels ?*

T. V. – Je viens de terminer un roman qui sort en janvier prochain et qui s'appellera *Paris-Brest*. C'est ce qu'on peut appeler un roman familial, en ce sens plutôt différent des précédents, sauf à considérer (ce que je crois) que le roman policier était une bonne manière de faire des romans familiaux sans que ça se voie trop. Par ailleurs, en ce moment je m'amuse

beaucoup en produisant un feuilleton, sur commande, pour un centre culturel qui le diffuse sur papier. Cette contrainte est curieusement stimulante, surtout le fait de devoir écrire vite et donner vite ce qu'on a écrit, sans trop regarder derrière. C'est décomplexant d'un point de vue narratif, et c'est ce qu'il me faut.

Dimanche 2 novembre 2008

Bibliographie

- COLLECTIF. 2008, *Figuration narrative*, Paris, catalogue RMN-Centre Pompidou, 350 p., 450 ill.
- PINGET, Robert. 1965, *Quelqu'un*, Paris, Minuit;
- . 1982, *Monsieur Songe*, Paris, Minuit;
- . 1997, *Taches d'encre*, Paris, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1959, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit.
- VIEL, Tanguy. 1998, *Le Black Note*, Paris, Minuit;
- . 1999, *Cinéma*, Paris, Minuit;
- . 2001, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit;
- . 2005, *Vers la fiction vraie*, http://www.inventaire-invention.com/melancolies/viel_partie3.htm
- . 2008, *Insoupçonnables*, Paris, Minuit.

Catherine Attwood, *Fortune la contrefaite*
L'envers de l'écriture médiévale
Paris, Champion, 2007, 206 p.

Corinne Denoyelle
Université de Toronto

Catherine Attwood, maître de conférences à l'Université de Nottingham, présente dans cet ouvrage une synthèse de ses recherches sur la figure de Fortune aux XIV^e et XV^e siècles, thème sur lequel elle travaille depuis de nombreuses années et sur lequel elle a en particulier organisé un colloque en 1999¹.

¹ Catherine Attwood (ed.), « Fortune and Women in Medieval Literature », *Nottingham French Studies*, Vol. 38, No. 2, 1999.

Depuis le livre de Howard R. Patch², on sait l'importance de cette Fortune allégorique à la fin du Moyen Âge. Régente de l'individu comme des nations, c'est entre ses mains plus qu'entre celles de Dieu que se trouve le destin de l'humanité. Catherine Attwood se concentre particulièrement sur la notion de Fortune « patronne de la rhétorique », formule qu'elle emprunte à Friedrich Wolfzettel³. Tout l'intérêt de son ouvrage est de montrer comment Fortune joue un rôle de miroir chez les écrivains qui lui empruntent un certain nombre de traits définitoires pour se représenter eux-mêmes dans leur activité de professionnels de l'écriture. Double par essence, à la confluence des courants chrétien et aristotélien qui structurent la pensée médiévale, Fortune nourrit le goût des clercs pour le paradoxe, le débat, la dialectique. Mais les caractéristiques de la déesse servent aussi de modèle dans la représentation qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur écriture.

Catherine Attwood décrit l'identité créatrice de Fortune dans un plan clair et rigoureux, structuré par des synthèses efficaces, autour de deux grandes parties : tout d'abord, elle dégage la spécificité de ce personnage allégorique par opposition à d'autres, Nature, Amour, Infortune et Mort ; ensuite, elle montre comment les écrivains réinvestissent de manière positive les fantaisies de Fortune en se les attribuant.

² Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

³ Friedrich Wolfzettel, « La Fortune, le Moi et l'œuvre : Remarques sur la poétologie de Fortune au Moyen Âge tardif », in D. Kelly (ed.), *The Medieval Opus: Limitations, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 197-210 et 209.

Nature, dont l'influence bénéfique sur la création est le signe de son essence divine, est contrefaite, déformée par Fortune. Celle-ci ouvre par là aux auteurs une possibilité de créer à leur tour, ou plus précisément de trouver, d'inventer, en dehors de l'intimidant modèle divin. La déesse peut ainsi être la maîtresse des Arts libéraux et, plus particulièrement, de la dialectique. Parallèlement, la figure allégorique d'Amour passe en retrait aux XIV^e et XV^e siècles au profit de Fortune, plus neutre et plus proche de Mélancolie. C'est elle qui désormais commande aux amants et ce sont les vicissitudes qu'elle leur impose qui les poussent à devenir auteurs. De même, c'est l'Infortune plus que la bonne Fortune qui les fait écrire, les malheurs de l'existence s'avérant d'une grande fécondité littéraire, qu'il s'agisse des souffrances de l'existence, de la prison ou de la mort. La mauvaise Fortune procure aux malheureux la possibilité d'une écriture consolatrice.

Ces dimensions se prolongent dans la deuxième partie de l'ouvrage, où Catherine Attwood montre comment les écrivains de la fin du Moyen Âge trouvent un écho modélisant de leur propre condition dans la folie, l'inconstance et la féminité de Fortune. Ils se reconnaissent dans cette altérité et l'utilisent pour s'ouvrir des voies d'écriture plus larges que celles que la Raison, l'Amour ou la Joie leur offraient. Enfin, dans un dernier chapitre au contenu plus stylistique et, selon nous, plus riche car moins général, l'auteure montre comment la dualité du personnage de Fortune se reflète dans « la binarité fondamentale de l'écriture du Moyen Âge finissant » (p. 153). Son influence se manifeste à la fois sur le plan des macrostructures des œuvres qui privilégient l'opposition des personnages, des thèmes ou des discours, et sur le plan des

microstructures, qui jouent abondamment avec les oxymores et les antithèses.

L'ouvrage de Catherine Attwood, très (trop ?) richement illustré de citations, met l'accent tout particulièrement sur les œuvres de Christine de Pizan et de Guillaume de Machaut, mais il fait aussi preuve d'une large érudition et n'élude pas la dimension européenne de ce personnage. Ainsi, il cite aussi bien Chaucer que Jean de Meun, Pétrarque que Charles d'Orléans. Il apportera au lecteur une synthèse claire sur les enjeux et les représentations de l'écriture à la fin du Moyen Âge. On regrettera cependant qu'il n'ait pas bénéficié d'une relecture attentive et que de nombreuses fautes de frappe attirent l'œil aux dépens de la pertinence du contenu.

Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité
et témoignage dans les récits de femmes
contemporains*

Montréal, Presses de l'Université de Montréal,
coll. « Espace littéraire », 2005, 221 p.

Marie-Soleil Roy
Université de Montréal

D'un titre de Jacques Derrida jusqu'à un titre de Marguerite Duras, ces *Histoires de fantômes* proposent une traversée, en filigrane de laquelle va s'esquisser une subjectivité. Entre les deux *extrêmes* — mais lesquels? début/fin? intérieur (que suggère la *Demeure* derridienne)/extérieur (convoqué par le titre de Duras qui clôt le livre : *Outside*)? —, il s'avère que le texte critique de Martine Delvaux est traversé par des voix multiples qu'elle va pour un temps citer à demeure afin

d'*apprendre à vivre enfin*. Cet exorde (« je voudrais apprendre à vivre enfin »), qui imprime sa marque aux *Spectres de Marx* de Jacques Derrida, se fait injonction éthique que Martine Delvaux prend à son compte dans une réflexion dense et sensible.

Ses *Histoires de fantômes* lancent une sorte d'appel, viennent nous hanter, depuis quatre ans que Derrida demeure ailleurs, en un autre lieu. Spectre qui hante la lecture, envahissant une écriture qui se veut demeure à sa pratique scripturaire. Non seulement ces histoires, celles que contient en germe le titre, sont-elles hantées — elles ont été choisies pour cela —, mais tout l'édifice l'est, de part en part, de bord en bord; de partout les fantômes surgissent, jusqu'à la toute fin, comme une manière de dire qu'on n'écrit pas sans les absents, que rien, surtout pas l'écriture, n'advient qui ne soit hanté, d'où la nécessité de cette *hantologie* (p.16) que Martine Delvaux choisit de mettre en lumière pour éclairer non seulement le travail de l'écrivain, mais aussi celui du critique, qui est toujours hanté par les voix de celles et ceux qui vinrent avant.

Au sortir de cette lecture, le lecteur (ou le témoin) aura saisi que *tout* texte critique est pétri par de l'autobiographie et donc par de l'Autre. C'est dans « En Marge » (8^e chapitre) que Delvaux souligne cette inéluctable contamination de l'espace critique et théorique avec celui de l'autobiographique. Et c'est cette contamination qu'elle tente de mettre au jour à l'intérieur d'une « étude » qui, si elle convoque autant de récits de femmes contemporains interrogés, voire éclairés par le « spectre de lumière » (p.7) que constitue le travail scripturaire d'un Derrida-lecteur, voudrait faire advenir une voix : celle de son auteure qui doit pour cela en arriver à accueillir l'autre (l'hôte étranger) dans un travail de désubjectivation. La traversée —

voire l'épreuve — aura lieu entre « Demeure » (chapitre premier ou prologue) et « *Outside* » (chapitre dernier, ou épilogue), traversée au cours de laquelle la réflexion sera portée par les questions que pose tout ce qui s'apparente à une écriture *autobiographique*, en convoquant les notions à (re)définir que sont la *spectralité* et le *témoignage*. La présente recension se propose de mettre en lumière ce que la critique, guidée par le travail de Derrida, observe du travail d'un certain *spectre* à l'intérieur de récits contemporains de femmes « occidentales », soit américaines, françaises et québécoises. Elle se propose aussi d'explorer la manière dont l'architecture choisie et édifiée par Delvaux dans ses *Histoires* participe d'un mouvement qui ouvre sur une éthique de vie, si ce n'est de *survie*.

D'abord, comme en exergue à l'étude, dans le temps de l'italique encore, avant d'aborder les rives du « travail », un écho à Derrida — qui le fait advenir comme spectre — dans sa lecture de Blanchot : « Demeure ». Mot derridien s'il en est. Mot qui s'ajuste à la polysémie de la langue quand tombe la particule qui attache au monde. Quand le « de » tombe, quand le mot qui s'impose comme le lien entre d'autres mots disparaît, on y entend sourdre ce qui à tout met un terme : *meure*. Pourtant, n'est-ce pas l'éternité que convoque ce demeure? Et qu'en est-il d'une féminisation — qui hante ici les lignes de Martine Delvaux — de ce(tte) demeure? De quoi cette demeure, dans laquelle entre le lecteur, est-elle hantée? De fantômes! « Ce livre est une demeure qui accueille les fantômes, les convie » (p. 9). Ceci afin qu'une voix, celle de M. D., se fasse entendre parmi les autres témoins qu'elle invite et accueille. Il y a donc quelque chose à faire advenir : Martine Delvaux, M. D.,

veut entendre sa voix, veut faire entendre sa voix au sein même d'un discours qui se veut « critique », mais déjà *contaminé*. Elle dit aussi, en creux, en filigrane, que ceci est impossible sans la convocation d'autres voix, que celle-ci ne peut se moduler que pour faire entendre d'autres témoins qui l'aideront à venir au bout de ses incursions dans les récits de trauma qu'elle va aborder. Et de les citer. Après Robert Antelme, Maurice Blanchot, Primo Levi, Jacques Derrida, Giorgio Agamben — spectres qui hantent le texte de Martine Delvaux et le travaillent —, qu'est-ce que ce récit, qui constitue la citation à comparaître d'histoires multiples, peut nous apprendre du témoignage, de sa manière d'apparaître et d'accueillir les fantômes?

Avec Antelme, Blanchot, Derrida, Levi, Agamben, c'est tenter de dire un après-Auschwitz. C'est évoquer des témoignages de témoins qui n'en seraient que des intermédiaires, car, nous rappelle Delvaux, par le biais de Primo Levi, le vrai témoin est celui qui n'est pas revenu pour dire. Le vrai témoin, celui qui a vu la Gorgone, n'a pu remonter de l'abîme afin de venir témoigner. Avec un corpus nouveau, avec un corpus d'écrivains femmes qui n'ont pas à faire avec l'Holocauste (ou du moins, pas directement), que peut-on apprendre sur le témoignage? Sur le témoin et sur l'aveu? Sur ce qui est sécrété à la suite d'un trauma? Sur le secret autour duquel tourne tout témoignage? Martine Delvaux expose ces questions et tente d'y répondre en trois temps, convoquant, comme l'a fait avant elle Derrida, le *Hamlet* de Shakespeare et les trois figures spectrales que constituent le père de Hamlet, Hamlet lui-même et, enfin, Ophélie la noyée. Ces trois figures chapeautent chacune, en une courte présentation soulignée par l'italique, les trois parties qui façonnent la charpente d'*Histoires*

de fantômes. Mort, spectre, mort à venir, mort-vivant : les figures du dramaturge anglais invitent à penser l'imbrication des *fantômes* dans la vie. La première partie se présente sous la loi du père (le Roi spectral), la seconde explore la question du témoin incarnée par un Hamlet *passeur*, enfin, dans une troisième partie, la figure d'Ophélie introduit le lecteur de *l'autre côté*, là où l'universitaire qu'est Martine Delvaux se fait *femme*, témoin d'une enfant à venir, là où la voix de celle (Ophélie) qui fut muette sa vie durant se révèle, dans sa mort, devin (p. 166). C'est en ce dernier lieu que la voix de M. D. se fait aussi entendre.

Proposant des textes qui « rompent avec les oppositions classiques » (p. 8) et se déplacent autour d'un *événement* « à dire » dans des pratiques littéraires qui ouvrent le monde en autant de mondes possibles (soit infinis) de la subjectivité, Martine Delvaux entend donner — si tant est qu'il soit possible d'y arriver — une définition du témoignage et, à travers celle-ci, de *l'événement* porté par une écriture *féminine*. L'aveu, l'écriture du trauma et du deuil, *l'autobiothanatographie*¹ sont autant de *pratiques* qui la guident et jalonnent le voyage que constitue l'écrit entre *Demeure* et *Outside*. C'est à travers les pratiques scripturaires de Kathryn Harrison, de Sybille Lacan, de Nelly Arcan, de Laure Adler, d'Anne-Claire Poirier, d'Annie Ernaux, de Catherine Millet et de Christine Angot que Martine Delvaux traque les spectres lui permettant de proposer une définition du témoignage, laquelle renouerait à la fois avec une

¹ Mot créé par Derrida pour montrer que l'autobiographie est toujours affaire de spectralisation, en tant qu'elle est travaillée à la fois par de la vie et de la mort. On n'écrit, on ne pense jamais — et, comme sujet, on ne se tient jamais — que dans l'horizon que constitue la mort, sa *propre* mort.

foi ancienne (celle qui demande de croire à défaut de voir ou de toucher) et une Eucharistie nouvelle qui fait la chair advenir comme verbe et se plaît à en inverser le processus en une transsubstantiation révélant beaucoup d'une appropriation de l'espace littéraire au féminin, et même de l'espace tout court... L'espace qui apparaît alors, c'est celui d'une contamination incessante, où les frontières se révèlent poreuses : intérieur/extérieur, vérité/mensonge, témoignage/fiction, toutes catégories oppositionnelles se contaminant jusqu'à *la vie à la mort*.

Si Delvaux choisit de se pencher sur des récits contemporains de femmes s'écrivant au « je », elle fait du même coup le choix de récits qui ont trouvé dans l'institution littéraire un accueil mitigé. En effet, chaque récit présenté non seulement est lu de manière à éclairer la question complexe du *témoignage*, mais il est interrogé en regard de la réception qui fut la sienne : plusieurs de ces textes, souligne Delvaux, n'ont pas trouvé *leur* place dans l'institution, la critique les aurait rejetés pour ce qu'ils se proposaient de dire — ou de profaner — et parce que, paradoxalement, de cette matière qu'on pourrait qualifier d'*intime*, ils n'en disaient pas assez. Ce seraient des livres qui témoignent d'un secret sans jamais le révéler, en tournant autour. Mais n'est-ce pas, demande Delvaux à la suite de Derrida, le propre du témoignage que de ne pouvoir jamais donner sur l'origine, d'être à jamais, comme dans le dire de l'événement, un performatif, une invention du présent faite dans le présent, une spectralisation qui pointe vers l'avenir et le rend possible? Ou encore une mort de laquelle sort la vie?

Les récits qui composent la première partie des *Histoires* pourraient se diviser en récits d'un trauma et récits d'une (fausse) transgression. Ce qui fait d'eux des récits écrits « [e]n regard de la loi » (titre de la première partie). Cette loi, c'est bien sûr celle du père (assimilable au Roi dans *Hamlet*), en ce que son nom se fait maître de la filiation et que sa présence/absence commande qu'on se soumette à ses injonctions.

Entre la loi (du roi/père) et la voix des écrivaines ici convoquées, l'espace est immense, qui remet en question les notions de sacré, de religieux, de la loi phallique, du logos et de l'archive. C'est ainsi qu'une écriture du trauma féminin fait son chemin et convoque les fantômes, traquant la nuit pour lui faire porter un regard, car « [a]u regard (de la loi) », les femmes écrivains ici convoquées désirent se soustraire. C'est cet espace d'un « [e]n regard de la loi » que va tenter de circonscrire la première étape de l'étude de Martine Delvaux. Le spectre royal d'*Hamlet* ouvre de son ton autoritaire le lieu d'une vengeance, enjoignant son fils, visière levée et parole de vérité, de défendre la filiation. L'écoutant, le regardant, soumis à sa voix et à son regard, le fils ne peut échapper à la loi du Roi. Là, dans cette partie qui évoque de multiples figures de pères, Delvaux propose de remplacer le fils par la fille. Hamlet par autant de filles qui se sont vues soumises à la loi du père. Cette loi, dans notre société occidentale pourtant *sécularisée* (p. 67), se révélerait omniprésente, omnipotente, omnisciente. Et c'est bien d'omniscience qu'il s'agit, puisque Dieu, le Christ et ses disciples parcourent ces pages comme si l'époque contemporaine qui était la nôtre avait encore maille à partir avec l'absence, le vide laissé par un christianisme en jachère : si Dieu n'est plus, il est le spectre premier; il est l'absence que l'Eucharistie nouvelle, voulant de la

présence, cherche à combler dans la grande « communion-consommation » des corps. C'est sous la Loi du *nom* et celle du *genre* que vont s'écrire, selon Delvaux, les récits de femmes contemporains qui se proposent *autobiographiques* et qui, *en regard de la loi*, dont le propre est de figer et de séparer, s'élèvent contre la loi de l'Un, celle de la vérité, celle de Dieu et du père, d'un nom *propre*, d'une catégorie générique, celle de l'archive, qui fige la mémoire, décidant du même coup de l'avenir, du seul à venir. Cette partie lève le voile sur une violence masculine que la loi aurait voulu laisser à jamais dans l'ombre. Premier spectre à envahir l'espace du témoignage, de l'aveu, du discours de soi : l'ombre d'un père (représentant de la loi) duquel se libérer. C'est autour des figures de l'inceste (*Le Rapt* de Kathryn Harrison, *L'Inceste* de Christine Angot), de la *dé légitimation* (*Un père* de Sybille Lacan), de la pornographie (*Putain* de Nelly Arcan, *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet), mises en scène par les récits choisis, que tourne Delvaux pour dévoiler la manière dont sont renvoyées, dans ces « textes-boucliers » (p. 29), les règles. Elle y explore aussi la manière dont ces règles sont mises à mal, et comment le témoignage se révèle un piège se refermant sur le lecteur qui voit ce qui lui était livré lui être retiré — non-respect d'un certain horizon d'attente qui pourrait expliquer le rejet dont ces œuvres ont parfois fait l'objet. Ainsi, tout ce qui est resté dans l'ombre fait son apparition, l'archive ne tient plus rien sous sa loi. Une des modalités du témoignage sera donc de *faire justice*, en se détournant, à l'instar de Persée combattant la Gorgone, du regard de la loi (à laquelle prétend se rattacher le père), en renvoyant à la loi/père son regard en des textes-boucliers qui la/le mettent à mort afin qu'une *autre* histoire s'écrive et permette à ces filles de *renaître*.

Si le témoignage permet de convoquer, parmi ceux et celles qui sont morts ou qui ne sont pas encore nés, une « communauté de fantômes » (p. 9) qui réalise la justice, Martine Delvaux se permet, dans un second temps, une incursion dans plus « intime » encore. Elle pénètre des lieux rarement investis par l'histoire et la littérature : là où un enfant meurt, là où le deuil apparaît possible/impossible. C'est dans la même logique qu'un *écrire (ou dire) l'événement*² impossible que la seconde partie (« Écrire l'événement ») permet d'entrevoir, à travers les textes de femmes qui ont perdu un enfant, la part de fiction qui travaille tout témoignage. Les histoires qu'explore Delvaux impliquent une mort : histoire d'un avortement clandestin chez Annie Ernaux (*L'Événement*), histoire de la mort d'un enfant de neuf mois, étouffé par un aliment qui aurait fait « fausse route » chez Laure Adler (*À ce soir*), enfin, histoire de l'assassinat de Yanne que tente de retracer Anne-Claire Poirier dans un film documentaire où elle prête sa voix pour *dire* sa fille, se faire à nouveau grosse de sa fille morte (*Tu as crié Let me go !*). Ces récits, ces textes de deuil supposent, selon la critique, une double posture de témoin qui n'est pas sans rappeler l'étrange et impossible témoignage de Maurice Blanchot dans *L'Instant de ma mort*. De fait, apparaît dans la texture narrative un premier témoin — celui de l'événement —, duquel témoigne un second témoin, éloigné et de l'événement et du premier témoin. Cette scission ouvre un espace où le témoignage « est appelé à demeurer dans l'ordre du secret et à

² Selon Derrida, *Dire l'événement* suppose une impossibilité, puisqu'en cherchant à le dire, en le transposant en mots, il devient nécessairement autre.

entrer dans celui de la fiction » (p. 123). Celui (ou celle) qui écrit n'accède ainsi à aucune vérité, à aucune origine : par ce dans quoi il s'engage, il révèle une autre facette du témoignage qui pourrait être le fait de « regarder les choses jusqu'au bout » (p. 121) et, donc, d'être déjà dans de l'invention. Cette idée fait du coup apparaître la *littérature* à l'intérieur de tout témoignage qui se prétendrait discours de vérité. C'est dans cet espace que Delvaux explore le mouvement de deuil à l'intérieur duquel le témoin doit apporter au langage ce qui échappe à ce dernier. Le témoin fait « parler les morts » (p. 101), fait parler ces choses qui n'ont jamais été pensées comme événement, comme pouvant être de l'ordre de ce qui arrive (avortement, mort-né), mais auxquelles il faut donner forme. Le non-événement peut devenir, par delà les mots, un événement permettant au sujet de naître à nouveau.

Enfin, dans un troisième temps de la traversée, le personnage d'Ophélie apparaît, de l'autre côté, là où elle a été emportée, afin de se faire entendre. Elle incarne la voix folle, chantante et dansante, à laquelle désormais on prête l'oreille. C'est ainsi que la réflexion essaie d'éclairer une manière d'apprendre à vivre et elle le fait de manière quasi performative, dans une troisième partie où Martine Delvaux pose ses mots dans ceux de Derrida, où elle tente d'entrer, déjà spectralisée, dans un dialogue qui lui permettra de faire entendre sa voix. Trois chapitres constituent cette dernière partie et font écho au philosophe, à une partie de son œuvre qui se veut inclassable entre travail théorique et autobiographie. Delvaux s'y incruste d'abord « [e]n marge » (8^e chapitre) du travail de Geoffrey Bennington et de Jacques Derrida (*Jacques Derrida / Derridabase*), puis insère ses propres lettres à l'abécédaire proposé par Derrida dans *Lettres pour un aveugle* (titre du 9^e chapitre). L'aveugle de Tolède du film *D'ailleurs*,

Derrida prend le visage de l'aveugle de Saint-Hilaire, le grand-père qui, au bout de l'histoire, se sera fait le spectre, le mort, apprenant aux vivants à vivre, leur apprenant à ces vivants, lui l'Aveugle souffrant d'Alzheimer (premiers mots de son abécédaire), que tout témoin est toujours aveuglé et que c'est pour cette raison que tout témoignage ne peut que se tenir dans le lieu d'un possible/impossible. Cet exercice, s'il possède quelque chose d'un certain mimétisme, permet de tracer le lieu d'une éthique de vie... L'abécédaire qui se profile autour du grand-père mort permet de fonder une mémoire en donnant des mots : savoir vivre avec les spectres, c'est leur donner une *histoire*, à livrer à l'infini. Cette partie se clôt sur un ventre que jamais on ne touche ni ne voit. Au 10^e chapitre — le dernier avant l'épilogue —, on apprend que « le grand-père est parti et [que] le spectre d'un enfant est apparu » (p. 199). C'est le terme (ou presque) que Martine Delvaux donne à son texte — ou *presque*, car sa grossesse n'est pas à terme, mais le voyage, lui, oui : « Au terme du voyage, le corps lui-même est devenu une demeure, maison, antre, foyer, sac, placard, aumônière, cage à oiseau, petite poche de pantalon, lieu magique d'une apparition » (p. 199). Autre forme d'*hantologie* où peuvent être pensées les limites de la vie et de l'identité, avec pour horizon la mort. C'est par trente-quatre fragments, correspondant aux 34 semaines depuis le premier signe de vie qui furent ponctuées par cinq échographies, que le chapitre avant l'épilogue, avant l'*Outside*, le chapitre « Échographies », amène le lecteur du côté du vrai témoin que constitue l'enfant, et surtout, du côté d'une foi plus primordiale : celle d'une mère qui doit croire à l'enfant dans son ventre, qui doit croire, sans pouvoir voir, à ce qui n'est encore qu'une virtualité, une vie possible, un *spectre*.

Ce spectre à venir — car il s'agit bien de fantôme dans l'échographie — aura à sortir. Elle (puisqu'il s'agit d'une fille) sera *demeurée* à l'intérieur le temps de la création de cet écrit. Quel *extérieur/outside* met un terme à l'écrit, au voyage? Le cri de l'enfant demandant à sortir ou le désir de la mère de se voir délivrée afin de pouvoir clore le livre? Martine Delvaux, au fil de cette traversée, aura révélé une certaine expérience féminine de la spectralité, où les « couples conceptuels » se voient brouillés (p. 9). Son écriture même met en scène cette spectralité, et si elle brouille parfois les cartes, si une impression de décousu, de fil à recoudre fait *impression* au cours de la lecture de ces *histoires*, c'est au bout de la route qu'un fil — peut-être différent de ce à quoi l'on s'attendait — apparaît. Fil d'une autre filiation. Fil d'une intuition qui fait des fragments de lectures mis bout à bout une aventure dans la subjectivité, une aventure dans l'infinité des histoires possibles.

Martine Delvaux nomme enfin, à la toute fin, le fantôme qu'on avait soupçonné d'avoir participé à l'édification de cette demeure, qui la hantait déjà, depuis ses fondations, l'avait traversée de ses initiales et de sa pensée. Son fantôme y apparaît d'ailleurs en toutes lettres : une autre M. D., une Marguerite Duras, dans l'inversion des initiales on pourrait lire le début de Deux Mots : D. M., DeMeure. Demeure ainsi dans l'entre-deux tout vivant qui a un peu appris à vivre. Et c'est bien sur cette note interstitielle que se termine cette réflexion critique-témoignage : entre la mort du philosophe Jacques Derrida et la naissance d'une enfant, il y a le *je* qui demeure *hanté(e)*. Un *je* rendu possible par l'écartement infini que suppose un voyage à travers la spectralité. Il appert alors que devient opératoire cette idée derridienne qui hante les lignes : il faut se laisser hanter pour apprendre à vivre enfin...

Jean Dufournet, *Le Roman de Renart, entre
réécriture et innovation*
Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2007, 250 p.

Thomas Verjans
Université Paris Sorbonne - Paris IV

« *Le Roman de Renart* est [...] le texte du ressassement, un riche palimpseste où l'on décèle un constant travail de *réécriture*, qui évolue entre la répétition et la variante. » (p. 56). Ce propos pourrait constituer l'un des axes fédérateurs de l'ouvrage de Jean Dufournet, ouvrage qui se situe lui-même « entre *réécriture* et *innovation* », dans la mesure où y sont réunis anciens articles et nouvelles réflexions. Mais outre ces deux principes, qui guident les interprétations et réinterprétations proposées, il est un autre élément qui, croyons-nous, contribue à donner son unité à l'ensemble : la notion de *relecture*. C'est en

effet à un véritable parcours de (re)lecture que nous convie cet ouvrage, lecture qui consiste bien souvent à éclairer un texte par ses entours et à rechercher dans le détail ce qui en constitue bien souvent l'originalité.

L'ouvrage s'ouvre avec la reproduction de l'article « Présentation du *Roman de Renart* » du *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française* (1994). Conformément aux règles du genre, l'entier du matériau médiéval renardien est passé en revue, non sans une prédilection manifeste de l'auteur pour les branches du Groupe I, bien davantage explorées que les autres, et notamment que celles du Groupe III. Cette prédilection est néanmoins quelque peu atténuée dans les articles qui suivent, dans la mesure où, par le biais de telle ou telle branche particulière, c'est l'ensemble du *Roman* qui se trouve remis sur le métier de la critique. Reste que, par le panorama général qu'il offre, cet article liminaire fournit les repères généraux qui permettent de situer avec plus de précision les enjeux des articles suivants, pour la plupart consacrés à telle ou telle branche particulière.

L'œuvre de relecture se manifeste d'abord dans le refus très explicite de se rendre à certains lieux communs de la critique. La relecture se double alors d'une tentative de réhabilitation, comme dans « Défense et illustration de la branche la du *Roman de Renart* ». Prenant acte des emprunts à la branche I, fréquemment relevés par la critique, Dufournet s'attache à faire valoir les nuances et les différences qui transforment la réécriture en innovation et renversent l'ordre des valeurs attachées aux personnages qui y sont représentés, et en particulier Renart, qui se voit ainsi réhabilité, mythifié presque. C'est ainsi que peut se comprendre l'application au roi

Noble, à la fin de la branche Ia (vv. 2255-2258), des vers que le poète de la branche I appliquait à Renart (vv. 1673-1678). Dès lors, la branche Ia, par un subtil réaménagement de ce qui la précède, confère une épaisseur nouvelle au personnage du goupil tout en se faisant l'écho — mis en évidence par les références aux travaux de Georges Duby — de la société paysanne de l'époque.

Le principe de la réécriture gouverne encore la réinterprétation de la *Confession de Renart* (branche VII d'E. Martin, et 14 de M. Roques). Reprenant la structure de la branche IV, retrouvant des motifs de la branche XIII (que Dufournet, contrairement à L. Foulet, situe chronologiquement avant la VII) et de la branche II, l'auteur de la *Confession* procède ainsi par reprises et par allusions. Mais Dufournet montre aussi que trois thèmes viennent fédérer l'ensemble de la branche, évitant de la sorte le caractère disparate qui aurait pu en résulter : la folie, le « bas corporel » et les moines. Enfin, le « sermon » du milan Hubert, prolongeant le « mythe de la femme dévoreuse d'hommes » cher aux Fabliaux, autant que les qualifications dont l'auteur gratifie Renart, assurent un contrepoint nécessaire, atténuant le caractère outrageux des propos du protagoniste, qui ne fait mine de se confesser que pour mieux se dédouaner de ses propres faiblesses. Toutefois, ainsi que le suggère Dufournet, cet équilibre pourrait, en réalité, se résoudre en une dernière leçon selon laquelle « toutes les conduites humaines sont folles ».

Ce principe de la *réécriture* vient se doubler du principe de l'*arborescence* comme ligne interprétative de l'article suivant : « Réécriture et arborescence dans *Le Roman de Renart* (branche X et XI). Deux auteurs au travail ». Ces deux branches,

signées du Prêtre de la Croix-en-Brie, se démarquent par une certaine indépendance à l'égard de la tradition renardienne ainsi que par une certaine habileté dans les allusions qui y sont faites. Mais aux similarités de ces deux branches s'ajoutent quelques innovations, particulières à chacune, justifiant ainsi le sous-titre de la contribution. En particulier, la branche X est singularisée par le rôle qu'y joue le paysan Liétard, tandis que la branche XI reste centrée sur la parodie et la moquerie. Dès lors, l'interprétation de ces branches demeure liée à l'*essart novel*, c'est-à-dire à l'exploitation d'un nouveau terreau, sous le signe duquel s'est placé le Prêtre de la Croix-en-Brie, sacrifiant juste ce qu'il faut à la tradition pour mieux faire valoir ses propres innovations.

L'article suivant, « Portrait d'un paysan au Moyen Âge : le vilain Liétard », prolonge l'examen de la branche X en insistant sur l'une des innovations majeures par lesquelles le Prêtre de la Croix-en-Brie se détache de la tradition renardienne. Ce n'est pas que la figure du paysan soit absente des autres branches, c'est qu'ici, elle ne la limite pas à la simple évocation ou au rôle d'adjuvant involontaire de Renart, et laisse au contraire à celui-ci une place centrale (une « place exceptionnelle », p. 78). Cette place, accordée au vilain, se densifie de fréquents échos aux *Proverbes au vilain* et, plus encore, de son statut de « témoin de l'essor rural du XII^e siècle » (p. 86), qui le dessine comme un paysan parvenu, dès lors voué à la défaite contre Renart. Dans le portrait, certes plus nuancé par rapport à la tradition, qu'en fait le Prêtre de la Croix-en-Brie, s'affirme tout de même un enjeu social et moral par lequel le troisième ordre doit demeurer soumis aux deux autres. L'innovation majeure tient

alors à l'épaisseur sociopolitique de la branche X, épaisseur que l'on retrouvera plus loin, dans l'article consacré à M. Rodange.

Le double principe de la *réécriture* et de l'*arborescence*, autant que la volonté de réhabilitation gouvernent encore l'interprétation de la branche XIII, dans « *Renart le noir : réécriture et quête de l'identité* ». De fait, tout un jeu d'échos « intrarenardiens » s'institue avec les autres branches, plaçant résolument celle-ci sous le signe du « dévoiement » (p. 117) et de la parodie et poussant à l'extrême le procédé de la bipartition qui prévaut dans l'ensemble de la tradition renardienne. Ainsi, cette structure bipartite va transformer la structure d'opposition en structure d'initiation et faire place à l'*exemplum*, interrogeant « par l'identification, les autres hommes aussi bien que le lecteur, susceptibles d'être eux-mêmes des Renart » (p. 136). En définitive, c'est un retour sur soi, sur sa propre identité, qui constitue l'enjeu de cette branche.

L'article suivant, « L'originalité de la branche XVII du *Roman de Renart* ou Les trois morts du goupil », veut insister sur le caractère précisément original de cette branche, en réexaminant « le redoublement, voire le triplement de scènes ou d'épisodes » (p. 139) et, en particulier, celui de la mort feinte. Ainsi, si le jeu des répétitions manifeste déjà récréations et ajouts, ce sont surtout les écarts par rapport à la tradition qui font sens, qu'il s'agisse de la résurrection de certains personnages, des relations cordiales que ceux-ci entretiennent avec le goupil ou encore de la désinvolture avec laquelle sont traités les motifs familiers. Le plus original reste toutefois la redéfinition du rôle de Renart, sans cesse ramené à la norme et dépossédé de sa personnalité, au point que Dufournet parle de

« la fin d'un héros » (p. 155). Fin ambiguë, cependant, dans la mesure où il s'agit davantage d'une disparition, d'un effacement qui laisse ouverte la possibilité d'un retour.

C'est à une nouvelle entreprise de réhabilitation que s'exerce Dufournet pour la branche XVIII, dans « Littérature oralisante et subversion : la branche 18 du *Roman de Renart* ou le partage des proies ». Après avoir montré la faiblesse des traits d'oralité parsemant la branche et les échos faits à la tradition, Dufournet s'emploie à montrer le caractère parodique qui prend pour cible principale la vassalité et l'hommage noble, mais qui s'étend pour partie aussi à une remise en question de la tradition renardienne elle-même. C'est dès lors à l'exploitation du thème de la fête populaire que se ramènent l'originalité principale de la branche et la nécessité où s'est trouvé l'auteur de populariser son texte.

La reproduction de l'article suivant, « Une relecture du *Roman de Renart* », qui clôt en un sens le premier grand ensemble de l'ouvrage, revient à une appréhension plus générale de l'ensemble de l'œuvre. Ce texte, relativement bref par rapport aux autres, se veut, tout à la fois, hommage à J. R. Scheidegger et à son ouvrage consacré au *Roman de Renart* (*Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989), et bilan méthodologique sur l'interprétation des textes médiévaux. C'est aussi là ce qui justifie le sens attaché à la notion de « relecture » mise au principe des contributions de ce recueil.

La réflexion de Dufournet outrepassa enfin très largement la période médiévale pour s'exercer sur certains des avatars contemporains de la tradition renardienne. C'est là le

dénominateur commun aux trois textes qui viennent clôturer ce recueil. Ainsi, le *Renart* de Michel Rodange (1872) fait l'objet d'une étude érudite et très informée sur l'histoire luxembourgeoise. Tout en soulignant l'intertextualité très forte avec le *Reineke Fuchs* de Goethe, dont il reprend la trame narrative, mais qu'il « aseptise [...] pour tout ce qui concerne la sexualité, la scatologie et l'obscénité » (p. 206), l'œuvre manifeste un caractère idéologique particulièrement prégnant. En effet, en interrogeant de façon plus ou moins déguisée la réalité sociopolitique luxembourgeoise des années 1865-1872, Rodange, instituteur de son état, plaide en réalité pour une éducation du peuple, prolongeant de la sorte le caractère satirique inhérent à une large part de l'œuvre renardienne.

De la même façon, dans « Maurice Genevoix et *Le Roman de Renart* », Dufournet examine en premier lieu les principes qui ont guidé la (re)création du texte, relevant aussi bien les échos à la tradition que les silences et les ajouts. L'examen de ceux-ci révèle alors le « fin travail de récréation, qui remanie en profondeur l'avant-texte » (p. 215) pour mieux le situer dans son époque. Ainsi s'expliquent le passage de l'accumulation d'épisodes à la progression dramatique, la particularisation des personnages ou encore, selon les propres termes de Genevoix, la volonté de « cohérer » (p. 225) les scènes. Et c'est précisément à cette liberté créatrice, manifeste dans tous les aspects de l'œuvre, que Dufournet attribue alors la suprématie poétique de ce nouveau *Renart*.

Enfin, les « Derniers avatars du *Roman de Renart* » se concentrent plus particulièrement sur l'adaptation d'A.-M. Schmidt (1963) et la transposition en bande dessinée, *Le Polar de Renard*, de J.-G. Imbar et J.-L. Hubert (1979). Le

premier est d'autant plus une adaptation qu'il demeure fidèle à la lettre et à l'esprit du roman médiéval, son originalité se situant davantage dans le décalage instauré avec le contemporain. Avec le second, le Moyen Âge surgit également au cœur de la société contemporaine, non plus comme trace du passé, mais comme modalité du présent, cristallisant ainsi le monde du crime et des malfrats. « Recréation » autant que « réécriture » (p. 246), ce dernier avatar témoigne aussi de la vitalité d'une œuvre toujours susceptible de donner lieu à des exploitations nouvelles autant que de parler aux hommes de leur propre existence.

En s'attachant à la différence plutôt qu'au point commun et en revenant sans cesse à la lettre même du texte pour en éclairer les jeux de reprises et les nuances, lieux par excellence de la singularisation, Dufournet nous invite tout au long de son ouvrage à nous replonger dans le *Roman de Renart*, mais aussi à exercer avec plus d'acuité encore notre activité de lecteur. De fait, les notions de « réécriture » et d'« innovation » soutiennent en réalité une méthodologie de la critique qui, comme le matériau qu'elle examine, est d'abord relecture. Et nous ne croyons pas alors trahir l'auteur en rappelant à sa suite l'adage barthésien : « Le texte ne s'éprouve que dans un travail, dans une production » (p. 185-186). Ainsi, plus qu'une réflexion sur la tradition renardienne, c'est véritablement une réflexion sur la littérature que nous propose ici Dufournet : toute réécriture est alors, en soi, innovation, réinsertion du passé dans le présent en même temps que soumission à celui-ci. C'est là, semble-t-il, l'une des conditions par quoi toute œuvre vient à être.

Anthony Glinoe, *La Querelle de la camaraderie
littéraire. Les romantiques face à leurs
contemporains*
Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire »,
2008, 256 p.

Sophie Vanden Abeele-Marchal
Université Paris Sorbonne - Paris IV

« Une congrégation de rimeurs bizarres est devenue un complot pour s'aduler, et quelques confidences d'écoliers qui s'essaient, une conspiration flagrante contre des illustrations consacrées ». En dénonçant violemment, dans la *Revue de Paris* du 11 octobre 1829, l'évolution de la jeune école romantique, le journaliste, romancier et poète Hyacinthe-Joseph Alexandre Thabaud de Latouche, dit Henri de Latouche (1785-1851), fixe les termes d'une polémique inséparable de la naissance, puis de la

floraison du romantisme. Loin d'être un épiphénomène dans l'histoire du mouvement, cette controverse, jusque-là latente et destinée à faire florès, porte les enjeux majeurs du renouvellement profond, au XIX^e siècle, du rapport entre la littérature, elle-même en pleine renaissance, et les institutions littéraires : elle manifeste la façon dont le romantisme, tout en attribuant à l'écrivain une fonction et un statut et une fonction radicalement nouveaux, a pris acte, non sans difficiles réajustements idéologiques et éthiques, de l'évolution de la société post-révolutionnaire et de ses mécanismes politiques et économiques. Latouche, en dénonçant « la camaraderie littéraire », a bien saisi le hiatus fondamental entre l'idée romantique et la réalité du nouveau siècle, entre la pure poésie et la littérature, pour reprendre la terminologie de Vigny — celui des romantiques qui l'a sans doute le plus intimement et le plus douloureusement ressenti. Après les éclairages donnés par les précurseurs que furent Léon Séché ou Paul Bénichou — et plus récemment Vincent Laisney —, le livre d'Antony Glinoer donne à lire cette page du romantisme et traite ainsi un aspect essentiel de l'histoire littéraire de la première moitié du XIX^e siècle qui renvoie à la transformation des institutions et des pratiques littéraires au moment où naissent les premières œuvres des romantiques.

De manière tout à fait judicieuse, l'article de Latouche, qui cristallise les enjeux de cet instant littéraire si particulier, est replacé par Antony Glinoer dans une double chronologie : celle, dans sa belle préface, de l'évolution d'une littérature qui deviendra « industrielle », puis, structurant son essai, celle du romantisme, depuis les toutes premières réunions (1818-1824) jusqu'au Petit Cénacle de la « bataille d'*Hernani* » et des Jeunes-

France. La préface pose avec brio les éléments qui vont susciter et amplifier la controverse exposée dans l'article de 1829. Si la « camaraderie », dont Latouche paraît alors inventer le concept, stigmatise des pratiques qui se développent dès 1818, Glinoyer rappelle que « l'histoire des connivences littéraires plonge ses racines aussi loin que la littérature elle-même ». Mais les conditions sociopolitiques ont changé : le mécénat et le clientélisme d'Ancien Régime ont disparu, l'écrivain s'affranchissant de la dépendance de l'aristocratie pour chercher d'autres formes d'affirmation de son statut, de promotion et de diffusion de son œuvre. Apparaît ainsi la « réclame » par voie d'affiche, puis par voie d'une presse dont la collusion avec la littérature ne va cesser de se développer tout au long du siècle, posant une question essentielle dans la querelle de la camaraderie, celle de la nature et de la fonction de la critique. La forme de sociabilité choisie par les jeunes écrivains vient également participer du climat de suspicion à l'égard des modalités de réception de leurs œuvres : ces réunions, ou cénacles, lieux d'émulation intellectuelle où les jeunes poètes viennent partager leurs idéaux esthétiques et éthiques, sont aussi perçues comme de véritables communautés d'intérêt où le prosélytisme et la promotion l'emportent sur la pure spéculation. S'obligeant les uns les autres, multipliant les marques de solidarité et de célébration dans leurs écrits — Glinoyer rappelle le rôle des dédicaces et des préfaces à côté des multiples comptes-rendus dans la presse —, les auteurs entrent dans un mécanisme qui attire le soupçon, d'autant que tout écrit passe par les fourches d'une critique littéraire, dont on s'assure en amont. Et le malentendu s'approfondit : là où les jeunes romantiques, qui ont assurément compris le fonctionnement des instances de promotion, cherchent une

critique créatrice, poétique, cette « critique des beautés » de Chateaubriand, qui se met au service de la poésie comme l'ont défendue aussi bien Vigny¹ que Hugo, les observateurs, plus ou moins bien intentionnés, pointent la partialité, la « camaraderie critique ».

Cette mise en perspective initiale des fondements de la querelle permet à Antony Glinoyer de montrer, en analysant très précisément la lettre du texte de Latouche ainsi qu'un riche corpus de textes associés puisés aussi bien dans la critique (Deschamps, Stendhal, Nerval, Planche, Soulié, Sainte-Beuve...) que dans la poésie (Sainte-Beuve et le « Cénacle » de Joseph Delorme), le théâtre (Scribe) ou le roman (Balzac et *Illusions perdues*), quelles sont, entre 1824 et 1839, les étapes et l'évolution de cette dénonciation des avatars de l'acte littéraire pur, de tout ce qui fait entrer l'acte littéraire dans le registre détestable de l'intérêt personnel et mercantile, de tout ce qui fait les fausses gloires appuyées sur des instances de consécration affidées, de tout ce qui dénature un idéal porté haut pourtant par les premiers hérauts du romantisme. Il remet ainsi en perspective, en les donnant très heureusement dans leur intégralité, outre les (rares) réponses à Latouche, un ensemble de discours comminatoires qui, pendant plus de dix ans, à la « camaraderie » associent le « puff » ou le « charlatanisme » de la « canaille écrivante » dénoncée par Stendhal. Antony Glinoyer souligne d'ailleurs finement que ces

¹ Sur la conception de la critique romantique selon Vigny, je me permets de renvoyer à mon article, « Vigny et la camaraderie critique », *Lettre et critique. Actes du colloque de Brest, 24-26 avril 2001*, Brest, U.B.O., publications du centre d'étude des correspondances et journaux intimes des XIX^e et XX^e siècles, 2003, p. 11-41.

multiples textes ont des fins très diverses, qui peuvent aller jusqu'à déborder le cadre purement romantique qu'ils émanent, comme le texte fondateur de Latouche, de romantiques mêmes, qu'ils viennent de la vieille garde classique prompte à trouver des munitions contre la jeune école ou encore qu'ils soient repris par des pamphlétaires de second ordre prompts à entonner le discours à la mode. Mais quelle que soit leur origine, tous illustrent ce que Glinoyer appelle une même alarme, celle du « non-respect des règles d'un jeu littéraire où chacun a tacitement accepté de s'impliquer », ce « crime de calcul cynique en vue de diriger le grand marché de la gloire » dans un « champ de forces et de luttes » que régit « la comédie des apparences »; dans ces batailles pour le pouvoir et l'autorité se joue la double question de l'éthique et de l'idéal à travers la figure du poète romantique.

Au cœur de cette problématique, il y a le mythe fondateur du cénacle romantique : Antony Glinoyer, qui donne une définition fouillée dans la préface de cette sociabilité si caractéristique, en évoque rapidement la naissance lorsque sont établis les fondements théoriques du romantisme, par voie d'articles dans le *Conservateur littéraire* des frères Hugo ou dans la *Muse française*, entre autres. Mais faut-il rappeler que ce tout premier cénacle n'est pas seulement un mythe? Avant le salon hugolien — et bientôt « hugolâtre » — de la rue Notre-Dame-des-Champs, avant le salon de Nodier à l'Arsenal qui, après avoir prolongé l'esprit du tout premier Cénacle, va se constituer en refuge contre les défections et les trahisons de ses fondateurs, n'y a-t-il pas, à l'origine de l'imaginaire cénaculaire, le salon de Jacques Deschamps dans son hôtel de la rue Saint-Florentin — prolongé à partir de 1826 par son fils, Émile, rue

de la Ville-l'Évêque? N'est-ce pas cette cellule initiale et initiatrice faite, selon Deschamps, de « fraternité poétique, si douce et si noble entre rivaux », qui constitue un système de valeurs référentielles à partir desquelles se construit l'image du groupe romantique? C'est en tout cas bien cette éthique pure que défend Vigny — sans doute également résolu à ne pas céder trop de terrain à Hugo — lorsque, après avoir constaté l'échec irrémédiable de la *Muse française*, il ouvre ses « simples mais poétiques mercredis² ». Indépendamment de la rue Notre-Dame-des-Champs où Hugo transforme le cénacle en un lieu de « galvanisation », pour reprendre l'expression d'Anthony Glinoyer, les premiers romantiques tentent de préserver l'esprit originel et l'éthique de désintéressement poétique qui lui est attaché, quitte à n'en plus sauver que l'esprit ou l'idée, comme l'exprimeront Sainte-Beuve ou Vigny³. Tout ne se passe donc pas uniquement rue Notre-Dame-des-Champs, et même la célèbre bataille d'*Hernani* est précédée de pièces qui, pour n'avoir pas le retentissement symbolique et politique du drame hugolien, marquent la scène française du sceau romantique et déplacent très tôt l'enjeu du cénacle vers la scène : les drames

² Lettre à Augustin Soulié, 28 novembre 1828, dans *Correspondance d'Alfred de Vigny*, édition dirigée par Madeleine Ambrière, Paris, PUF, 1984, t. 1, p. 311.

³ Voir la belle analyse des textes de Sainte-Beuve que propose Anthony Glinoyer aux p. 128-150. Pour Vigny, voir son discours de réception à l'Académie française, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1993, p. 1138-1139; dans la correspondance, voir en particulier la lettre du 29 septembre 1847 (t. 6, Garnier classiques, à paraître en 2008) sur la mort de Frédéric Soulié : « Quand on a la même Foi littéraire, quand on sait qu'on s'estime et qu'on s'aime, à quoi bon visites et temps perdu? L'œuvre de l'un témoigne de celle de l'autre, l'appuie et la seconde [...]. C'est pour des amis qui se rencontrent tous les dix ans qu'on a inventé le mot : *camaraderie*. »

de Dumas, de Soulié ou *Le More de Venise*, adaptation du drame shakespearien que Vigny fait créer le 24 octobre 1829⁴, en sont certaines des étapes essentielles.

Pourtant, il est vrai que l'article de Latouche concentre ses attaques sur Hugo et Sainte-Beuve, comme si effectivement quelque chose de symbolique se jouait bien en 1829 rue Notre-Dame-des-Champs. Antony Glinoyer, qui analyse très rigoureusement la rhétorique subtile de cet écrivain habile, confirmé et reconnu qu'est Latouche, montre qu'il y a dans cet article l'indice des entailles que la dissidence de Hugo semble creuser dans les idéaux du groupe initial : il vise moins le cénacle ou le romantisme en tant que tels que la radicalisation imposée par Hugo, dans les années 1824-1829, à une école au sein de laquelle les premiers succès et les luttes d'intérêt consécutives ouvrent des failles. La querelle de la camaraderie littéraire est ainsi d'abord un révélateur des dissensions, des dissidences internes au mouvement. Si Latouche frappe si violemment cette école à la fondation de laquelle il a participé, lui, l'éditeur, dès 1819, d'André Chénier que la *Muse française* érige en modèle romantique, lui qui a été des hôtes de Jacques

⁴ On pourrait revenir sur l'interprétation qu'Antony Glinoyer donne, p. 99, de la phrase de la préface du *More de Venise* : « J'ai eu *ma soirée*, mon cher Lord, et voilà tout. » (Vigny, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1986, p. 396) : il nous semble qu'il s'agit moins de la part de Vigny, malgré la litote, d'affirmer un succès passager et sans conséquence que de poser un acte fondateur, certes ténu au regard de l'histoire humaine, mais « grain fécond », « marquant un degré du progrès » (p. 409). Vigny, qui donne ici un sens particulier au terme *soirée*, le place en italique. Voir, à l'appui de cette interprétation, la lettre à Hugo du 27 octobre 1829, dans laquelle le *More de Venise* est placé, en termes de tactique de conquête du bastion classique, sur le même plan qu'*Hernani* (*Correspondance d'Alfred de Vigny*, éd. cit., t. 1, p. 375).

Deschamps, lui qui est l'intime de Chateaubriand, l'ami entre autres de Vigny et de Deschamps, son compatriote et ancien collègue au ministère des Finances, lui qui a régulièrement fait acte de complaisance romantique dans les rubriques de critique littéraire, c'est de l'intérieur, parce qu'il est fondamentalement romantique. Un romantique complexe : il est également républicain et un républicain enragé⁵, capable d'imaginer provoquer son ami Nodier en duel parce que celui-ci a accepté une place de fonctionnaire à l'Arsenal. C'est la raison pour laquelle il n'écrit ni dans le *Conservateur littéraire* ni dans la *Muse française*, évite la Société royale des Bonnes Lettres, alors même qu'il donne des articles aux *Tablettes romantiques* par exemple et, en 1826, fait du classique et libéral *Mercur* du XIX^e siècle un périodique ouvert aux poètes romantiques. Sa dénonciation de la « camaraderie littéraire » est dès lors un acte politique⁶ : il y refuse haut et fort tout porte-à-faux, repousse les compromissions de circonstance entre la politique et la

⁵ Voir par exemple la violence de la lettre qu'il écrit le 22 février 1834 : « La politique me ronge le cœur : je sèche de dépit, de honte et d'horreur contre ce gouvernement de boue, contre cet homme à face de poire que la pueur m'empêche de nommer. Ce n'est pas la plume, c'est le fusil que je voudrais saisir. Il me semble que nous devrions tous ne prendre ni nourriture ni sommeil que nous n'eussions renversé cet infâme état de choses qui abaisse la France pour faire hausser le cours des rentes, qui a rendu ridicules les morts de Juillet dans leurs tombeaux et étouffe tout enthousiasme dans les cœurs français. » Citée par Francis et Madeleine Ambrière, « Un portrait en action de Latouche. Lettres inédites », dans *Autour de George Sand. Mélanges offerts à Georges Lubin*, Brest, U.B.O., publications du centre d'étude des correspondances et journaux intimes des XIX^e et XX^e siècles, [1992], p. 187.

⁶ Voir Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique : le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Champion, 2002, p. 605.

littérature, cherche à rendre à celle-ci la pureté de son éthique en affirmant une forme d'indépendance de pensée critique⁷.

En cela Latouche, désireux, comme l'écrit justement Anthony Glinoyer, de « rallier les hommes d'art intègres et [de] railler les romantiques décorporisés », oppose à Hugo un front qui, loin de faire de lui à cette date un « romantique irrégulier », lui permet d'affirmer un constat que d'autres romantiques de premier plan ont déjà fait : en 1823, lorsque les prises de position de Lamartine faussent les jugements sur son œuvre, Vigny, clairvoyant, s'indigne auprès de Hugo justement : « C'est une chose infâme que la littérature⁸ »; et dès 1825, il annonce douloureusement, dans une importante lettre sur la solitude du génie, cette dénaturation de la poésie au contact des intérêts personnels qui fait le fond de la querelle de la camaraderie littéraire dont l'ouvrage d'Anthony Glinoyer propose une si intéressante mise en perspective : « Nous avons trop cessé d'être poétiques pour être littéraires⁹ ».

⁷ Comme l'écrit Frédéric Ségu, Latouche « tira toutes les conséquences de ce désir de libération totale que représente en fait le romantisme. Plus de dogmes, plus de contraintes. [...] Le paysan de la Vallée-aux-Loups qui, dans son *Épître à M. de Chateaubriand*, proclame si vaillamment la constance de sa foi politique, est le seul logique de tous les romantiques de la première heure. N'est-il pas romantique et républicain? La révolution politique doit accompagner la révolution littéraire. Les romantiques sont fourvoyés dans le régime monarchique et les libéraux s'attardent dans un classicisme désuet. L'apothéose de Victor Hugo républicain sera le triomphe des idées cohérentes de Latouche, vaincu de la première bataille. » (*Un romantique républicain : Henri de Latouche, 1785-1851*, Paris, Les Belles-Lettres, 1931, p. 286.)

⁸ À Hugo, 3 octobre 1823; dans *Correspondance*, éd. cit., t. 1, p. 124.

⁹ Au même, 10 janvier 1825; *ibid.*, p. 196.

Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie
libertine*

Genève, Droz, 2007, 401 p.

Maxime Prévost

Université d'Ottawa

Tout comme Lamartine et Vigny, Alfred de Musset est un auteur que boude la critique contemporaine. La belle monographie de Valentina Ponzetto sur l'ensemble de son œuvre (prose, théâtre et poésie mêlés) pourrait contribuer à le sortir du semi-oubli où il est enfoui. L'auteure entend liquider une fois pour toutes le « Musset des jeunes filles », ce « poète pleurnichard au cœur brisé » (p. 11), pour étudier les liens, nombreux et féconds, qui unissent son œuvre à celle des libertins du XVIII^e siècle, plus particulièrement Crébillon fils, Casanova, Louvet de Couvray, Sade, Vivant Denon, Choderlos de Laclos, auxquels on peut

ajouter le Richardson de *Clarissa Harlowe* et le Lorenzo Da Ponte de *Don Giovanni*, entre autres. Il en résulte une étude lumineuse qui éclaire tant l'intertexte libertin à l'œuvre dans les écrits de Musset que les modalités d'appropriation de cet univers littéraire par l'auteur de *Lorenzaccio*, bien conscient d'habiter une époque qui n'est plus celle de Faublas et de Valmont.

La culture dix-huitiémiste de Valentina Ponzetto est considérable, et sa connaissance tant de l'œuvre de Musset que de sa critique semble sans faille; c'est dire que l'étude à laquelle nous avons affaire est écrite par une auteure qui, de manière manifeste, préfère le siècle des Lumières à celui de Hugo et trouve en Musset l'objet tout désigné pour étudier la sensibilité libertine d'un écrivain romantique (« Une évidence saute aux yeux : le monde de Musset n'est pas celui des autres romantiques », p. 37). Les deux premiers chapitres de l'étude, s'inspirant notamment d'Henri Lafon¹ et de Michel Delon², s'attachent à la description des lieux libertins (espaces géographiques et décors d'intérieur), c'est-à-dire aux *topoi* des romans du XVIII^e siècle que Musset revisite dans son théâtre, ses récits et sa poésie. C'est ensuite le comportement des personnages qui retient notre attention : Valentina Ponzetto énumère en effet des « éléments de libertinage à l'usage des personnages de Musset » (p. 147), s'amusant à cerner « cet indéfinissable "je ne sais quoi" de libertin qui distingue [ses] personnages » (p. 155). Le chapitre de loin le plus imposant

¹ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992.

² Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.

(couvrant près du tiers de l'ouvrage) concerne la séduction et le « discours libertin » (p.243), de manière à proposer une typologie des séductions (« dangereuses et corruptrices », « ludiques et complices », « velléitaires et maladroites ») que l'on trouve à l'œuvre chez Musset.

L'étude se termine sur un court chapitre, dont l'objet est captivant, intitulé « Musset et son lecteur », chapitre dans lequel apparaît la question du décalage et de l'ironie, c'est-à-dire dans lequel est historiquement mise en contexte l'utilisation que peut faire un écrivain romantique de l'intertexte libertin. Par ses allusions constantes, tantôt ouvertes tantôt voilées, aux textes de Denon, Casanova et Crébillon, Musset rangerait de son côté « un lecteur complice, coopératif, qui imaginera ce qu'on lui a laissé deviner selon ses propres goûts et ses propres désirs » (p. 334). Il y aurait là une forme de paradoxe, si l'on accepte l'idée, maintes fois exposée en cours de route, qu'une immense distance « sépare l'écriture de Musset [...] du goût de son temps » (p. 61). Pourtant, si Musset peut jouer de cet intertexte libertin comme d'un outil de séduction, c'est sans doute que celui-ci a des résonances concrètes auprès du lectorat de la monarchie de Juillet, tout « étouffé par le moralisme et la censure » (p. 358) que soit celui-ci. Telle est la principale réserve qu'inspire cet ouvrage : outre le cas d'exception que serait Musset, la période romantique y est schématisée comme celle des « mièvreries sentimentales » : « À l'école de Laclos, de Crébillon et de leurs confrères, Musset a appris à tempérer les déluges romantiques d'adjectifs, de phrases et de rhétorique par la clarté, la concision, les ellipses et les allusions malicieuses typiques du XVIII^e siècle, notamment libertin. » (p. 358) Or, cet intertexte libertin est aussi présent

chez Hugo, chez Gautier, chez Soulié, chez Baudelaire, pour ne nommer que ceux-ci, de sorte qu'il serait dommage de ne pas ouvrir la fascinante étude de Valentina Ponzetto à un horizon plus vaste que l'œuvre du seul Musset. De tels prolongements seraient utiles précisément en ceci qu'ils cesseraient de renvoyer dos à dos XVIII^e et XIX^e siècles, de manière à en objectiver les filiations souterraines, trop souvent occultées par la critique.

On notera enfin que l'auteure a délibérément choisi de ne pas tenir compte de *Gamiani ou deux nuits d'excès*, « ce récit érotique publié dans l'anonymat en 1833 dont l'attribution à Musset, malgré un débat animé qui dure depuis le XIX^e siècle, demeure incertaine » (p. 32). Voilà qui est sage dans le contexte d'une thèse de doctorat, mais on pourra regretter que Valentina Ponzetto n'ait pas pris le parti, pour la publication finale, de faire peser son avis dans la balance : elle nous convainc pourtant, tout au long de son étude, qu'elle est l'une des personnes les mieux habilitées à le faire.

Pierre Brunel, *Baudelaire antique et moderne*
Paris, PUPS, coll. « Recherches actuelles en littérature
comparée », 2007, 181 p.

Nelson Charest
Université d'Ottawa

Pierre Brunel s'est donné, dans son essai *Baudelaire antique et moderne*, un pari qui mérite d'être noté d'emblée : montrer l'historicité baudelairienne par les textes, et mieux, *dans le texte*. Or, malgré la référence finale, en épilogue, au *Peintre de la vie moderne*, ce pari laisse sous silence ce qu'il voudrait pourtant évoquer : l'histoire elle-même, non comme simple chronologie des événements, mais plutôt comme contexte, comme air du temps, comme « élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion », éléments qui, pris ensemble,

démontrent la « profonde harmonie [qui] régit tous les membres de l'histoire » (Baudelaire, 1976, p. 685). C'est dire que les relations révélées par Brunel, d'une façon toujours lumineuse et limpide, se fondent non seulement sur le texte, mais de texte en texte. Nous découvrons ainsi comment les auteurs antiques, essentiellement latins, sont relus par Baudelaire et recomposés dans des œuvres particulières : Ovide, Sapho et Horace dans « Lesbos », Homère dans « Le Voyage », Ovide dans « Le Cygne » et d'autres, le *Divan* oriental dans « Le Vin des morts ». Lorsque le rayon d'action de cette antiquité restreinte s'élargit, c'est pour toucher encore d'autres textes, Swinburne, Tennyson et Goethe notamment. Or, Brunel veut aussi nous entraîner vers des rapprochements plus étendus, avec des textes qui, cette fois, succèdent à Baudelaire : Rimbaud, T.S. Eliot ou Celan par exemple. Il ne s'agit donc pas seulement, comme on aurait pu le croire, de démontrer que Baudelaire, à un certain moment ou dans certaines circonstances, fut antique, mais, plus localement, de voir qu'il réécrit, à l'instar d'autres poètes — comme du reste les Dante, Quincey ou Poe qui, ponctuellement, permettent un pont avec le texte antique —, les mythes et motifs de l'Antiquité. On voit comment l'historicité de Baudelaire, dans ce contexte, trouve à s'effriter.

Il était pourtant possible de démontrer que Baudelaire se situait à la fin d'une lignée, dernier chanfre d'une Antiquité appelée à disparaître après lui, ce qu'il pouvait prévoir, en le déplorant ou le désirant, qu'importe. Le premier projet de « Préface aux *Fleurs du Mal* », entre autres documents, le dit sans ambages : « Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique.

Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal. » (1975, p. 181)¹ Que cet héritage antique ait survécu à Baudelaire et, pour une part, grâce à lui, comme le démontre brillamment Brunel à plusieurs reprises, importe ici assez peu. Car cette thèse ne viserait pas tant à révéler le dernier rayon réel, avéré et vrai de l'Antiquité, qu'à manifester la position et le rôle singulier qu'adopte Baudelaire : précisément, d'être à la fois le dernier et le premier, l'antique et le moderne, ou mieux, le premier des modernes *parce que* le dernier des antiques.

Est-ce à dire que le versant « moderne » de Baudelaire n'est pas plus démontré? Il y a ici des nuances à apporter qui, pour une part, tiennent à l'entreprise de Brunel et, d'autre part, la dépassent, croyons-nous. On trouve d'abord, et en plus grand nombre, des références déjà notées à des œuvres contemporaines de Baudelaire et subséquentes, que Brunel semble donc considérer « modernes » : ce sont si l'on veut des « références croisées », toujours couplées à d'autres, celles-là antiques ou anciennes. On note ensuite des références à des contemporains — Bertrand dans « “Le Désir de peindre” et la Poétique du désir », Schumann dans « Baudelaire et Schumann » et Manet dans « Les Bijoux » — ces deux derniers étant les seuls à évoquer plus proprement un contexte moderne, le jugement intenté à Baudelaire dans celui-ci, la Révolution de 1848 et les événements de Dresde en 1849 dans

¹ Des remarques du dossier du « Procès » vont également dans ce sens et précisent la conscience historique derrière le choix esthétique; par exemple : « Depuis le commencement de la poésie, tous les volumes de poésie sont ainsi faits. Mais il était impossible de faire autrement un livre destiné à représenter L'AGITATION DE L'ESPRIT DANS LE MAL. » (1975, p. 195)

celui-là, ces événements évoqués de façon presque incidente. Ces analyses restent au niveau des influences textuelles et vont même jusqu'à se fonder sur de simples « affinités électives » (p. 149), comme l'avoue Brunel lui-même dans son texte sur Schumann, de loin le plus évasif de l'ouvrage. Reste à considérer une étude, celle sur « Hugo et Baudelaire : La question de la modernité », qui, malgré sa position dans l'ouvrage et son sujet apparemment rebattu, se démarque de l'ensemble et nous apparaît comme la plus neuve. Car pour une fois, la relation de texte à texte n'est pas simple et se complique, d'abord d'une relation personnelle et subjective entre les deux écrivains, mais surtout d'une conscience historique toujours présente dans le texte hugolien, à laquelle Brunel n'a donc pu échapper. L'essayiste veut ici faire la part des choses et montrer que Baudelaire a pu se fonder sur Hugo pour élaborer sa modernité, mais qu'il rejette de l'autre côté, et très violemment, la morale hugolienne et sa foi dans le progrès. Il y trouve par contre le paysage urbain, une poésie du mouvement et des correspondances, une attention particulière à ce temps présent qui devient moderne. Or, cette étude est intéressante d'un autre point de vue, non plus dans ce qu'elle démontre, mais dans ce qu'elle suggère, lorsqu'elle fait état des échanges entre les deux auteurs. En effet, on ne peut manquer de songer que Hugo aussi, de son côté, avait une idée de ce qu'était la modernité, et plus précisément celle de Baudelaire. Nous connaissons sa remarque sur le « frisson nouveau » apporté par le poète maudit, mais Brunel a raison de rappeler cette autre formule, peut-être plus signifiante encore (Hugo s'adresse à Baudelaire) : « Ces abîmes, on les entrevoit dans vos vers pleins d'ailleurs de frissons et de tressaillements » (cité p. 122). Brunel note que ces « abîmes » sont très hugoliens, mais il faut ajouter qu'ils ne sont

qu'entrevus. Plus importants sont ces *vers pleins d'ailleurs de frissons et de tressaillements*, où l'on voit que ce sont les frissons du vers, eux-mêmes, qui sont *nouveaux*, qui sont la nouveauté baudelairienne, surtout face au vers hugolien. Le poète des *Contemplations* vise ici une arythmie du vers baudelairien, mais aussi les spasmes qu'il provoque, le poussant vers une pulsion qui déséquilibre le critère esthétique, mais se révèle *plein* d'une expression nouvelle. C'est, nommément, une « crise de vers » que Hugo perçoit ici, et il se trouve en cela *ultramoderne*.

Il nous a paru nécessaire de pratiquer ce détour par la figure hugolienne pour bien préciser la démarche de Brunel. Car si celui-ci n'a pas voulu retracer dans le texte baudelairien une transition à l'œuvre, de l'antique au moderne, c'est qu'il considère que Baudelaire se situe d'emblée dans le moderne et que, si transition il y a, elle serait plutôt à chercher du côté de Hugo qui, lui, n'a pas terminé sa révolution vers le moderne. Brunel pratique plutôt une mise à plat du texte (comme Ponge disait *in-plano*), qui peut choquer, mais qui ne manque pas d'émerveiller la lecture. Car l'essayiste se meut avec une aisance tout à fait remarquable, d'abord dans le texte baudelairien, dont rien n'est oublié, et plus encore dans ses sources, ses réminiscences et même ses résonances ultérieures, de telle sorte que le poème se déploie et s'approfondit d'une façon remarquable, sans jamais pour autant provoquer le vertige. C'est en ce sens, sans doute, que cet essai s'inscrit dans la collection « Recherches actuelles en littérature comparée », que Brunel lui-même dirige. Ainsi, ces mots que Brunel applique au poète, en introduction, peuvent aussi bien s'appliquer à l'étude elle-même :

Là encore le glissement est insensible de l'antique au moderne, de la Bible à Thomas de Quincey, un Thomas de Quincey d'ailleurs nourri de lectures antiques, de Sophocle à Tite-Live. Le trajet inverse est tout autant possible, quand Don Juan descendant vers des *Inferi* situés au-delà du fleuve Achéron remonte du XVIII^e siècle vers une vision virgilienne du monde des morts. (p. 11)

Évidemment, il faut nuancer en précisant que Brunel rend *sensibles* ces « glissements », mais sans jamais alourdir l'analyse, et surtout, sans jamais perdre de vue le poème baudelairien.

Ce dernier se trouve donc au cœur de cette étude : si l'érudition de Brunel est vaste, elle n'en marque que mieux l'extrême concentration du poème baudelairien. Et, pour chacun, s'ouvre plus qu'un livre, une bibliothèque entière, grimoire de savoirs rendu, sans qu'il y paraisse, dans la somptuosité des images. Baudelaire dépasse l'anthologie, dépasse le génie de la langue française, va directement au fond d'un imaginaire moderne qui se nourrit à diverses sources et brasse ensemble, non seulement les époques, mais aussi les lieux — ce qui ne manquera pas, certainement, de provoquer des « tressaillements ». C'est par sa modestie, par cette attention patiente à la rugosité du poème baudelairien, que l'étude de Brunel devient grandiose. Et l'on se prend à rêver que nous sommes, encore aujourd'hui, bien peu compétents pour lire Baudelaire, et que quelqu'un, un jour, pourra y jeter sa sonde encore plus profondément.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles. (1975), « Projet de préface I – Reliquat et dossier des *Fleurs du Mal* », dans *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1976), « Le Peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire.*
Scénographies auctoriales à l'époque romantique
Paris, Honoré Champion,
coll. « Romantisme et Modernités », 2007, 704 p.

Vincent Laisney
Université de Paris X Nanterre

Il ne manque pas d'excellents chercheurs pour le XIX^e siècle, mais rares sont ceux qui se risquent aux grandes synthèses. Depuis les travaux fondamentaux de Sartre, Bénichou et Bourdieu (publiés grosso modo entre 1972 et 1992), aucune œuvre réellement ambitieuse, je veux dire offrant une visibilité et une intelligibilité globales du XIX^e siècle, n'avait vu le jour. Ambitieux, le livre de José-Luis Diaz l'est sans conteste par son étendue et par son optique. Et l'on ne peut que s'en féliciter, à l'heure où la recherche a tendance à s'atomiser, à se parcelliser

en petites monographies, certes intéressantes, mais qui nous privent d'une vue d'ensemble. Le XIX^e siècle littéraire est un puzzle aux mille et une pièces, c'est entendu, mais il n'est pas mauvais, quelquefois, de se rappeler qu'il forme un « tout » et d'*imaginer la figure* qu'il dessine. Hugo ne grimpait-il pas au sommet des cathédrales chaque fois qu'il arrivait dans une ville inconnue?

Donc, il y a d'abord l'étendue, ce corpus immense, ce massif de textes que Diaz ne craint pas d'escalader, et cette foule d'écrivains que Diaz ne craint pas d'affronter (ce livre est le résultat heureux de « vastes lectures », comme disait Bénichou). Certes, la période concernée par l'enquête ne concerne que la première moitié du siècle (la période dite « romantique »), mais Diaz ne s'interdit pas, loin s'en faut, des retours en arrière et des projections dans ce qu'il est convenu d'appeler la « modernité ».

Ensuite, il y a l'optique. Regarder là où personne n'avait pensé à regarder est une première manière d'apporter du nouveau. Regarder *autrement* ce que tout le monde peut voir à l'aide d'un autre instrument d'optique en est une autre. C'est la manière de Diaz. Encore que les lunettes qu'il chausse ressemblent à s'y méprendre à celles de nos ancêtres. Le paradoxe en effet de cette lecture nouvelle du XIX^e siècle, c'est qu'elle repose sur une notion vieille comme l'histoire littéraire : l'auteur. Qu'on se rassure, Diaz ne donne pas à l'auteur le sens qu'on lui donne par usage ou par paresse. L'auteur, selon Diaz — et ici, il faudrait presque recourir à l'italique pour distinguer l'auteur de *l'auteur* — est une figure complexe, qui prend sa source en amont dans le Social pour se jeter en aval dans le Texte. Le Texte : jusqu'à il y a quelques décennies (et Diaz ne se

prive pas de nous le rappeler avec une réjouissante ironie), *il y en avait que pour lui* : au point qu'on avait fini par oublier qu'il existait, derrière lui, un « auteur ». Le Social : grâce en particulier à Bourdieu, le social avait fini par acquérir une telle force que d'aucuns n'hésitaient pas à le considérer comme la cause de toutes choses. Avec beaucoup de bon sens et un brin de provocation, Diaz rappelle que l'auteur *existe*, qu'il n'est pas seulement l'un des maillons de la chaîne littéraire, mais son maillon principal... À condition toutefois de ne pas restreindre l'auteur à sa dimension *réelle* (l'homme de lettres), ou *textuelle* (le sujet d'énonciation), mais de lui conférer sa dimension *imaginaire*.

Comme l'indique avec élégance son titre, l'ouvrage traite des représentations de l'écrivain, s'intéresse à l'image de l'écrivain telle qu'il la forge lui-même, telle aussi qu'elle se construit en dehors de lui. Cette question de « l'image » (au sens que ce mot a pris aujourd'hui), Diaz l'articule avec la problématique du « sacre » (Bénichou), problématique à laquelle il donne une extension inattendue, en sécularisant non sans audace le concept. « Selon mon point de vue, sacre veut dire, aussi, [...] starisation, vedettarisation », écrit-il. L'événement majeur du XIX^e siècle n'est donc pas tant que l'écrivain se prenne pour un mage qu'il soit considéré comme une « star ». Fait sans précédent dans toute l'histoire littéraire française, l'écrivain se trouve placé au cœur de l'espace médiatique. Conséquence de cette propulsion de l'Auteur sur le devant de la scène : l'œuvre se voit reléguée au second plan; elle devient un socle, sur lequel l'auteur pose sa « statue ». L'œuvre permet de produire ce que Diaz appelle « un dégagement d'auteur ». On comprend mieux l'importance croissante

accordée par les écrivains du XIX^e siècle à leur image, dont la construction passe certes par l'œuvre, mais pas seulement... Ce que Diaz montre en effet très bien, c'est que l'écrivain n'est pas *que* l'auteur de ses œuvres : il est aussi, plus largement, le créateur de la figure qui le constitue comme auteur. L'auteur, apprend-on, est le résultat d'une construction savante, dont Diaz détaille avec soin les étapes.

Il y a certes, à l'époque romantique, autant de figures-auteurs qu'il y a d'auteurs : l'image de Vigny n'est pas celle de Musset, qui n'est pas celle de Hugo, etc. Mais des invariants se dégagent, et c'est précisément toute la force et l'originalité de cette étude que de proposer (dans sa deuxième partie) une typologie des « stéréotypes auctoriaux » structurant l'imaginaire romantique. Diaz en repère cinq, correspondant chacun à des registres différents du romantisme (en ce sens, cet ouvrage ressortit autant à l'histoire littéraire qu'à l'analyse structurale) : le poète mourant (romantisme élégiaque), le poète missionnaire (romantisme paternel), le poète héroïque (romantisme de l'énergie), le poète dandy (romantisme ironique) et le poète déchu (romantisme du désenchantement). On aura reconnu dans cette liste quelques-unes des grandes tendances du romantisme découvertes par Bénichou. Diaz ne s'en cache pas : son étude prolonge les intuitions de l'auteur de *L'École du désenchantement* tout en apportant des composantes nouvelles (en l'occurrence : l'élégiaque, l'énergique et l'ironique).

En conclusion, Diaz espère, grâce à son travail, « avoir un peu compliqué les choses ». Au risque de le décevoir, je dirai au contraire que, loin d'avoir « compliqué » notre compréhension du Romantisme, il l'a au contraire simplifiée en ramenant à une

phalange de scénarios lumineux un imbroglio scénographique d'une complexité infinie (si on la compare aux siècles précédents). Cette histoire des scénographies auctoriales fera donc date : d'abord parce que, au plan théorique, elle renouvelle radicalement l'approche (stérile) que l'on avait de « l'auteur » ; ensuite parce qu'elle enrichit (considérablement) notre science du romantisme ; enfin parce qu'elle est (fait assez rare pour être souligné) admirablement bien écrite.