



Vol. 1, no 1, Hiver 2006

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>

Yan HAMEL et Mawly BOUCHARD

Portrait de l'homme de lettres en héros.

La dialectique de la bravoure et de l'écriture

Un jour où il méditait sur la décrépitude des grandes civilisations, Maurice Barrès écrivit les lignes suivantes, qui explicitent un pan important de sa pensée sociale : « Toute réunion d'hommes, la supposât-on plus incohérente encore que les cosmopolites qui peuplent aujourd'hui Venise, tend à former une tradition. Elle travaille instinctivement à mettre debout un type sur lequel elle se réglera. Nulle société ne peut se passer de modèle » (1994b, p. 31). En bon berger des esprits réactionnaires, le romancier de l'énergie nationale confie à « une aristocratie » — aristocratie de la naissance sans doute, mais aussi aristocratie de l'intelligence, de la sensibilité, du caractère ou du goût — le soin d'être érigée en modèle (pré)destinée à « régler » la réunion « incohérente » de ces « cosmopolites » qu'il avait ailleurs nommés « des barbares »¹.

Le sens idéologique du propos barrésien eût été différent (et n'eût plus été barrésien) si le chancre de la terre et des morts avait donné le « héros » pour le modèle permettant à une société de fonder une tradition et de se rassembler autour de valeurs communes. C'est que l'être aristocratique se distingue statiquement de l'être médiocre par une qualité innée. Que cette qualité provienne d'un sang bleu remontant aux Mérovingiens, d'une intelligence irradiante, d'une sensibilité médiumnique, d'un caractère jupitérien ou d'une exqu Coast de goût digne de Pétrone, la différence entre les rares élus qui en jouissent et la masse de ceux qui doivent s'ébahir — et s'incliner — devant elle est d'origine naturelle, lorsqu'elle n'est pas d'origine divine. Celui qui en fait la louange discrimine deux essences d'humanité, deux castes superposées entre lesquelles s'établit un juste rapport de domination, mais pas la moindre forme de réciprocité. À l'opposé,

¹ Le premier récit de Maurice Barrès s'intitulait *Sous l'œil des barbares* (1994a).

l'être héroïque se distingue dynamiquement de l'être ordinaire par une action d'éclat². Comme aurait pu l'écrire Simone de Beauvoir, elle-même héroïne intellectuelle du féminisme, on ne naît pas héros, on le devient. Le statut social qu'est l'héroïsme s'acquiert par l'accomplissement d'un exploit, par une réalisation que la collectivité tient certes pour remarquable, et digne d'être célébrée, mais qui n'est pas a priori hors de la portée du commun. À la différence du lâche et du traître, qui choisissent tous deux à leur façon le bien personnel au détriment du bien public, le brave décide de sacrifier son confort et sa sécurité pour défendre sa communauté et ses valeurs. Célébrer le héros, c'est entonner une ode au pouvoir, dévolu à chacun, de s'autodéterminer par altruisme.

La possibilité même de l'héroïsme repose toutefois sur un paradoxe, qu'il importe de souligner : la réalisation d'un exploit, aussi extraordinaire et salvateur soit-il, ne suffit pas pour qu'un individu accède au rang de héros. Encore faut-il que son courage et que l'importance de son acte soient connus, reconnus et, surtout, exaltés. Au sens strict, nul ne saurait concevoir un héroïsme de la parfaite solitude. L'anachorète ne peut devenir un objet d'admiration que dans la mesure où il a été présenté comme tel. Pour exister, le héros doit prendre place sur les terrains de l'imaginaire et du mythe; il y remplit la fonction d'une icône destinée à inspirer la collectivité. Cette glorification, condition *sine qua non* de toute héroïcité, est assurément l'une des fonctions cruciales qui ont été remplies à travers les siècles par la République des lettres et des arts : définir, pour une époque donnée, en regard des circonstances particulières qui se sont imposées à chacun, quels étaient les actes héroïques et qui les avait accomplis. Point de Rodrigue sans Corneille. Point d'Anciens Canadiens sans Philippe Aubert de Gaspé. Point de soldat inconnu sans monument au soldat inconnu. À travers ses nombreux avatars, le héros révèle les fantasmes, les désirs, les ambitions, voire les déceptions et les refoulements qui imprègnent les sociétés.

² Cette conception, précisons-le, n'est pas celle de l'Antiquité, où le héros est un demi-dieu, un être surhumain, mais celle qui est héritée du XVI^e siècle, où le héros est un homme comme les autres qui, faisant preuve d'un courage extraordinaire, accomplit une prouesse.

Il arrive que les hommes (ou que les femmes) de lettres qui ont pour fonction de chanter la gloire héroïque entreprennent d'ériger l'un(e) de leurs semblables en modèle de bravoure. En de telles occasions, l'érudit cumule les charges symboliques en devenant aussi le preux; la réflexion, la prise de parole et l'écriture font office d'exploits, d'actes sublimement courageux destinés à préserver les valeurs authentiques et à défendre la collectivité, voire l'humanité contre ce qui menace de la diminuer. L'imaginaire de l'héroïcité sert alors à affirmer la valeur prépondérante du fait intellectuel et littéraire, de la réflexion critique et de leur expression publique. C'est cet imaginaire héroïque de l'écriture, de la pensée et des arts, à différents moments de son déploiement à travers les siècles, qui a retenu l'attention des sociocriticiens, des analystes du discours et des sociologues de la littérature réunis dans ce collectif.

*
* *

Dès le XIII^e siècle, les romans tendent à assimiler *chevalerie* et *clergie*, transposant leurs propres principes de composition dans les prouesses chevaleresques de leurs personnages masculins. *Galeran de Bretagne* de Renaut offre cependant une originalité, que dévoile Marion Uhlig : dans ce roman d'amour, le personnage féminin influe lui aussi, par ses talents de musicienne et de couturière, sur l'analogie que le texte pose entre l'écrivain et le héros. Barbara Selmeçli s'est de son côté intéressée à Solon, cet homme politique et poète athénien qui apparaît à quelques reprises dans la somme romanesque de Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus* : pour la femme de lettres du XVII^e siècle, qui ne jouit pas encore d'un droit à la parole plein et entier, la mise en scène de ce sage issu de l'Antiquité traduit le désir politique de se positionner face à la Fronde, tout en mettant en évidence le rôle conciliateur que devraient idéalement y jouer les gens de culture. L'auteure profite d'une série de rappels biographiques pour évoquer le rôle joué par quelques femmes brillantes de la société athénienne, puis pour mettre en valeur ces figures féminines cultivées et indépendantes.

Les bouleversements politiques et sociaux provoqués par la Révolution française ont été accompagnés par l'obligation de repenser en profondeur les rapports entre littérature et héroïsme, ce que rappelle Stéphane Zékian, qui a étudié les portraits paradoxaux de Nicolas Boileau en « Hercule bourgeois » donnés à l'occasion du concours d'éloquence organisé par l'Institut national entre 1801 et 1804. Plus ambitieux (ou plus conscient de sa propre mission?), c'est lui-même que Victor Hugo a représenté en héros, tout au long de sa carrière, dans ses discours politiques, qui ont retenus l'attention de Marieke Stein. Autour de l'auteur d'*Hernani*, ce général de la bataille romantique, se sont enrégimentés une foule de soldats, pour la plupart méconnus ou oubliés, mais qui n'en ont pas moins joué un rôle crucial dans la fabrique de l'histoire littéraire dont Mélanie Leroy-Terquem établit la genèse au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Plutôt qu'un guerrier métaphorique, c'est le véritable soldat de la Première Guerre mondiale qui fournit aux collaborateurs de la revue belge *La Bataille littéraire* le modèle d'un écrivain héroïque susceptible, comme l'explique Björn-Olav Dozo, de conforter la représentation d'une Belgique unie par ses arts et sa pensée au moment où elle joue un rôle d'une importance sans précédent sur la scène internationale. Un souci similaire d'affirmation nationale se retrouve dans le Québec des décennies précédentes où, sous l'impulsion des idéologues catholiques Henri-Raymond Casgrain et Étienne Parent, les « méfaits » du romantisme français à la Balzac, Dumas et Hugo sont combattus par les romans à thèse *Charles Guérin*, de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, et *Jean Rivard*, d'Antoine Gérin-Lajoie. Véronique Roy propose toutefois que, sous la charge dépréciative et les *exempla* négatifs donnés par les héros de ces textes qui renoncent à leurs ambitions littéraires pour se consacrer à leurs familles et à leurs patrie, se cache, mal dissimulée, une fascination certaine pour la figure du grand poète. C'est une ambivalence bien différente que relève Maxime Prévost en confrontant les engagements d'Arthur Conan Doyle aux thèses finales exposées dans *Les règles de l'art*. Si l'immense succès de Sherlock Holmes assura à son créateur la reconnaissance sociale nécessaire pour qu'il puisse intervenir efficacement dans le débat public anglais au début du XX^e siècle, peut-on toujours croire que la possibilité de l'engagement repose exclusivement, comme le soutient la sociologie

bourdieusienne, sur la détention d'un capital spécifique, autonome par rapport au champ de grande production?

À la suite du « long » XIX^e siècle, le XX^e siècle aura été l'« ère du soupçon », ses héros se seront faits plus problématiques que jamais. Alors que Jean-Paul Sartre peut à juste titre être considéré comme le représentant par excellence de l'engagement et, a fortiori, comme le héros intellectuel du siècle passé, ses romans, ses manifestes et ses pièces de théâtre sont, soutient Yan Hamel, traversés par le désir irréalisable de désembourgeoiser l'écrivain français et par la recherche, toujours recommencée, d'un héroïsme paradoxal — et inatteignable — du « n'importe qui », dont les modèles principaux sont les romanciers américains en général, et Richard Wright en particulier. C'est avec un autre écrivain mythique des États-Unis, Ernest Hemingway, qu'en décousent le romancier anglo-montréalais Mordecai Richler ainsi que les artistes plus ou moins accomplis dont il raconte les parcours tortueux dans *St. Urbain's Horseman*, *Joshua Then and Now* et *Barney's Version*. Si, dans le parallèle dressé par Martine-Emmanuelle Lapointe, chacun est tenté à la fois par l'héroïsme de l'aventure et par la gloire du grand artiste qui ne fait aucun compromis, Joshua, Jake, Barney — et Mordecai — en viennent finalement tous à opter, non sans regrets, pour le confort de l'académisme, de l'art populaire et de la vie familiale. Non moins paradoxal apparaît l'héroïsme de l'intellectuel selon Guy Debord, qui est passé sous la loupe d'Alexandre Trudel. Les œuvres autobiographiques tardives que sont le film *In girum imus nocte et consumimur igni* et le petit *Panegyrique* dressent certes un portrait de l'auteur en « ultime ennemi public »; elles revendiquent à n'en pas douter un rejet total de tous les milieux littéraires et artistiques. Mais, ce faisant, elles constituent une tentative efficace menée par Debord afin de contrôler son image médiatique et de s'assurer une position avantageuse dans les champs qu'il prétend honnir. À l'inverse, David Vrydaghs diagnostique un échec : l'écrivain gay contemporain Guillaume Dustan n'est pas parvenu, comme il l'aurait souhaité, à se voir reconnaître le statut d'« intellectuel total » par une série de prises de position controversées qui ont soulevé un tollé dans le milieu littéraire parisien.

D'autres auteurs, tels que Louis-Ferdinand Céline, Alain Robbe-Grillet et Émile Cioran, respectivement étudiés par Julie Boulanger, Christian Milat et Sylvain David, se sont directement opposés à Sartre et à sa théorie de l'engagement. Tandis que l'auteur de *Féerie pour une autre fois* cherche, après la Seconde Guerre mondiale, à redorer son image et à ternir l'aura des écrivains de la Résistance en se représentant comme un authentique héros de 1914, allant à l'encontre de ce qu'il avait écrit vingt ans plus tôt dans *Voyage au bout de la nuit*, le chef de file du Nouveau Roman défend, par l'entremise de ses œuvres, la possibilité d'une littérature qui agit politiquement sur le monde, non par le sens univoque qu'elle expliciterait le plus clairement possible comme le veut l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature?*, mais au contraire par l'autoréflexivité et la polysémie qui, idéalement, obligeraient le lecteur à adopter une attitude active, aussi bien devant le texte que devant le monde environnant. De son côté, l'auteur du *Précis de décomposition* exalte des valeurs telles que la négativité, l'abstention et le désistement, qui, à notre époque de « modernité tardive », formeraient l'ultime forme d'authenticité, le dernier retranchement de l'héroïsme auquel le lettré pourrait dorénavant prétendre. En mettant en évidence les diverses stratégies discursives qui permettent aussi bien à Anne Hébert et Jacques Godbout qu'à Réjean Ducharme d'entrer dans le « régime de la singularité », Marie-Pier Luneau conclut notre réflexion en montrant que l'héroïsme littéraire déborde la seule question de l'engagement et concerne fondamentalement le statut d'être d'exception que l'écrivain doit s'approprier, puis conserver, grâce à une habile dialectique qui s'effectue entre l'écrivain et les instances critiques du champ littéraire.

*

* *

Les textes qui suivent ont d'abord été présentés, en une forme différente, dans le cadre du colloque « Portrait de l'homme de lettres en héros. La dialectique de la bravoure et de l'écriture » qu'a organisé le Collège de sociocritique de Montréal et le Département des lettres françaises à l'Université d'Ottawa les 27 et 28 octobre 2005.

Ce colloque, placé sous la supervision scientifique de Mawy Bouchard, Yan Hamel et Christine Poirier, n'aurait pas été possible, et ce numéro n'aurait pas été publié sans le soutien de plusieurs personnes et institutions. Nous remercions chaleureusement Michel Biron, Anthony Glinier, Rainier Grutman, Lucie Joubert, Dominique Lafon, Robert Yergeau pour leur présidence de séance exemplaire et leur appui moral très apprécié. Le colloque a en outre bénéficié du soutien financier de la Faculté des arts, de la Faculté des études supérieures et postdoctorales ainsi que du Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Christian Milat, Christian Vandendorpe et l'équipe de la revue @nalyzes ont accueilli notre projet de publication avec un enthousiasme que nous espérons ne pas avoir déçu. Que tous en soient ici remerciés.

Bibliographie

BARRÈS, Maurice. 1994a [1888], *Sous l'œil des barbares*, dans *Romans et voyages I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 27-86.

—, 1994b [1902], *Amori et dolori sacrum*, dans *Romans et voyages II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 1-114.

Marion UHLIG

Le cheval de la langue : héroïsme et art d'écrire dans *Galeran de Bretagne* de Renaut

*Orationis autem ipsius tamquam armorum est uel ad
usum comminatio et quasi petitio uel ad uenustatem
ipsa tractatio*¹ (1978, IX, I, 33).

À la suite des Anciens, les romanciers du Moyen Âge aiment à rappeler qu'à travers la voix du héros, c'est celle du poète qui se fait entendre. Parmi les procédés référentiels courants de la littérature médiévale, il en est un, majeur, qui n'a de cesse d'assimiler l'art de la guerre à l'art oratoire ou, pour employer des termes chers aux trouvères, la chevalerie à la clergie. Le texte médiéval, en vertu de sa conscience aiguë de la dimension textuelle des œuvres, fait ainsi de l'exploit chevaleresque le miroir des arts d'écrire. Une telle pratique connaît une fortune considérable à partir du XII^e siècle, notamment grâce à l'essor que prend la dialectique au sein des sept arts libéraux². À l'âge du symbole, cette science belliqueuse emprunte en effet, dans les textes de fiction, la noble image de la chevalerie.

C'est a fortiori le cas dans le roman de Galeran de Bretagne où, en l'absence de prologue, les actions des personnages reflètent la poétique de l'œuvre. Mutilé en son commencement, l'unique exemplaire — il s'agit du manuscrit 24042 du Fonds français de la Bibliothèque nationale de France — nous prive de renseignement sur les desseins du trouvère Renaut. Or Roger Dragonetti, dans son étude sur Galeran de Bretagne (p. 229-260), a montré comment les prouesses héroïques des personnages palliaient ce manque, délibéré ou accidentel, en

¹ « Les figures de mots servent comme des armes pour la menace et, en quelque sorte, pour l'assaut, mais on les manie aussi pour la grâce seule. » (trad. de J. Cousin)

² Les sept *artes* sont la grammaire, la dialectique, la rhétorique (le *trivium*) et l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique (le *quadrivium*).

proposant le reflet des arts rhétoriques qui sous-tendent la création romanesque.

Ce roman matrimonial du début du XIII^e siècle exploite la trame narrative du *Lai du Freisne* de Marie de France et l'émaille d'épisodes empruntés au *Conte de Floire et Blancheflor*, attribué à Robert d'Orbigny. Comme le lai, le roman débute par la calomnie publique d'une châtelaine. Jalouse de sa voisine, jeune mère de beaux jumeaux, dame Gente l'accuse de fréquenter deux hommes à la fois. Lorsqu'à son tour, elle donne naissance à des jumelles, elle se trouve contrainte d'exposer l'une d'elles pour échapper au déshonneur. Abandonnée dans le feuillage d'un frêne qui lui donne son nom, la jeune enfant est recueillie par l'abbesse de Beauséjour et élevée aux côtés de son neveu, le jeune seigneur Galeran. Le roman quitte alors le modèle de Marie de France pour se rapprocher de celui de Floire et Blancheflor. On reconnaîtra en effet dans le schème narratif de ces enfances amoureuses l'influence du roman idyllique médiéval. La suite du récit, plus proche du roman d'apprentissage, puise à des sources narratives diverses pour rapporter la séparation des amants, leur quête solitaire puis leurs retrouvailles. Galeran s'éloigne de Fresne, encouragé par son entourage à devenir chevalier, puis à trouver une épouse de noble lignage. Au terme de maintes errances, il se résout à épouser Florie, l'autre jumelle, en raison de sa ressemblance avec l'aimée. Quant à l'héroïne, qui parvient à gagner sa vie grâce au travail de ses mains, elle se fait reconnaître de son amant, juste avant les noces, en jouant sur sa harpe le chant de leur amour. Le roman renoue avec le lai dans l'épisode final où la mère, qui identifie en Fresne sa propre fille grâce à une étoffe brodée, interrompt le mariage et unit les amants.

Dans ce roman fondé sur la réécriture, trois épisodes constituent des innovations. La composition et l'exécution par les amants d'un lai qui enclot le secret de leur amour, l'apprentissage de la mesure, dévolu à Galeran, dans l'épreuve des armes et des charmes, et enfin la couture d'une robe permettant à Fresne de retrouver son ami et sa famille, ne ressortissent pas aux intertextes que nous avons mentionnés. Or, un bref regard sur ces aventures originales suffit à constater qu'elles revêtent au sein du récit une fonction précise : il s'agit, dans ce roman

né de l'agrégat de sources diverses, de réfléchir sur la composition romanesque. À ce titre, les actions des héros, dans les trois passages, incarnent chacune à leur façon une facette du processus d'écriture. Ainsi, l'auteur ne met plus en scène les figures de la langue à partir de l'unique force masculine, mais également à partir de la force féminine. Dans ce redoublement, les exploits de l'aiguille sont investis de la même vocation proprement rhétorique que la prouesse de l'épée. Alors, lorsque la réflexivité intervient au sein d'un roman d'amour, qu'en est-il de la représentation du clerc en guerrier? En quoi la figuration du couple amoureux, plutôt que celle du chevalier, influence-t-elle l'analogie entre l'écrivain et le héros? Quelle est la conséquence de tels remaniements dans la conception médiévale du roman matrimonial? Pour répondre à ces questions, nous examinerons le traitement réservé dans le récit aux motifs traditionnels de la musique, de la chevalerie et du tissage.

L'amour du roman

Le roman de *Galeran de Bretagne* répond aux 518 vers du *Lai du Freisne* par une *amplificatio* de près de 8000 octosyllabes qui consacre un large espace aux amours des deux héros. Si, chez Marie de France, l'idylle du couple n'occupait qu'un seul vers (v. 313), notre roman fait en revanche de l'éveil sentimental de Fresne et de Galeran le lieu nodal de l'intrigue. Dans un premier temps, c'est sans doute au *Conte de Floire et Blancheflor* que l'épisode qui décrit ces amours enfantines puise son inspiration. La naissance presque simultanée des enfants, leur troublante ressemblance et leur éducation commune dans l'abbaye rappellent de manière frappante ce récit byzantin du XII^e siècle. Le drap de Fresne, brodé par sa propre mère, n'arbore-t-il pas en outre sur son premier quartier les aventures de Floire et de la belle Blanchefleur, « tissées par merveilleux art » (v. 518)? En guise d'hommage à ces amants-jumeaux, scènes et descriptions, individualisées et traitées en alternance, s'enchaînent et multiplient les effets de symétrie spéculaire. Cette succession, qui paraît mimer le lien gémellaire, souligne l'identité de ces amoureux qui se ressemblent et se confondent. La description égalitaire des enfants débouche en toute logique sur l'affirmation de leur affection mutuelle. C'est en effet au

cœur de cette paire symbiotique que l'amour éclot. Toutefois, l'expression des sentiments quitte sans tarder le modèle fusionnel et l'indistinction caractéristiques des émois juvéniles pour s'engager sur la voie de l'énamoration courtoise. À la faveur d'images symboliques qui s'inscrivent dans la tradition de l'amour-souffrance, Galeran et Fresne sont identifiés à de *fins amants*. Obsédés par la pensée de l'être aimé, ils subissent alors les affres du désir. Comme Hélène et Pâris, dont la destinée est inscrite sur le second quartier du drap brodé, comme Tristan et Iseut, auxquels nos héros se comparent souvent, ils perdent alors l'appétit et le sommeil, pâlisent et dépérissent à vue d'œil :

Amours les detient et les lace,
Ja leur detaille le mengier,
Ja viennent a tres grant dangier,
Ja mes ne leur chault qu'i soit aise;
Paine et travail, pour qu'i leur plaise,
Sçavent souffrir et endurer;
Ja ont changé ris pour plourer. (v. 1342-1348)³

Mais le recours à une casuistique amoureuse fondée sur les expressions consacrées de la lyrique courtoise n'est que transitoire. Si le poète détaille les phases de l'évolution qui transforme les enfants-fleurs en amants courtois, il ajoute bientôt une donnée supplémentaire : la chasteté. Les amours adultères, dont l'exemple a pour un temps séduit les héros, se trouvent dès lors condamnés par le conteur. Fresne et Galeran renoncent à l'enlèvement et à l'adultère décrits par le lai, mais aussi par les sources brodées sur le drap, pour inscrire la relation amoureuse dans la distance et la parole. Le roman moralise ici ses modèles et annonce l'exigence de virginité. Tel est le sens des « chastoiments » — enseignements — que le bon chapelain Lohier adresse tour à tour aux deux amants. Ces leçons soulignent

³ Amour les tient prisonniers et les lie,
Il leur ôte la faim,
Ils sont maintenant sous une emprise très puissante.
Il leur importe peu de se sentir bien;
Ils savent maintenant supporter et endurer
La peine et la souffrance, pour plaire à Amour.
Ils ont désormais échangé le rire pour les larmes. (Je traduis)

l'importance de la tempérance et donnent une inflexion morale à la passion des héros. Encouragés par Lohier, Fresne et Galeran sont conduits à dire leur amour et à nommer l'élu de leur cœur. À défaut d'unir leur corps, tous deux doivent trouver les mots susceptibles de signifier leur passion. Comme pour témoigner de la nécessité de cette réorientation éthique et langagière, l'expression du sentiment quitte les canons rhétoriques de la lyrique courtoise; les formules d'obédience ovidienne laissent place à la peinture d'un amour civilisateur et dispensateur de vertu. La disparition des symptômes physiques de la souffrance amoureuse scelle la transformation : après avoir confessé leurs sentiments, les amants retrouvent le bonheur. Pâleur et tristesse disparaissent au profit des chants, des rires et, surtout, des aveux réciproques.

À la faveur de tels sermons, le programme narratif se dessine avec netteté : il s'agit de proposer l'exemple d'un amour chaste et égalitaire, orienté vers des fins matrimoniales. Une *doxa* de la passion conforme aux préceptes religieux naît ainsi du jeu intertextuel. Mais l'insistance du poète à décrire les phases successives de cette élaboration amoureuse recèle un enjeu supplémentaire. Au Moyen Âge, la littérature repose sur un principe d'imitation et d'émulation selon lequel chaque œuvre convoque ses sources pour mieux s'en démarquer⁴. Or, en puisant tour à tour aux modèles consacrés de la passion romanesque, l'amour dépeint dans le roman renvoie l'image de cette technique de composition. Ainsi, la conception sentimentale qui s'échafaude dans *Galeran de Bretagne* semble refléter le processus d'écriture. Cette vocation réflexive prêtée au thème de l'amour s'accroît dans la scène finale de l'épisode lorsque les amants, chantant ensemble le *Lay Galeren le Breton* (v. 1982), fondent une analogie entre amour et création poétique.

Cette dernière scène de la séquence narrative dédiée aux amours naissantes des héros a fonction de paradigme. Le matin de mai où, parés de leurs plus beaux atours, ceux-ci se retrouvent pour déclarer

⁴ Matthieu de Vendôme, comme les autres théoriciens médiévaux des arts poétiques, souligne la nécessité de compléter ce qui a été dit de manière insuffisante dans le modèle, de changer ce qui sonne mal et d'abolir ce qui est superflu (p. 180).

leur amour, fixe dans leur mémoire comme dans celle du lecteur l'image d'un bonheur inaltérable. Converti en *locus amoenus*, espace consacré du bonheur romanesque, le verger de Beauséjour prête son décor à la communion des amants. En attendant l'union matrimoniale — et charnelle —, comment trouver meilleur cadre à l'échange d'aveux que ce lieu rhétorique où les amants se joignent dans l'entrelacs des rimes? Hiératiques, vêtus comme pour une cérémonie royale, ils semblent mimer un hymen sacré. Tel est d'ailleurs l'enjeu de la scène : il s'agit de figer dans le récit l'idéal amoureux que les héros auront pour tâche de réaliser. Cet instant de rêve où Fresne et Galeran échangent un double aveu dans le verger figure en effet leur union anticipée dans la langue. À défaut d'abriter les premiers émois érotiques, le verger tient lieu de scène solennelle sur laquelle, par la suite, les pensées reviendront sans cesse. Or, parmi les serments échangés, c'est le lai lyrique, don de l'amant à sa promise, qui cristallise la joie du moment. Galeran a composé un lai dont Fresne, pour prolonger l'échange dans la musique, transpose les accords sur sa harpe :

« Fresne, fait il, j'ay esprouvé
Mon engin a un novel lay,
Si desir moult que sans delay
Tout le deduit vous en apreigne.
Mais comment que il vous en preigne,
Ne vueil qu'autre que vous le sache;
Mieulxouldroie estre d'une hache
Occis qu'autrui l'apreïssiez. » (v. 2278-2285)⁵

Il ne fait aucun doute que, lorsque la jeune fille écoute avec ravissement les tendres paroles et fait sonner sur son instrument les

⁵ « Frêne, dit-il, je me suis ingénié
À composer un nouveau lai,
Et je désire plus que tout que, sans attendre,
Je puisse vous en apprendre tout le plaisir.
Mais, quoi qu'il arrive,
Je ne veux pas qu'un autre que vous le connaisse;
Je préférerais être tué à coups de hache
Plutôt que vous ne l'appreniez à quelqu'un d'autre. » (Je traduis)

notes entendues, la plénitude acoustique métaphorise le plaisir d'aimer. Le « deduit » (v. 2214, 2277 et 2281), mot-clef de la lyrique courtoise, naît alors de l'exécution commune du chant d'amour. L'accord à l'unisson du chant et de la harpe immortalise ainsi le souvenir du bonheur partagé. En aval, Fresne et Galeran tendront à la réalisation effective de cette alliance sonore perçue comme en songe. Et le roman, de même, n'aura de cesse de concrétiser ce serment matrimonial qui, placé à l'orée du roman, fait figure de programme narratif.

Par sa vocation proleptique, le lai incarne la source même du récit. Le titre du roman, qui renvoie au nom du lai, le prouve⁶. On pourrait penser qu'un intitulé tel que *Galeran de Bretagne* prend le contre-pied d'un récit largement propice aux personnages féminins. Mais il n'en est rien. Dissimulée sous l'archaïsme du nom masculin, la nouveauté du roman réside précisément dans l'interaction des deux héros, immortalisée par la scène du lai. Et c'est de cette fusion harmonieuse entre les genres dont le roman témoigne lorsqu'il arbore le nom du lai. Partant, l'équation formée par le couple devient le paradigme diégétique de la création poétique. En mettant en scène sa propre genèse au travers des vœux des jeunes amants, le roman célèbre l'union équilibrée du couple.

La suite ne sera que la mise en application de ce programme narratif et musical à partir duquel le roman s'auto-engendre. C'est là la fonction des quêtes individuelles accomplies par les amants. Absentes du lai de Marie de France, les métaphores de la chevalerie et du tissage incarnent, au gré des épreuves du couple d'amis, les péripéties d'une écriture empreinte d'une réflexion sur sa propre composition.

Une chevalerie du discours

Deux catastrophes successives mettent fin à la période ensoleillée des amours enfantines. La première a lieu à la Saint-Jean, lorsqu'un messager porteur de mauvaises nouvelles parvient à Beauséjour. Les parents de Galeran sont morts, et le jeune homme doit se rendre en

⁶ Sur le titre du roman, voir Michèle Gally (p. 95). *L'explicit* du manuscrit unique comporte « Cy finist le livre de Galeren, conte de Bretagne ».

Angleterre pour recevoir ses fiefs et entrer en chevalerie (v. 2688-2697). Fresne et Galeran prennent congé dans la peine. Malgré les visites, bientôt interdites, puis les lettres, les liens des amants se distendent au fil du temps.

Lorsque le héros prête hommage au roi d'Angleterre et reçoit le serment d'allégeance de ses propres barons, la chevalerie fait une entrée inattendue au cœur du roman d'amour. La quête héroïque revêt l'aspect d'un apprentissage militaire; Galeran doit acquérir gloire et renommée. Dès lors, pour le héros, c'est par la conscience du devoir à remplir que le sentiment s'exprime. L'amour, en effet, doit être mérité par de hauts faits d'armes, selon la règle du code chevaleresque : « L'homme noble qui veut aimer doit se distinguer par ses prouesses » (v. 3082-3083), lui signifie son maître. Londres, Nantes, Metz et la Roche-Guyon seront les étapes de cette initiation au terme de laquelle le héros deviendra un parfait chevalier. Parmi les domaines concernés par son apprentissage, l'équitation est un art qu'il doit maîtriser. Bon écuyer, Galeran fait preuve d'aisance et de mesure lorsqu'il soumet son cheval à la discipline : « Le Breton [Galeran] sait mesurer son cheval » (v. 4876), dit le texte. La mesure, voilà prononcé un maître mot! N'est-elle pas l'apanage du prud'homme, garant de l'harmonie et du maintien de la société féodale? Les traités moraux du Moyen Âge la mentionnent en bonne place parmi les qualités chevaleresques qui assurent la permanence de la courtoisie⁷. « Cortesia non es als mas mesura »⁸, dit le troubadour Folquet de Marseille (XII, v. 41). Or, dans notre roman, la mesure chevaleresque dont Galeran fait la preuve semble concerner les arts du bien-dire; c'est ce que suggère le passage où le héros prépare la diatribe qu'il destine au duc de Lorraine :

Or li convendra recevoir
Sens et pourveance et mesure
Par quoy li homs en hounour dure;
Car chascun estuet mesurer,
Se il veult en hounour durer,

⁷ Brunet Latin (II, 74). On trouve un passage identique chez le Pseudo-Guillaume de Conches (p. 142).

⁸ « La courtoisie, ce n'est rien d'autre que de la mesure » (Je traduis).

Le chief avant de son affaire,
Et puis après la fin pourtraire,
Et mettre ensemble fin et chief,
Qu'en son affaire n'ait meschief. (v. 3454-3462)⁹

Les parties du discours, comme la succession des arguments, ont été étudiées avec soin et revêtent la parole d'une parfaite maîtrise. À tel point que l'*affaire* de *Galeran*, comme le révèle Roger Dragonetti, semble se confondre dans ce passage avec l'*affaire* du narrateur, qui médite son roman et en équilibre l'ensemble (p. 240).

En faisant de la « douce alaine » (v. 1193) du héros l'équivalent de sa maîtrise de l'équitation, le roman aborde la question de l'éloquence dans son rapport avec la chevalerie¹⁰. Renaut fait ainsi des chevaliers consommés, qui accomplissent des prouesses dans l'art du dressage et savent modérer leur propos, les détenteurs de l'excellence. L'écart de langage, à l'inverse, s'assimile à la perte de contrôle du destrier. Aussi la mauvaise parole prononcée au début du roman place-t-elle la mère de Fresne à l'écart de cette pratique alliant aisance oratoire et maîtrise chevaleresque :

Car el faisoit trop tost aller
Le cheval de sa langue e courre,
Que nulz ne lui povoit rescourre
Quant elle estoit en haulte alaine. (v. 36-39)¹¹

⁹ Il devra maintenant recevoir
Le sens, la prévoyance et la mesure
Grâce auxquels l'homme est maintenu dans l'honneur;
En effet, chacun doit mesurer
— S'il souhaite conserver son honneur —
La première partie de son discours,
Et ensuite en reproduire la fin,
Puis assembler la fin et le début,
Pour qu'il n'y ait pas d'imperfections dans son discours. (Je traduis)

¹⁰ Cf. Marion Uhlig.

¹¹ Elle faisait bien trop vite aller
Et courir le cheval de sa langue,
De telle sorte que nul ne pouvait l'empêcher
Lorsqu'elle était en haute haleine. (Je traduis)

Le même sort est réservé à l'abbesse Ermine qui, mise au courant des amours secrètes de son neveu et de l'orpheline recueillie sur le frêne, calomnie la pauvre enfant :

Or voit de quel pié Fresne cloche
La dame qui son cheval broche;
Ire la transporte et arduie,
Sa langue broche oultre mesure
Qui li desvoie le courage. (v. 3913-3917)¹²

La chevauchée, en vertu de la densité métaphorique du vocabulaire, se soumet à l'expression de la (dé)mesure langagière. Or tout porte à croire que, ce faisant, le roman place les qualités héroïques du côté masculin. Il situe en effet son œuvre dans le noble champ de cette *chevalerie d'armes et de lettres* dont parlent le *Roman de la rose* (v. 11442-11443) ou le prologue du *Roman de Thèbes* (v. 13-16)¹³, qui associe l'excellence du guerrier à celle du clerc. Si le rythme et la mesure distinguent les preux des lâches et des médisants, ils dissocient également, semble-t-il, les hommes des femmes.

Toutefois, si Galeran prouve sa valeur par une maîtrise chevaleresque qui fait écho au rythme de l'écriture, un long parcours sera encore nécessaire au jeune homme avant de montrer le même savoir-faire dans les arts d'aimer. L'éloquence masculine montre ici ses limites. Lorsque le *semblant* — l'apparence, le portrait — de Fresne, perdue depuis plusieurs années, prend vie en la personne de Florie, l'illusion est si forte que le héros s'y perd. Héritière digne du jeune seigneur breton, la jumelle de Fresne porte les traits de l'aimée. Face à un leurre aussi parfait, rien d'étonnant à ce que naisse dans le cœur du héros, qui

¹² La dame qui éperonne son cheval
Voit maintenant de quel pied Frêne boite;
La colère l'emporte et l'enflamme,
Elle éperonne outre mesure sa langue,
Qui lui fait perdre la raison. (Je traduis)

¹³ La chevauchée est aussi le lieu consacré de l'*inventio*; selon la rêverie poétique de Guillaume de Poitiers, le premier troubadour, dont le poème « fut trouvé en dormant / Sur un cheval... », le pas régulier de la monture imprègne de son rythme la chanson lyrique (p. 92, v. 5-6).

croit Fresne morte, le sentiment de l'original retrouvé. Galeran choisit alors d'aimer la jumelle comme s'il s'agissait de Fresne. Mais s'il croit d'abord goûter au bonheur regagné devant ce simulacre de la femme aimée, force lui est bientôt de constater que Florie n'est que pure apparence, pure « *semblance* » de l'aimée (v. 6442). À la veille de ses noces, il constate la vacuité de la copie qu'il avait prise pour le modèle lui-même :

« Sont, fait il, desvé my amy,
Qui me vont mariant a force?
Donner m'en pueent bien l'escorce
Et li fuz dessouz en soit leur.
[...]
C'est Flourie, qui a la chiere
Et le semblant plus avenant
Qu'elle n'ait tout le remenant;
Li remenant voir m'en descorde,
Puis qu'au semblant point ne s'acorde;
Moult y amasse l'acordance,
Mais, puis que j'y voy la doubtaunce,
Je ne m'acort point a li prendre. » (v. 6820-6833)¹⁴

Au contact de la doublure de Fresne, si ressemblante soit-elle, le héros ressent avec acuité la soif d'authenticité. Il regrette alors l'absence de l'aimée, seule figure authentique qui, annihilant la distance entre le modèle et son portrait, possédait le « remenant », ce reste qui

¹⁴ « Mes amis sont-ils devenus fous, dit-il,
Eux qui me forcent à me marier?
Ils peuvent bien me donner l'écorce
Mais le bois, en dessous, ne m'appartient pas.
[...]
C'est Florie, dont le visage
Et l'apparence sont bien plus charmants
Que ne l'est le reste (l'intérieur);
En vérité, je refuse le reste
Puisqu'il ne s'accorde pas à l'apparence;
J'aurais beaucoup aimé que ces principes concordent
Mais, puisque ce n'est pas le cas,
Je ne puis me résoudre à la prendre pour épouse. » (Je traduis)

permettait la communion véritable des amants. Le souvenir du chant d'amour à l'unisson rappelle à Galeran que les deux voix ne s'élèvent plus : la voix de Fresne, comme sa harpe, manquent. Privé des charmes musicaux qui magnifiaient ses talents oratoires, Galeran s'égare. Éloquence et mesure ne lui sont plus d'aucune utilité, car il manque l'accompagnement musical, composante essentielle du pacte d'amour, dont Fresne seule est la détentrice.

En envisageant la ressemblance de Florie avec Fresne selon un rapport de la copie à son modèle, le roman met en scène une réflexion sur l'écriture¹⁵. Le poète recourt en effet au motif folklorique de la gémellité pour se livrer à une critique de la reproduction. En ce sens, la confrontation du héros avec le substitut imparfait de l'aimée illustre l'impossibilité de saisir une matière dans sa surface, sans en considérer l'intériorité. Or il en est ainsi de la composition d'un récit : elle ne ressortit pas à une pure imitation, mais à une pratique qui exige une part d'invention.

Textus

Au centre du roman, la dispute de Fresne et de l'abbesse occasionne une seconde crise qui fait pendant à la disparition des parents de Galeran. Dame Hermine, qui craint la mésalliance de son neveu, accuse Fresne de dévergondage et la chasse de l'abbaye. Prenant soin d'emporter sa harpe et les objets légués à sa naissance — le précieux oreiller en plume de phénix et le drap brodé —, la jeune fille change de nom et d'origine. Sous le nom de *Mahaut la Bretonne* (v. 4188), elle erre sur les routes de France et, déguisée en ménestrel, harpe et récite des contes pour gagner sa vie. Il s'agit d'une nouvelle naissance pour l'enfant trouvée. À Rouen, elle rencontre une famille d'adoption et mène auprès de dame Blanche et de sa fille Rose une existence nouvelle. L'amitié de Rose lui permet alors de renouer avec le savoir-faire, chère à sa mère, des ouvrières aux belles mains :

A Rose donne mainte guimple

¹⁵ Voir Michèle Gally (p. 101).

Et maint tyssu et mainte atache;
De son mestier veult qu'elle sache,
Or l'en aprent, si fait que gente :
Tant en retient et met s'entente
Que bien euvre de soie et d'or,
Dont elle assemble bon tresor. (v. 4278-4284)¹⁶

Or, c'est précisément dans cet art vertueux des brodeuses que Mahaut, après plusieurs années d'absence et d'oubli, puisera l'énergie nécessaire à sa résurrection en Fresne.

À la nouvelle du mariage de Galeran et de Florie, notre héroïne décide de se rendre en compagnie de Rose à la fête, sans manquer d'emporter avec elle son drap précieux. Parvenue à la Roche-Guyon, lieu de la noce, Fresne transforme le drap illustré en une robe magnifique (v. 6744-6756). Sans détruire les fragments, elle prend soin de conserver intactes les images brodées, faisant du legs maternel son propre vêtement, de telle sorte que « l'œuvre y apparaît comme auparavant » (v. 6757). Dans cette transformation de l'objet par l'habile couturière, le message dévié des amours légendaires contenu dans les images originelles se trouve recomposé. Réaménageant les images, la coupe et l'ajustement du drap produisent une unité nouvelle. Cette réinvention de la parure illustrée en une œuvre parfaite et entière fait de la création féminine le double symbolique de l'écriture¹⁷. Comment ne pas songer à l'association, chère aux rhétoriciens antiques et médiévaux, entre le vêtement et le texte? Le travail de l'ornement, de la broderie, désigne aussi l'ouvrage de réinvention de la langue dans la *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf, auteur d'un art poétique médiolatin (p. 221). À la faveur d'une telle

¹⁶ Elle donne à Rose nombre de guimpes,
De tissus et de liens.
Elle souhaite qu'elle connaisse son métier,
Alors elle le lui enseigne et agit en femme avisée :
Rose retient si bien les leçons et se donne tant de peine
Qu'elle brode fort bien la soie et l'or
Et assemble ses confections en un beau trésor. (Je traduis)

¹⁷ Sur le caractère autoréférentiel que la tradition médiévale prête au motif de la broderie à la faveur de l'étymologie commune du texte et du tissu, voir Romaine Wolf-Bonvin.

analogie, le drap remanié par Fresne devient l'image même du travail poétique. Derrière l'héroïne, qui modifie l'ouvrage de Gente — ou œuvre-mère —, on distingue le profil du poète, déconstruisant la source bretonne pour enrichir son roman. En vertu de ces métaphores textiles, la robe de Fresne incarne un art d'écrire qui, dans une littérature basée sur l'imitation, quête la *novitas* dans l'émulation.

Or, en investissant ce rapprochement entre la brodeuse et la figure du poète, c'est aussi son côté féminin que le roman affirme. La fonction dévolue aux héros — incarner une idée formelle — n'est plus l'apanage de l'homme, dans *Galeran de Bretagne*. Tandis que l'aventure chevaleresque se déroule au loin, la femme enrichit de son art les desseins du *textus*. Nul doute que la broderie, ainsi mise en rapport avec les arts poétiques, fait l'originalité de ce roman longtemps mal reçu par la critique, qui n'y voyait qu'un « tissu d'emprunts cousus bout à bout » (1930, p. 212). Tissage et chevalerie revêtent alors dans l'espace du texte des fonctions équivalentes; c'est de leur combinaison que naît le roman. Mais il faut attendre la fin du récit pour que résonne à nouveau l'accord à l'unisson des voix féminine et masculine. Tandis que Galeran, constatant son égarement, se trouve prêt à renoncer à l'illusion, Fresne lui apparaît avant les noces pour réaliser l'unité à laquelle tous deux aspirent. Or, le traitement du thème gémellaire contraint à varier la scène de reconnaissance topique : ni le visage, ni le corps ne suffisent à identifier Fresne, car ils sont dépourvus de sens. C'est donc par les attributs qui lui sont propres que la jeune fille, revêtue de sa nouvelle robe, mais le visage dissimulé sous une guimpe, se fait connaître. Les talents de Fresne, exaltés au cours du récit, atteignent dans ce passage une fonction dramatique exemplaire : ils incarnent le *remanent*, le reste susceptible de distinguer la jumelle désirée de son double fallacieux. Galeran authentifie son amie à l'écoute du lai d'amour qu'elle entonne. Par ce chant de leur enfance, le *lai Galeran*, Fresne restitue l'harmonie qui manquait à l'intégrité du héros. Car, comme celui-ci le précise au vers 6831, c'est en elle que réside « l'acordance » (v. 6831). Seule la voix, que le portrait ne pouvait reproduire, permet à l'amant d'identifier Fresne sans la voir. Il ne manque plus aux retrouvailles des amants qu'une légitimation sociale. Elle sera fournie par la mère dans l'épisode final du roman, qui est à

nouveau proche du *Lai du Freisne*. Dame Gente, qui reconnaît l'enfant abandonnée à la vue du drap devenu robe, restitue à la jeune fille rang et parenté. Florie se retire au couvent, tandis que sont célébrées les noces de Fresne et de Galeran.

Au terme de notre enquête, l'indépendance de *Galeran de Bretagne* par rapport à ses sources apparaît de façon plus nette. Sous la plume de Renaut, le thème populaire de la femme éprouvée dans son dévouement amoureux, développé par le lai de Marie de France, devient un plaidoyer éloquent en faveur de la complémentarité des principes féminin et masculin. Certes, les emprunts au roman idyllique, tout comme l'investissement original du motif gémellaire, contribuent à cette transformation des personnages et de la situation réciproque des deux héros. Mais c'est davantage l'identification du poète à un modèle non plus exclusivement masculin, mais fondé sur l'équilibre des genres, qui constitue le gain majeur de la réécriture. Si la conception sentimentale exposée dans le roman se construit sur les poncifs de la littérature amoureuse, elle s'en émancipe bientôt pour déboucher sur une réflexion rhétorique et esthétique. Renaut fait du couple le paradigme de la création littéraire et renouvelle, partant, la conception médiévale de l'héroïsme autant qu'il repense la logique du roman matrimonial. En soulignant la prééminence de l'invention sur l'imitation, il pose un regard nouveau sur l'histoire d'amour et sur les liens entre homme et femme.

Bibliographie

BRUNET LATIN. 1975 [1948], *Li Livres dou tresor*, éd. critique de F. J. Carmody, Los Angeles, Berkeley University Press.

DRAGONETTI, Roger. 1987, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil.

GALLY, Michèle. 2000, « Ouvrages de dames. L'invention romanesque au XIII^e siècle », *Revue des Langues Romanes : le roman médiéval, la fiction réaliste au XII^e siècle*, vol. 104, n° 1, p. 91-110.

Marion UHLIG, « Le cheval de la langue : héroïsme et art d'écrire dans Galeran de Bretagne de Renaut », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @naïyses, hiver 2006

GEOFFROI DE VINSANF. 1924a, *Poetria Nova*, dans Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, p. 202-225.

GUILLAUME IX D'AQUITAINE. 1973, *Poesie*, éd. critique N. Pasero, Modène, STEM-Mucchi.

HOEPPFNER, Ernest. 1930, « Les *Lais* de Marie de France dans *Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Dole* », *Romania*, n° 56, p. 196-231.

JEAN DE MEUN. 1966a, *Le Roman de la rose*, éd. de F. Lecoy, Paris, Champion.

JEAN RENART. 1975 [1925], *Galeran de Bretagne. Roman d'aventure du XIII^e siècle*, éd. de L. Foulet, Paris, Champion.

MARIE DE FRANCE. 1966b, *Lais*, éd. de J. Rychner, Paris, Champion.

MATTHIEU DE VENDÔME. 1924b, *Ars versificatoria*, dans Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, p. 178-195.

PSEUDO-GUILLAUME DE CONCHES. 1929, *Das Moraliū dogma philosophorum, Lateinisch, Altfranzösisch und Mittelniederfränkisch*, herausg. J. Holmberg, Uppsala, Almqvist & Wiksells.

QUINTILIEN. 1978, *Institution oratoire*, éd. et trad. de J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France ».

ROMAN DE THÈBES (*Le*). 1966d, éd. de G. Raynaud de Lage, Paris, Champion.

STRONSKI, STANISLAW. 1968 [1910], *Le Troubadour Folquet de Marseille*, Genève, Slatkine Reprints.

Marion UHLIG, « Le cheval de la langue : héroïsme et art d'écrire dans *Galeran de Bretagne* de Renaut », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @naïyses*, hiver 2006

UHLIG, Marion. À paraître en 2005, « Pour ce que cuers ne puet mentir : le personnage maternel dans *Galeran de Bretagne* de Renaut », in Keith Busby et Chris Kleinhenz (eds), *Selected Proceedings du Congrès international de littérature courtoise*, Madison.

WOLF-BONVIN, Romaine. 1998, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Champion.

Barbara SELMECI

Des pères aux pairs. La représentation de l'homme et de la femme de lettres en héros dans *Artamène ou le Grand Cyrus*

Fresque romanesque en dix volumes, *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) a pour toile de fond les conquêtes militaires de Cyrus le Grand, surnommé « le Vainqueur de toute l'Asie ». À l'aube de « la démolition du héros », le modèle du poème épique s'impose encore presque naturellement au romancier : la légitimité du roman dépend en effet étroitement de son association du moins théorique à l'épopée, genre noble s'il en est. Or, Cyrus apparaît d'emblée comme un héros ambivalent¹, mu davantage par l'amour que par la gloire. Dans *Le Parnasse réformé*, Gabriel Guéret met en scène le personnage historique de Cyrus le Grand, adressant plusieurs reproches à l'auteur qui l'a « travesty en Roman » (p. 115), dont cette interrogation : « pourquoy je preste l'oreille à mille petites nouvelles indifferentes, lors même que je suis prest à combattre » (p. 118)? Il est vrai que Cyrus ne se lasse pas d'écouter les aventures amoureuses de compagnons d'armes ou d'amis rencontrés en chemin. Ce ne sont pas moins d'une trentaine de petits romans qui sont ainsi enchâssés dans l'histoire principale. Or, parallèlement aux intrigues amoureuses, plusieurs de ces narrations intercalées mettent en scène des personnages d'hommes et de femmes de lettres renommés, dont la présence enrichit le texte de questions esthétiques, morales, philosophiques ou politiques sur le mode de « la vulgarisation galante »² : le fabuliste Ésope, le philosophe Pythagore, le musicien Arion ou les Sept Sages de Grèce informent entre autres ces « mille petites nouvelles indifférentes », qui tout à la fois délectent et instruisent le prince. La figure la plus célèbre est sans doute celle de l'illustre poétesse Sapho, héroïne d'une histoire éponyme contée au dernier volume de l'œuvre (X, 2). Or peindre le portrait d'une femme

¹ À propos de l'héroïsme dans le *Grand Cyrus*, voir Mark Bannister (1983, p. 168-181), et Marlies Mueller (1983, p. 77-115).

² L'expression est empruntée à Chantal Morlet-Chantalat (1999).

de lettres en héroïne est une entreprise délicate au XVII^e siècle, de surcroît dans une œuvre supposée exalter l'exploit militaire. La facture du roman, au sein duquel se côtoient guerriers et gens de lettres, invite par conséquent à se demander comment s'articulent la promotion de l'héroïsme martial, exigé par un genre littéraire d'inspiration épique, et la représentation de l'homme et de la femme de lettres. L'analyse de chaque figure lettrée, présente dans le roman, livrerait sans doute autant de réponses nuancées. L'enquête se concentrera essentiellement sur le personnage de Solon et les figures féminines qui lui sont apparentées. L'héroïsation de Solon, personnage secondaire mais récurrent tout au long du roman, connu dans l'histoire comme homme d'État et poète athénien, revêt une double fonction. Premièrement, en tant qu'ardent défenseur de la république, le personnage de Solon engage une réflexion sur la portée de la parole de l'homme de lettres dans un temps de guerre civile. Par ailleurs, sa présence permet l'élaboration de filiations féminines particulières : Solon est ainsi père d'une fille, Policrite, et « parent » d'une jeune femme, Euridamie, lesquelles, à l'instar de Cléobuline et d'Eumétis, filles des sages Périandre et Cléobule, sont des femmes cultivées, imprégnées symboliquement du savoir et de l'autorité de leurs illustres pères.

L'héroïsation de l'homme de lettres : l'exemple de Solon

Dans le *Grand Cyrus*³, Solon⁴ apparaît à plusieurs reprises dans cinq histoires intercalées : à la recherche de sa fille dans l'« Histoire de Philoxipe et Policrite » (II, 3), dédaignant les richesses de Crésus dans l'« Histoire de Palmis et de Cleandre » (IV, 1), présidant à la prise de Salamine dans l'« Histoire de Peranius et de Cleonisble » (VIII, 2); présent dans l'« Histoire du Banquet des Sept Sages » (IX, 2); enfin, s'opposant à son ami Pisistrate sur le point de se rendre maître

³ Les citations du roman se réfèrent à l'édition en ligne : Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*, 2003 [1649-1653], Site Artamene. Institut de littérature française moderne. Université de Neuchâtel. [En ligne]. www.artamene.org. Les numéros de pages entre parenthèses se rapportent à la numérotation continue en vigueur dans l'édition en ligne.

⁴ Plusieurs sources concernant la vie de Solon étaient disponibles en traduction française au moment de la rédaction du *Grand Cyrus*. Voir notamment Plutarque (1645), Hérodote (1645), Diogène Laërce (1601).

d'Athènes, dans l'« Histoire de Pisistrate » (IX, 3). Plusieurs stratégies narratives contribuent à offrir de Solon une image valorisante. Mais l'héroïsation du législateur d'Athènes emprunte des voies étonnantes à plus d'un titre. On remarquera en premier lieu que le sage, également connu dans l'histoire comme poète⁵, est présenté essentiellement à la lumière de ses prises de positions politiques. Les talents poétiques de Solon sont relégués au second plan, derrière ses engagements en faveur de la cité d'Athènes. Certes, la romancière évoque les vers que Solon écrit en l'honneur de son ami Philoxipe, ainsi que l'admiration du sage devant la poésie galante de Pisistrate (p. 1165-1166 et 6377). Une mention plus détaillée de l'activité poétique de Solon souligne en revanche sa potentielle efficacité politique. Contrarié par un édit infamant pour la gloire d'Athènes, qui interdisait la poursuite de la guerre contre les Mégariens, Solon compose des « Vers [...] pour inspirer le désir de la Guerre » (p. 5422). Feignant ensuite la folie, le sage prend la place du crieur public pour déclamer ses vers. Il est secondé dans l'assistance par Pisistrate et le prince de Phocée, qui acclament ses paroles. La jeunesse athénienne s'émeut à tel point que les autorités se voient contraintes de révoquer cet édit. Or Solon « redevint Sage dès le lendemain : et fut si bien reconnu pour tel, qu'on luy donna la conduite de cette Guerre » (p. 5423), dont le succès échoit bientôt définitivement aux Athéniens.

L'activité poétique de Solon étant attestée par les historiens, Madeleine de Scudéry aurait pu tirer davantage profit de cette qualité dans l'élaboration du roman, notamment dans une perspective galante, d'autant plus qu'elle dépeint un Solon qui n'est pas hostile à l'amour (p. 1279). Le choix de représenter le sage avant tout en homme d'État est donc particulièrement intéressant de la part d'une romancière évoluant dans un milieu mondain, en principe défavorable à l'évocation circonstanciée de sujets jugés trop sérieux tels que la politique. Cette option est d'autant plus notable que l'on connaît les

⁵ Auteur de vers élégiaques et iambiques, Solon aurait également commencé peu avant sa mort, selon Plutarque, la rédaction d'un poème sur l'Atlantide (p. 153).

inclinations royalistes de Madeleine de Scudéry⁶; or, toutes les actions de Solon tendent au maintien d'une forme de gouvernement qui garantit la souveraineté au peuple, la république. Si les engagements républicains de Solon sont évoqués dès le début du roman, la représentation de ses actions politiques est essentiellement concentrée à la fin, dans l'« Histoire de Pisistrate » (IX, 2). Tandis que Solon lutte pour sauvegarder la république, Pisistrate ne voit d'autre solution que de s'emparer du pouvoir afin de mettre fin aux désordres publics qui bouleversent Athènes⁷. Le roman livre de ces deux formes de gouvernement, en apparence antithétiques, une représentation nuancée. Dans un premier temps, les lois de Solon rétablissent la paix à Athènes, mais l'équilibre demeure précaire :

Les Loix de [Solon](#) estoient alors religieusement gardées, quoy qu'il y eust eu quelque desordre depuis son absence : et la paix, l'abondance, et les plaisirs estoient dans Athenes, plus qu'en aucun lieu du Monde. Ce n'est pas qu'à cause de toutes les divisions passées, il n'y eust encore quelque disposition à la nouveauté, dans la plus part des esprits : mais comme il y avoit fort peu que le dernier desordre estoit apaisé, il y avoit un calme assez grand en apparence, pour faire esperer à ceux qui aimoient le repos, qu'il dureroit longtemps. (p. 6381)

Lorsque les troubles civils s'enveniment, la tyrannie apparaît aux yeux de Pisistrate comme la seule forme de gouvernement susceptible d'instaurer une paix durable. Or les principes qui régissent république et tyrannie, malgré les dissensions qui opposent Solon et Pisistrate, ne sont pas complètement exclusifs les uns des autres. Madeleine de Scudéry suit en cela les historiens qui ont esquissé de la tyrannie de Pisistrate une image positive. Par ailleurs, au XVII^e siècle, certaines

⁶ Si l'on reconnaît le royalisme de Madeleine de Scudéry, les idées politiques de la romancière dans le *Grand Cyrus* ont néanmoins suscité la controverse. L'article de Jürgen Grimm (1993), offre à cet égard un état de la question et des perspectives intéressantes.

⁷ Dans le roman, Pisistrate est présenté comme un personnage à la fois galant et ambitieux. S'il ne dédaigne pas le pouvoir, les motivations de ses actions politiques sont avant tout d'ordre amoureux. Épris de Cléorante, fille de Megacles son adversaire, Pisistrate est convaincu que se rendre maître d'Athènes représente pour lui l'unique moyen d'obtenir la main de sa bien-aimée.

équivoques sémantiques autorisent des rapprochements ponctuels entre des types de gouvernements différents, tels que la république, la tyrannie et la monarchie⁸. « République » peut en effet désigner un État oligarchique, garant de libertés individuelles, alors que le titre de « tyran », dans une acception ancienne, est susceptible d'évoquer un monarque qui n'abuserait pas du pouvoir. Les deux formes de gouvernement se rejoignent alors, du moins dans l'aspiration à maintenir paix et prospérité grâce au respect d'un certain nombre de lois établies. En ce sens, les multiples combats républicains de Solon, pour qui « l'intérêt de la Patrie estoit plus fort [...] que tout autre intérêt » (p. 1310), apparaissent dans le roman comme autant de tentatives légitimes pour conserver le « bien commun » (p. 6481). Si Solon ne parvient pas à empêcher son ami Pisistrate de prendre le pouvoir, il aura néanmoins « la satisfaction, d'avoir soustenu le dernier à la liberté d'Athenes » (p. 6498). Certes, les idées politiques de Solon sont définitivement déçues dans l'histoire comme dans le roman. Mais ses convictions ne sont pas trahies; Pisistrate, qui chérit également les arts et la paix, s'engage en effet à conserver les lois que le sage avait établies : « ce nouveau Souverain d'Athenes [Pisistrate], agit avec tant de moderation, qu'on eust dit qu'il n'avoit voulu avoir la Souveraine puissance, que pour faire mieux observer les lois de Solon : et que pour rendre justice à tous les Gens d'honneur, et à tous ceux qui avoient du merite » (p. 6504). La « Souveraine puissance » remplace la « tyrannie » et annonce un règne doux et équitable. Solon, longtemps sceptique à l'égard d'un système où le pouvoir serait centralisé par une personne, finit par accepter le gouvernement de Pisistrate. Geste symbolique, l'une des premières actions du « tyran » sera de fonder

⁸ Selon Furetière, « République » désigne un « Estat ou Gouvernement populaire », mais l'auteur du *Dictionnaire universel* souligne également qu'« [a]ujourd'huy il n'y a plus guere de vraye *Republique*. Les Venitiens, les Gennois, appellent leur Estat *Republique*, quoy que leur gouvernement soit oligarchique, & entre les mains des Nobles ». En revanche, s'il donne la signification négative de « Tyrannie » comme « Empire illegitime usurpé, ou cruel & violent », Furetière rappelle également que « [c]hez les Anciens le mot de *Tyran* n'étoit pas odieux, & signifioit seulement *Roy*, ou *Souverain* », c'est-à-dire maître absolu. Dans la traduction de Plutarque par Amyot, on trouve des emplois synonymiques de « tyrannie » et de « monarchie »; ainsi, lorsque Solon refuse d'assumer seul le gouvernement d'Athènes que le peuple lui proposait, on lit tour à tour les expressions suivantes : « apres qu'il eut refusé l'occasion d'usurper la tyrannie » et « ayant refusé la monarchie » (p. 137).

une bibliothèque : en effet, Pisistrate, qui « honoroit aussi tous les Arts, et tous ceux qui les pratiquoient [...] commença le premier, une grande Bibliothéque à Athenes : il fit mettre par ordre les Livres d'Homere, où le temps avoit apporté quelque confusion » (p. 6510).

La présence dans le roman d'épisodes célèbres de l'histoire d'Athènes, agrémentés de complexes intrigues amoureuses, remplit la double fonction assignée au roman : *docere* et *delectare*. Clin d'œil aux lecteurs et lectrices avertis, les allusions historiques devaient sans doute également résonner comme autant d'invitations à l'instruction à l'égard d'un lectorat moins cultivé. Or l'héroïsation de Solon, homme d'État et poète, engage également une représentation des pouvoirs de la parole de l'homme de lettres. À travers les succès et les revers de fortune du poète législateur transparait dans le roman une vision sinon résignée, du moins sceptique à l'égard de l'efficacité politique de la parole de l'homme lettré. Si les vers de Solon étaient parvenus à inciter la jeunesse athénienne à prendre les armes pour défendre l'honneur de la cité contre les Mégariens, son discours demeure vain lorsque, dans un temps de troubles civils, il s'agit de convaincre les citoyens de refuser que le pouvoir soit concentré entre les mains d'une personne unique. En effet, Solon « fut haranguer le Peuple avec une vigueur incroyable », mais il « parla pourtant inutilement » (p. 6494) et ne put empêcher la prise de pouvoir tyrannique de Pisistrate. Dans une perspective référentielle, la mise en cause de l'éloquence du sage interroge donc également la portée de la parole de l'auteur, et le rapport de l'œuvre littéraire à la réalité. Le geste de Solon semble en ce sens pouvoir donner lieu, parallèlement aux lectures esthétiques et didactiques, à une autre interprétation, liée à des événements politiques contemporains de la rédaction du *Grand Cyrus*. Il ne s'agit cependant pas de procéder à une lecture à clefs. En revanche, on peut relever certaines similitudes événementielles entre réalité et fiction, qui inclinent à penser que le roman offre également une résolution idéalisée des troubles politiques, dont la validité ne relèverait toutefois que du domaine de l'imaginaire. L'« Histoire de Pisistrate » (IX, 3), en particulier, est susceptible selon nous de faire écho à des événements intervenus entre les mois d'octobre 1652 et février 1653. Ce récit intercalé figure dans le volume IX, lequel porte un achevé d'imprimer

pour la première fois daté du 15 février 1653, ce qui situe vraisemblablement la rédaction dans les quelques mois précédents. Le choix d'un sujet fondé sur les motifs de la guerre civile, des cabales, des exils et du retour triomphal du souverain, ne relève sans doute pas du hasard.

Condé, qui avait gagné la capitale en avril 1652, n'était pas parvenu à se rendre maître de Paris, qui demandait le retour du roi et le rétablissement de la paix. Il avait donc quitté la ville en octobre, peu avant le retour triomphal du roi, le 21 octobre 1652. Mazarin, alors stratégiquement exilé à Brühl, est bientôt rappelé. Ce dernier regagne Paris le 3 février 1653⁹. Dans ce contexte, on sait que la position de Madeleine de Scudéry est ambivalente : hostile à la « Fronderie » (1971, p. 223), la romancière est paradoxalement restée fidèle à la fois au roi et à la famille Condé-Longueville. Les dissensions entre Solon et Pisistrate, hommes de lettres et d'État, amis sincères et pourtant acteurs de camps politiques opposés, évoqueraient en ce sens les tensions entre le parti des princes, naguère au service du roi, et celui des aspirants à la monarchie absolutiste. Dès lors, ne pourrait-on pas supposer que la résolution des troubles politiques à Athènes — une réconciliation pacifique entre les différents partis, sous l'égide d'un monarque éclairé — est à l'image de celle que la romancière appelait de ses vœux pour la France au cœur du siècle ? L'avènement heureux du tyran Pisistrate à Athènes porterait ainsi les traces d'une espérance liée au retour triomphal du roi à Paris. Peut-être la figure de Pisistrate n'est-elle pas sans rapport également avec celle de Mazarin, auquel le qualificatif de « tyran » a pu être attribué durant cette période dans la littérature pamphlétaire¹⁰. La peinture d'un tyran bienveillant servirait en ce sens à corriger symboliquement l'image d'un ministre usurpateur du pouvoir, en suggérant que cette fonction est susceptible d'être assumée avec modération et intelligence. Entre octobre 1652 et février 1653, les retours successifs dans la capitale du roi, puis du ministre, annonçaient l'établissement d'une monarchie victorieuse et auguraient certainement d'un apaisement des conflits. Selon l'histoire, si Pisistrate se rend maître d'Athènes au lendemain d'un retour triomphal, favorisé

⁹ Voir Hubert Méthivier (1984) ainsi que Robert Descimon et Christian Jouhaud (1996).

¹⁰ Voir Du Bos (1649), ainsi que deux textes anonymes de 1649 et 1650.

par une ruse (il convainc le peuple que la déesse Minerve a demandé son retour), il connaîtra néanmoins par la suite l'exil encore une fois. Or, la romancière clôt l'« Histoire de Pisistrate » au lendemain de ce retour victorieux (démentant toutefois que Pisistrate soit à l'origine de la supercherie), sur la vision irénique d'un État prospère, gouverné par un maître éclairé. Face à Solon, luttant en faveur de l'autodétermination du peuple au risque d'un éparpillement civique, Pisistrate serait en quelque sorte une figure concentrant les diverses fonctions d'une monarchie idéale parvenant enfin à instaurer la paix au sein d'un pays profondément divisé. La tyrannie — à condition de lui substituer une désignation moins connotée péjorativement, telle que « souveraine puissance » — est présentée comme une forme de gouvernement parfois nécessaire et même souhaitable. C'est du moins ce dont témoigne Silamis, le narrateur de l'« Histoire de Pisistrate » : « Cependant quoy que les plus zelez pour la liberté l'appellent le Tiran d'Athenes, je ne laisse pas de soustenir que c'est un des hommes du monde qui a le plus de merite : et que si la Republique avoit à perdre sa liberté, il luy est avantageux qu'elle soit assujettie à Pisistrate » (p. 6370-6371).

D'autres rapprochements sont également envisageables : si le roi interdit au parlement de se mêler des affaires d'État à son retour, il maintient en revanche la déclaration du 24 octobre 1648, qui garantit des allègements fiscaux et certaines libertés publiques. En ce sens, le respect des lois de Solon par Pisistrate apparaîtrait comme un écho approuvateur au maintien de cette déclaration. Enfin, la magnanimité de Pisistrate, qui ne tient nullement rigueur à Solon de s'être opposé à lui et, au contraire, lui demande son aide pour gouverner, ne résonne-t-elle pas comme un appel à la clémence du roi à l'égard des princes Frondeurs, auxquels Madeleine de Scudéry est affectivement liée ? Il ne s'agit cependant pas d'établir de nouvelles suggestions de correspondances entre personnages fictifs et protagonistes historiques sur le modèle de la lecture à clefs. Solon ne représente nullement le Grand Condé, de même que Pisistrate ne renvoie directement ni à Mazarin, ni à Louis XIV. Une remarque du narrateur de l'« Histoire de Pisistrate » est en ce sens évocatrice ; il soutient en effet que « Pisistrate ne peut estre connu aussi facilement qu'un autre : estant certain, qu'on

peut dire qu'il est trois ou quatre hommes differens à la fois [...] [s]a vie est si meslée, qu'on en pourroit faire divers recits, qui seroient tous veritables, et qui ne se ressembleroient pourtant point » (p. 6370-6371). En revanche, les enjeux politiques au sujet desquels, durant un temps limité, Solon et Pisistrate s'affrontent, sont susceptibles selon nous de renvoyer symboliquement aux tensions qui opposent en 1652-1653 le parti des princes et celui de la monarchie absolutiste¹¹. Les deux personnages sont porteurs de convictions politiques divergentes, mais non irréconciliables. Madeleine de Scudéry met ainsi à profit une connaissance érudite de la vie de ces deux hommes d'État de l'Antiquité afin de problématiser les troubles politiques de son époque et d'en esquisser, sur le plan de l'imaginaire, une résolution possible. En ce sens, les propos d'une jeune femme nommée Cléorante, à l'issue d'une longue conversation sur les rapports entre tyrannie et république, témoignent des aspirations d'un petit cercle mondain, que l'on devine essentiellement féminin, bien informé, favorable à la monarchie, mais surtout las des querelles internes à l'État :

En verité, dit-elle en riant, pourveû qu'en vingt-quatre heures, vous restablissiez le calme dans Athenes ; qu'il n'y eust ny Guerre civile, ny Guerre estrangere, et que vous fissiez un Edit, par lequel vous deffendissiez de parler d'affaires d'Estat, à tous ceux qui n'en ont que faire, et particulierement à tous les Galans, et à toutes les Dames, je pense que je ne m'en soucierois pas trop : parce qu'en effet je suis persuadée, qu'il y a plus de repos, et moins de brigues, dans un Estat Monarchique, que dans une Republique. Mais comme cela n'arriveroit pas ainsi, et que vous ne pourriez regner sans nous rejeter dans le trouble et dans la division, tenez vous en repos je vous en conjure : et si vous m'en croyez parlons plustost de Bal, de Musique, de Vers, et de Peinture, que de Politique. (p. 6447)

L'aspiration à une existence sereine, qui se déroulerait au rythme des réjouissances musicales, littéraires et artistiques, s'articule avec la

¹¹ Notre lecture s'écarte ainsi de celle de Marlies Mueller (1983) qui, à la suite de Victor Cousin et Alain Niderst, voit en Pisistrate une figure du Comte de Fiesque et, par conséquent, un personnage de « "Frondeur" romanesque » (p. 82-85).

dénonciation des troubles civils perpétuels qui, quel que soit le régime politique, mettent ce désir légitime en péril. S'il appartient à Sapho, à l'issue du roman, de réaliser cette aspiration au Pays des Nouveaux Sauromates, plusieurs personnages féminins — telles Policrite, Cléobuline, Eumétis et Euridamie — tendent déjà, par leur parole ou par leur action, vers la réalisation d'un univers pacifié sous l'égide des belles-lettres. Or, ces jeunes femmes présentent la particularité d'être unies à d'illustres sages par des liens de parenté.

Les filles des sages ou l'élaboration romanesque de filiations féminines

Solon, dans *Le Grand Cyrus*, n'est en effet pas seulement un législateur : il est en premier lieu, et cette dimension peut surprendre, un père de famille, en particulier père d'une fille nommée Policrite, et « parent » d'une jeune femme du nom d'Euridamie. À l'instar de plusieurs autres illustres sages, comme Cléobule ou Périandre, il permet à la romancière d'élaborer des filiations, historiques ou fictives, de personnages féminins : celles-ci sont par conséquent investies d'un capital culturel et symbolique fort, qui leur garantit autonomie sociale et légitimité intellectuelle, dans les sphères privées et publiques. Il s'agit peut-être là de l'une des motivations principales de la présence d'hommes de lettres dans le roman ; ils peuvent servir de support à l'invention d'une figure encore presque inexistante dans le champ littéraire du Grand Siècle : la femme de lettres. L'élaboration de la figure auctoriale féminine, dans *Le Grand Cyrus*, s'effectue de manière graduelle, avant de culminer avec le personnage de Sapho, au dernier volume du roman.

Fruit de l'imagination scudérienne, la fille de Solon, dénommée Policrite, est ainsi l'héroïne d'une histoire intercalée, au deuxième volume du roman : l'« Histoire de Philoxipe et de Policrite » (II, 3) met en scène l'*innamoramento* d'un prince réputé insensible, Philoxipe¹², à

¹² Plutarque rapporte une amitié entre Solon et un prince de Chypre dénommé Philocyprus, auquel il vient en aide pour la fondation d'une ville qui sera appelée Solis, en l'honneur du sage (p. 148-149). Hérodote évoque également « le Roy des Soliens Aristocyprus fils de Philocyprus, que Solon Athenien estant arrivé dans Cypre celebra dans ses vers par-dessus tous les Roys de son siècle » (p. 370). L'amour entre Philoxipe et Policrite, fille prétendue de Solon, relève en revanche de l'invention romanesque.

l'égard d'une jeune femme belle et spirituelle, mais d'origine modeste. C'est en effet sous le sceau du secret que la fille du sage est élevée, afin d'échapper à la réalisation d'une prédiction du devin Epimenides¹³, selon laquelle Policrite devait un jour donner de l'amour au tyran d'Athènes et se suicider pour se soustraire à cette passion. Policrite, élevée dans une cabane, possède beaucoup d'esprit et un langage poli, emprunt de pureté attique. En la confiant à sa sœur et à son mari, Solon pourvoit à tout afin que sa fille reçoive une bonne éducation. Le sage est même venu passer un mois auprès d'elle, sans lui révéler son identité, afin de s'assurer de ses qualités morales et intellectuelles. Il découvre à cette occasion, « dans l'esprit de cette jeune Personne, des lumieres extraordinaires » (p. 1288), et s'émerveille de sa vertu : « Ma fille [...] est encore plus sage que je ne pensois » (p. 1291)! Certes, Policrite est encore loin d'être une femme de lettres : elle demeure cependant une jeune fille qui possède, en dépit d'un milieu social hostile en apparence, une certaine éducation, de l'esprit et un langage raffiné. Si Policrite n'est encore qu'une timide parente de Sapho, d'autres personnages féminins, apparentés à d'illustres hommes de lettres, présentent davantage de talents poétiques et de pouvoir social. Là où l'histoire ne connaît qu'une fille au sage Cléobule, roi des Lindes — nommée Cléobuline ou Eumétis —, Madeleine de Scudéry n'hésite pas à créer deux personnages de femmes de lettres distincts¹⁴ : « ce Prince [Cléobule] a une fille nommée Eumetis, que le Peuple apelle quelquesfois Cleobuline à cause de son Pere, quoy que ce Nom ne soit pas le sien, et que ce soit celuy de l'illustre Fille de Periandre » (p. 1522). Eumétis demeure fille de Cléobule, roi des Lindes, tandis que Cléobuline devient la fille de Périandre, roi de Corinthe, tous deux figurant au nombre des Sept Sages. Les deux femmes témoignent de solides connaissances dans les lettres, au point de pouvoir rivaliser avec leurs pères. Ésope le railleur considère ainsi que l'ingéniosité de Cléobuline dépasse celle de son père, qui n'a pu déchiffrer l'énigme d'Eumétis : « Quoy qu'il en soit, dit Esope, [...] le principal est qu'il

¹³ Le recours de Solon à Epimenides afin de tempérer le peuple athénien est attesté par les historiens. Par contre, l'oracle concernant la fille du sage est le fait de l'imagination scudérienne.

¹⁴ Voir à ce propos Margot Kruse (1960, p. 209).

faut que j'aïlle promptement dire à Periandre, que la Princesse sa Fille a fait ce qu'il n'a pû faire » (p. 6201).

Par leur esprit, leur talent poétique ou leur position privilégiée en société, Eumétis et Cléobuline sont en quelque sorte annonciatrices de la figure de Sapho, qui règne symboliquement sur la petite société de ses amis lettrés. Mais il est encore une figure féminine plus discrète, Euridamie, parente de Solon, qui transpose explicitement dans un cercle mondain les compétences législatrices de son illustre parent. À la suite d'une conversation sur la raillerie¹⁵, Pisistrate exhorte Euridamie en ces termes : « je vous conjure de vouloir establir des Loix pour la raillerie : vous protestant que je les garderay plus exactement que les Loix de Solon » (p. 6405). Euridamie, épouvantée par « le mot de Loix » (p. 6405), répond modestement à ce trait de galanterie en suggérant qu'elle se limitera à résumer son opinion sur le sujet. Mais l'autorité de la parente de Solon s'impose à tel point à ses amis que ceux-ci la considèrent à l'égal de l'illustre législateur : « Ce que vous dittes, repliqua Cerinthe, est tellement d'une Parente de Solon, que je croy qu'il vous a laissé toute sa sagesse en partant d'Athenes » (p. 6410). Les préceptes exposés par Euridamie relèvent à la fois de la morale et de la rhétorique. La raillerie doit être naturelle et non contrainte, piquante mais non blessante, surprenante et touchante. Elle doit partir « d'une imagination vive, et d'un esprit plein de feu ». L'auteur de la raillerie doit « suivre son Genie, sans vouloir prendre celui des autres » (p. 6406). Euridamie distingue ensuite entre raillerie brève et raillerie longue. Autant de préceptes susceptibles d'être appliqués à l'écriture d'un roman ou d'une nouvelle, dans une perspective métatextuelle :

je veux que ceux qui font un conte, ne l'annoncent point comme fort plaisant, devant que de le faire : je veux de plus qu'il soit, ou fort naïf, ou plein d'esprit : que le commencement n'en soit pas plus plaisant que la fin : et sur toutes choses, je veux qu'il soit nouveau, et qu'il soit fort court. Je veux encore que ceux qui font un recit de plus longue estenduë, le facent

¹⁵ La conversation « De la raillerie » figure dans l'édition de Delphine Denis des conversations de Madeleine de Scudéry (1998, p. 97-114).

avec Art, et avec agrément : qu'ils suspendent l'esprit de ceux qui les escoutent ; et s'il est possible qu'ils les trompent, en disant à la fin de leur discours ce qu'ils n'avoient pas prouvé. Mais je veux principalement, qu'ils ne disent rien d'inutile, et que leur éloquence ne soit ny trainante, ny embrouillée : et qu'au contraire ils passent d'une chose à une autre, sans embarras, et sans confusion : et qu'ils ne s'interrompent pas trop souvent eux memes, pour dire j'avois oublié ; ou je n'ay pas dit ; ou je devois dire ; et mille autres choses semblables, que disent ceux qui n'ont point d'ordre dans leurs pensées : et de qui le jugement n'aide point à la memoire, lors qu'ils font un long recit. (p. 6407)

Au fil de son discours, les préceptes qu'Euridamie expose sur la raillerie se muent ainsi en art poétique, et la jeune femme devient une figure d'auteur, légiférant sur la juste invention d'une fable. En ce sens, elle annonce pleinement Sapho, laquelle n'a plus besoin de se recommander d'une illustre affiliation à un sage. Orpheline dès son plus jeune âge, Sapho s'entretiendra en effet d'égal à égal avec les hommes de lettres qui l'entourent. Sa relation avec son ami poète Alcé est révélatrice des rapports entre hommes et femmes de lettres, en particulier au sein d'une conversation sur l'inconvénient d'être une femme savante. Alcé est dans cette conversation l'interlocuteur privilégié de Sapho, qui se montre pleinement consciente de la singularité de sa position au sein de la société. Elle déplore l'admiration, la réification et la marginalisation simultanées que son savoir et ses talents poétiques suscitent : « le moyen enfin d'endurer qu'on ne me parle point comme on parle aux autres? » (p. 6940), s'indignera-t-elle. Alcé confirme les plaintes de la poétesse et regrette, de son côté, l'instrumentalisation dont le poète est l'objet au sein des relations de clientélisme et de mécénat dont il est tributaire :

Il est bien vray, reprit Alcé, que la belle Sapho a raison de se plaindre comme elle fait : je ne sçay mesme si elle en dit encore assez : & a parler sincerement, si ce n'estoit qu'il faut chercher sa satisfaction en soy, quand on est capable d'escrire quelque chose de suportable ; je vous assure qu'on seroit bien

malheureux : car pour moy, j'ay esté en plusieurs Cours du Monde, & j'ai vu presque partout une injustice effroyable, pour tous les Gens qui escrivent. En effet, presque tous les Grands, veulent qu'on les louë : mais il reçoivent l'Encens qu'on leur offre, comme un Tribut qui leur est deû, sans regarder seulement la main qui le donne : & en mon particulier, je fis un jour un grand Poème pour un Prince, qui ne demanda pas mesme à me voir, quoy qu'il dist, qu'il ne le trouvoit pas mauvois. Mais à dire la vérité, je me consolay bien tost de cette disgrâce : car veû comme il en usa, j'aymay mieux estre l'Autheur que le Prince. (p. 6941)

L'opposition entre l'« Autheur » et le « Prince » met en échec le mythe du poète sacré, incarné par Pétrarque, et dénonce une forme d'échange qui prive l'auteur de toute forme de reconnaissance sociale. Le poète et la poétesse relèvent ainsi de concert les failles et les pressions des différents domaines dans lesquels ils sont appelés à agir, les salons et les « Cours du Monde ».

Or avant même de pouvoir mettre en scène ce dialogue entre « pairs », où poète et poétesse conversent d'égal à égal, la romancière a exploré une autre voie : tandis que Sapho trouve sa légitimité en elle-même, l'instruction et l'autorité des autres figures féminines précédemment évoquées sont garanties en premier lieu par leur lien de parenté avec des hommes de lettres renommés. Ce procédé narratif transpose en quelque sorte dans la fiction la relation de filiation intellectuelle, dont nombre de femmes de lettres au XVII^e siècle étaient tributaires, à l'instar de la romancière qui vécut avec son frère Georges, dramaturge de renom, durant près de vingt ans. On sait que les femmes n'accédaient pas aux collèges, ni aux universités; leur culture s'établissait à domicile, durant leur jeunesse, au gré de leurs lectures et de leurs fréquentations. Nathalie Grande (1999) relève que les romancières ont souvent entretenu avec d'éminents hommes de lettres contemporains des relations similaires à celles qui s'établissent entre un élève et son précepteur; elle évoque ainsi l'influence de l'abbé d'Aubignac sur Catherine Desjardins, celle de Segrais sur la duchesse de Montpensier ou celle de Ménage sur Madame de Lafayette,

déterminantes dans leur parcours littéraire. Cette « présence savante » (1999, p. 56) d'un homme de lettres auprès d'une jeune femme désireuse de s'instruire trouve un équivalent symbolique dans le *Grand Cyrus* à travers les liens de parenté qui unissent certains personnages féminins avec des figures d'autorité, telles que Solon par exemple. Or, dans le roman, à mesure que les liens du sang se relâchent, l'autonomie des femmes de lettres s'affirme. Ainsi, au tome II, quoiqu'issu d'un milieu social bas, Policrite acquiert un langage et un esprit raffinés. Mais la fille chérie de Solon demeure une jeune femme passive, qui n'accède pas à l'expression lettrée, et dont l'histoire se termine le jour de son mariage avec le prince Philoxipe. Il n'en va pas de même pour Eumétis et Cléobuline, filles de sages, et reconnues à l'égal de leurs pères, qui apparaissent à plusieurs reprises, aux volumes III, VII et IX du roman. Cléobuline est également l'héroïne d'une histoire intercalée, l'« Histoire de Cleobuline, reine de Corinthe » (VII, 2), dans laquelle la jeune fille se trouve à la tête du royaume de Corinthe, après la mort de son père. En outre, le procédé de dédoublement de ces deux personnages féminins, à partir d'une confusion nominale sur l'identité de la fille de Cléobule, permet de donner la parole à deux femmes de lettres : Cléobuline et Eumétis dialoguent ainsi de manière autonome, abordant des questions esthétiques et morales. Leur indépendance intellectuelle est manifeste dès le volume III du roman. Cléobuline invite par exemple son amie Eumétis à un échange littéraire avec Philoclès, jeune homme accompli dans les arts, qui se voit pourtant quasiment réifié et rendu dépendant du jugement de ces deux éminentes femmes de lettres :

[...] faites qu'il vous montre des Vers, des Crayons, et des Airs de sa composition. Je l'ay chargé de m'apporter le Portrait de vostre visage et de vostre esprit : ne le forcez pas s'il vous plaist, à vous le dérober malgré vous : et donnez luy tout le temps qui luy sera nécessaire, pour s'acquitter dignement d'une si agreable commission. Faites de plus un échange de ses Vers, avec ces admirables Enigmes que vous faites, et qui causent une si grande inquietude à ceux qui les veulent deviner. (p. 1523)

À plusieurs reprises dans le roman, la princesse des Lindes et la princesse de Corinthe font une apparition simultanée. Tout se passe comme si le dédoublement d'un personnage au départ singulier avait abouti à créer un rapport de specularité entre Eumétis et Cléobuline. L'épisode de l'énigme, en particulier, met en lumière les talents respectifs des deux jeunes femmes : imagination créatrice d'Eumétis, intelligence et perspicacité de Cléobuline. Devant la réticence de Chilon à accepter la présence de femmes au banquet, on demande à Eumétis de livrer une énigme dont elle a le secret, afin de confondre les sages. L'entreprise est un succès. Seule Cléobuline parvient à résoudre publiquement l'énigme, ce qui suscite l'admiration d'Ésope : « Sans mentir, s'écria Esope, je ne sçay qui merite le plus de louange, ou de celle qui a fait l'Enigme, ou de celle qui l'a devinée » (p. 6201). C'est l'homme de lettres qui préside alors à la consécration symbolique des deux jeunes femmes de lettres.

Enfin, la troisième partie du volume IX met en scène Euridamie. Celle-ci n'est pas fille, mais seulement « parente » de Solon. Le lien de filiation, moins étroit, est affirmé à trois reprises (p. 6382, 6394 et 6410), suggérant une plus grande autonomie du personnage féminin. Euridamie a en effet littéralement assimilé les compétences législatrices de son illustre aïeul, qu'elle met à profit pour statuer sur une question amplement discutée dans les milieux mondains : le bon usage de la raillerie. En mettant en scène une jeune femme réfléchie, légiférant sur une question à la fois esthétique et éthique, la romancière lui confère une parole maîtrisée et sûre d'elle-même, comme en témoigne la récurrence de la formule « Je veux » au fil de son discours. De même que les lois de Solon servaient à établir une paix glorieuse et à faire cesser les troubles civils à Athènes, les lois d'Euridamie garantissent le repos et l'aménité des relations sociales au sein du petit cercle lettré. Ce dernier est alors prêt à accueillir la grande Sapho.

Héros épique et homme de lettres? Le contenu de la cassette de Cyrus

La représentation de l'homme et de la femme de lettres, dans un roman héroïque, subsume ainsi des enjeux multiples et variés, à une

époque troublée, où le statut de l'auteur est de surcroît précaire. Leur présence participe en premier lieu d'un procédé de « vulgarisation galante », en fécondant, sur un mode enjoué, le texte de questions esthétiques, morales, philosophiques et politiques. Mais l'héroïsation de chaque figure lettrée revêt également des enjeux spécifiques. Ainsi, Solon apparaît comme un instrument privilégié pour problématiser certains événements politiques contemporains de la rédaction du roman, et interroger la valeur de la parole de l'homme lettré dans un contexte de troubles civils. En outre, sa présence, à l'instar de Cléobule et de Périandre, sert de support et de caution à l'élaboration de figures féminines instruites et indépendantes. La parole de l'homme de lettres, tournée vers le bien de l'État, se voit relayée par celle de figures féminines cultivées, dont l'autorité s'impose progressivement au fil de la narration, et qui sont avant tout préoccupées par l'instauration de l'harmonie au sein des relations sociales. L'autonomisation des différentes femmes de lettres dans le roman se confirme dans un second temps à travers la substitution des relations d'amitié, à l'instar de Sapho et Alcé, aux relations de parenté entre les sages et leurs filles ou parentes. Ce mouvement d'émancipation fictionnelle entre ainsi en résonance avec la prise de distance de Madeleine de Scudéry à l'égard de son frère Georges durant la rédaction du *Grand Cyrus*. En 1654, leur cohabitation prend fin, tandis que se développent les Samedis de Madeleine de Scudéry.

Il resterait en outre à s'interroger sur l'héroïsme de Cyrus sous l'angle de son rapport aux belles-lettres, afin de pouvoir comprendre pourquoi il montre tant d'intérêt à ces « mille petites nouvelles indifférentes ». Les paroles des hommes et des femmes de lettres revêtent en effet pour le héros une importance particulière, lorsqu'il demande par exemple à entendre l'histoire du Banquet des Sept Sages : « de sorte que je ne pense pas, que vous puissiez employer plus agreablement le temps, qu'à apprendre ce que dirent les plus sages hommes du monde : et ce que dirent aussi deux des Princesses [Eumétis et Cléobuline] de la Terre qui ont le plus de merite » (p. 6191). Brillant stratège militaire et vaillant guerrier, Cyrus apparaît dès le début du roman sensible à l'univers des arts et des lettres. Les effets personnels du héros, contenus dans sa cassette, témoignent de la diversité de ses intérêts, partagés entre les impératifs liés au

déroulement des campagnes militaires et un goût prononcé pour les arts d'agrément :

Quelques Pierreries : des Parfums : une Iliade d'Homere dans des Tablettes de Philire : les Loix de Licurgue et de Solon dans d'autres : une Comedie de Thespis : quelques Vers de Sapho et d'Erinna : quelques Enigmes de la Princesse Cleobuline; quelques petites Cartes Geographiques : le Plan de Babilone : la Circonvallation et le Campement de l'Armée de Ciaxare devant cette Ville : quelques Chansons du fameux Arion : et plusieurs autres semblables choses. (p. 1337-1338)

Les belles-lettres, au sens large, tiennent dans les affaires de Cyrus une part non négligeable, voire supérieure aux documents relatifs aux manœuvres militaires. La mise au jour des effets personnels de Cyrus fait de lui une figure métaphorique de l'auteur, dans la mesure où la description du contenu de la cassette amorce un programme narratif, en partie réalisé dans le roman. Les objets en question annoncent en effet certaines histoires intercalées : nous avons vu que « les Loix [...] de Solon » constituent un thème important des « Histoires de Philoxipe et de Policrite » (II, 3) ainsi que de l'« Histoire de Pisistrate » (IX, 2); les « quelques Vers de Sapho » annoncent, de manière encore hésitante, la place qu'occupera la poétesse à l'issue du roman, dans l'« Histoire de Sapho » (X, 2); l'évocation des « quelques Chansons du fameux Arion » trouve écho dans les nombreux allusions faites au musicien tout au long du roman, notamment avec l'épisode savoureux du « prétendu Arion » (VI, 3) ou du spectacle en l'honneur de Neptune, dans lequel la jeune Élise¹⁶ joue le rôle de l'illustre

¹⁶ Nullement effrayée de paraître en public, Élise interprète le personnage d'Arion à la perfection lors du fastueux spectacle à machines donné à la Cour. La jeune fille est en mesure d'incarner la figure d'Arion sur scène, car au-delà de ses prédispositions naturelles pour la musique, elle a été instruite par un musicien du nom de Crysile, ami d'Arion, qui a pu lui fournir les partitions exactes du chant interprété par le célèbre musicien lors de son aventure avec le dauphin. Cet épisode constitue ainsi un autre exemple établissant en quelque sorte une filiation symbolique entre Arion et Elise : « il vous sera aisé de concevoir, qu'il y avoit beaucoup de plaisir à voir la jeune Elise : qui sans s'estonner ny du mouvement du Dauphin qui la portoit; ny de celui de ces Vagues qui estoient si bien représentées; ny de la presencedu Roy, ny de celle de la Reine; ny de cette prodigieuse quantité de monde qui la regardoit; tenoit sa Lyre avec une grace admirable : et chantoit

musicien (VII, 1). Par ailleurs, «le Plan de Babilone» et «la Circonvallation et le Campement de l'Armée de Ciaxare devant cette Ville» font référence à des épisodes développés dans l'histoire principale. Enfin, la cassette contient également une «Escharpe de Mandane» (1337), ainsi qu'un «un petit Coffre d'or esmaillé» contenant un «Portrait de Mandane» (1338); or, le tissu et le portrait peint sont des motifs susceptibles de désigner le texte littéraire dans un rapport de mise en abyme. En ordonnant ces différents éléments dans sa cassette, Cyrus apparaît ainsi symboliquement comme l'auteur de sa propre histoire ainsi que de certains récits intercalés.

Mais *a posteriori*, le contenu de la cassette suggère également que des modifications ont été apportées au roman en cours d'élaboration. Dans la suite du *Grand Cyrus*, il ne sera en effet question ni des «Loix de Lycurgue» (seulement de celles de Solon), ni des vers «d'Erinna» (appelée «Erinne» dans l'«Histoire de Sapho»). Enfin, les «quelques Enigmes de la Princesse Cléobuline» seront attribuées, comme nous l'avons vu, à Eumétis, et non à Cléobuline, indice, semble-t-il, que la décision de créer deux personnages distincts n'est pas encore prise à ce moment de l'élaboration du roman. Ces distorsions sont-elles les marques d'une rédaction hâtive ou de la modification des intentions auctoriales (qu'il s'agisse d'un auteur unique ou d'une élaboration collective)? Tout se passe comme si la cassette de Cyrus contenait un répertoire d'histoires possibles, à développer dans la suite du roman. Derrière la figure du héros épique, contraint malgré lui à collectionner les conquêtes militaires (on sait que ce n'est pas l'ambition, mais l'amour de Mandane qui le pousse à l'action), Cyrus apparaît ainsi également comme un homme de lettres en devenir.

Dès les premières lignes, *Artamène ou le Grand Cyrus*, roman héroïque contemporain de la Fronde, semble donc aspirer à l'avènement d'un univers lettré et pacifique, où la plume remplacerait l'épée. L'héroïsation de l'homme et de la femme de lettres substitue aux idéaux de conquête, de puissance et de domination, ceux d'une

avec une assurance et une justesse si merveilleuse, que toute la Cour en estoit et surprise, et charmée. » (p. 4447)

cohabitation pacifique et civile entre hommes et femmes, sous l'égide des arts et de la littérature. La promotion des valeurs incarnées par les sages et par leurs filles participe ainsi à la remise en cause du modèle romanesque héroïque, inspiré de l'épopée. Or, lorsque la cassette de Cyrus, qui lui a été confisquée, lui est restituée, le héros se voit accaparé par les conquêtes militaires successives, et il ne sera plus guère question de son inclination pour la poésie ou la musique. De son côté, Solon est trop occupé par les affaires de l'État pour s'adonner pleinement à l'écriture. Par ailleurs, la grande Sapho est contrainte de s'exiler en terre d'utopie pour s'établir dans une véritable république des lettres. Au cœur du Grand Siècle, peindre en héros et en héroïnes l'homme et la femme de lettres est, semble-t-il, une aspiration profonde, mais encore fragile.

Bibliographie

[ANONYME]. 1649, *Les Divines révélations et promesses faites à saint Denys, patron de la France, et à sainte Geneviève patronne de Paris, en faveur des François, contre le tyran Mazarin, apportées du ciel en terre par l'archange Saint-Michel*, Paris, Boudeville.

[ANONYME]. 1650, *Le Vray caractere du tyran ou toutes les maximes du Mazarin contradictoirement opposées à celles de la Politique, de la Morale, et du Christianisme*, s.l.

BANNISTER, Mark. 1983, *Privileged mortals. The French heroic novel, 1630-1660*, Oxford, Oxford University Press, Series : Oxford modern languages and literature monographs.

BÉNICHOU, Paul. 1998 [1948], *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais ».

DESCIMON, Robert, et Christian JOUHAUD. 1996, *La France du premier XVII^e siècle, 1594-1661*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup ».

DIOGÈNE LAËRCE. 1601, *Le Diogène françois*, François de Fougerolles (trad.), Lyon, Jean Ant. Huguetan.

DU BOS, Matthieu. 1649, *Icon*, traduit du latin en françois, ou le tableau du tyran Mazarin, Paris.

GUÉRET, Gabriel. 1669 [1668], *Le Parnasse réformé*, Paris, Thomas Jolly.

GRANDE, Nathalie. 1999, «L'instruction primaire des romancières», dans Colette Nativel (dir.), *Femmes savantes, savoirs de femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Actes du colloque de Chantilly (22-24 septembre 1995), Genève, Droz, coll. «Travaux du Grand Siècle», p. 51-57.

GRIMM, Jürgen. 1993, «Les idées politiques dans les romans de Mlle de Scudéry», dans Alain Niderst (dir.), *Les Trois Scudéry*, Actes du Colloque du Havre, Paris, Klincksieck, coll. «Actes et colloques», p. 443-454.

HÉRODOTE. 1645, *Les Histoires*, Pierre Du Ryer (trad.), Paris, Antoine de Sommaville.

KRUSE, Margot. 1960, «Le Banquet des Sept Sages, Mlle de Scudéry, Plutarch und "die Questione d'Amour"», *Romanistisches Jahrbuch*, n° 11, 1960, p. 204-226.

MÉTHIVIER, Hubert. 1984, *La Fronde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «L'Historien».

MORLET-CHANTALAT, Chantal. 1999, «Parler du savoir, savoir pour parler : Madeleine de Scudéry et la vulgarisation galante», dans Colette Nativel (dir.), *op. cit.*, p. 177-195.

MUELLER, Marlies. 1983, *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, Lexington, Ky, French Forum, Series : Harvard Studies in Romance Languages.

PLUTARQUE. 1645 [1558], *Les Hommes illustres grecs et romains*, Jacques Amyot (trad.), Paris, Antoine Robinot.

RATHERY et BOUTRON. 1971 [1873], *Madeleine de Scudéry, sa vie et sa correspondance*, Genève, Slatkine reprints.

SCUDÉRY, Madeleine de. 1998, «*De l'air galant*» et autres conversations (1653-1684). *Pour une étude de l'archive galante*, Delphine Denis (éd.), Paris, Champion, coll. « Sources classiques ».

—. 2003 [1649-1653], *Artamène ou le Grand Cyrus*. Site Artamene. Institut de Littérature française moderne. Université de Neuchâtel. [En ligne]. <http://www.artamene.org>.

VIALA, Alain. 1985, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».

Stéphane ZÉKIAN

Portrait de Boileau en Hercule bourgeois. Notes sur un prix d'éloquence à l'Institut national (1801-1804)

Les remarques qui suivent ont moins pour objet d'offrir un *portrait de l'homme de lettres en héros* que de mettre en question la portée d'un tel rapprochement au lendemain de la Révolution française. Loin de considérer comme anodins ces points de croisement entre les représentations respectives du héros et de l'écrivain, on voudrait pointer le caractère problématique de cette imagerie au tournant du Consulat et de l'Empire. Le terrain d'analyse ici choisi est le corpus académique constitué à l'occasion de l'*Éloge de Boileau*, concours d'éloquence organisé par l'Institut national entre 1801 et 1804¹. L'intérêt de ces textes, dont seule une minorité sera finalement imprimée, réside dans la teneur politique d'un concours qui, pour être étroitement régi par des codifications oratoires, n'en est pas pour autant privé de toute pertinence historique. En l'occurrence, l'éloge académique de Boileau relève de l'édification d'une culture nationale en quête de repères aussi consensuels que possible. Dans cette perspective, l'héroïsation du poète peut sembler paradoxale, dans la mesure où elle paraît désavouer la définition de la grandeur héritée des Lumières : jusqu'à quel point l'amplification héroïque ne contredit-elle pas, en effet, l'idéal de modération et de mesure formant, dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, le socle incompressible du palmarès des grands hommes ? La question sera de savoir si l'éloge du *grand homme* peut, sans neutraliser sa singularité première, se doubler d'un éloge du *héros* : il s'agira donc d'éprouver la compatibilité de ces deux modèles de valeur, en tâchant d'interpréter le sens que peut alors revêtir la cohabitation de deux registres *a priori* opposés. Dans le cadre d'un colloque globalement consacré aux figures héroïques, on sera amené à

¹ Le lauréat n'est pas inconnu des historiens de la littérature : futur membre de l'Académie française (1816), dont il sera le Secrétaire perpétuel à partir de 1826, Louis-Simon Auger (1772-1829) est surtout resté comme le symbole d'une opposition farouche au romantisme.

insister d'abord sur cet aspect des *Éloges de Boileau*. Toutefois, cette héroïsation ne prend sa véritable dimension que mise en balance avec l'allégorisation du poète comme parangon de vertus purement quotidiennes. De ce va-et-vient constant entre le champ métaphorique de l'héroïsme (Boileau, cet Hercule) et celui, plus allégorique, des vertus civiles (Boileau comme emblème des valeurs privées), on tâchera de tirer une interprétation des diverses facettes du poète à l'issue de la toilette mémorielle que lui impose l'Institut national.

La mémoire littéraire comme champ de bataille

Que l'histoire littéraire se laisse penser dans les mêmes termes qu'une action militaire, cela n'a rien de particulièrement étonnant pour nous, qui parlons sans même y prendre garde d'une certaine *bataille* romantique, et qui redécouvrons aujourd'hui les *arrière-gardes* esthétiques après avoir vénéré les *avant-gardes*. La chose s'avère toutefois plus problématique au tournant du XIX^e siècle.

Disons d'abord que cette métaphorisation d'ordre guerrier n'est pas due à la seule fantaisie de candidats peu inspirés. Elle a été encouragée par l'Institut national lui-même, précisément par le poète et dramaturge Andrieux, qui dirige la commission d'évaluation des manuscrits mise en place pour l'occasion². Au terme de la première session, en effet, il n'hésitera pas à user lui-même, au nom de ses collègues, d'une imagerie ouvertement militaire : « l'Institut a proposé aux littérateurs l'Éloge de Boileau; c'était rallier une armée ébranlée au nom d'un de ses meilleurs généraux [...] »³. Quelles sont donc, dans le discours des manuscrits, les figures de ce détournement militaire de Boileau? Autrement dit, en quoi ces textes soumis au jury tracent-ils le portrait d'un homme de lettres en héros? Le plus souvent, ce répertoire d'images permet aux candidats d'évoquer l'intransigeance

² Cette commission se compose de Villar, Andrieux, Sicard, Collin d'Harleville, Ducis, Dupuis et Lebrun.

³ Archives de l'Académie française (désormais AAF), 3 A 4. « Institut national des Sciences et des Arts. Procès verbaux des séances générales pour les années IX et X de la République française », Séance publique du mardi dix-sept messidor an 10 (juillet 1802), fol. 115.

du poète face aux écrivains de son temps, et la sévérité avec laquelle il exclut de la chasse gardée du bon goût la grande majorité de ses contemporains. L'auteur de l'*Art poétique* apparaît alors seul contre tous, et c'est son courage, voire sa témérité qui sont loués au premier chef. Dès la première session du concours, de nombreux manuscrits reprennent cette représentation d'un auteur en armes, prêt au combat et que rien ne saurait effrayer. L'auteur du manuscrit 6 évoque, par exemple, «le poète dont la vertu courageuse osa répondre à ceux qui lui montraient une foule d'ennemis prêts à se soulever contre lui» (AAF, 2D1, manuscrit 6, fol. 17). Tel autre candidat qui, faute d'une reconnaissance officielle, diffusera lui-même la prose de son exercice d'admiration, puise largement dans le même registre. En l'occurrence, c'est chez Tite-Live qu'il va puiser de quoi mettre en valeur son objet. Évoquant les réactions des ennemis de Boileau confrontés à ses satires, il s'attarde un instant sur «la haine et le ressentiment des Chapelain, des Cassaigne, des Cotin, des Scudéry, etc.» (Briquet, 1805, p. 9)⁴ Mais l'issue du combat ne fait guère mystère, tant est flagrant le déséquilibre entre Boileau et ses ennemis. Ainsi la victoire du grand homme est-elle présentée comme aussi souhaitable que prévisible : «Quel athlète, et quels misérables adversaires! ce ne fut point un combat». L'allusion, quoique discrète, est pourtant bien présente. Craignant sans doute qu'elle ne passe inaperçue, l'auteur prend soin de la consigner dans une note de bas de page où l'on peut lire : «Dans ce combat littéraire, Boileau rappelle, par la supériorité de ses forces, le guerrier Horace aux prises avec le dernier des Curiaces : *nec illud proelium fuit*» (Tite-Live, *Histoire romaine*, I, XXV, 11). Par cette citation explicite, il fait d'une pierre deux coups. La référence au «guerrier Horace» suggère d'abord un parallèle avec le poète romain qui précéda Boileau dans la carrière satirique et dont l'œuvre demeure alors le point de comparaison le plus cité pour évaluer les *Satires* de

⁴ Les citations suivantes sont extraites de la même page. «Cassaigne» est en fait Jacques Cassagne (ou Cassagnes) (1633-1679) que Boileau raille dans la troisième «Satire». Quant à Charles Cotin (1604-1681), il inspira à Molière le Trissotin des *Femmes savantes* (d'abord nommé «Tricotin») et compta parmi les victimes préférées de Boileau qui le prend pour cible notamment dans cette même troisième «Satire», mais également, et plus longuement, dans la huitième (Boileau, 1961, p. 30 et 55).

l'« Horace français ». La métaphore guerrière ne limite cependant pas sa portée au seul effet d'une connivence culturelle. Par-delà une possible allusion subliminale au poète homonyme, le choix de l'épisode des Horaces entoure Boileau de prestiges tirés d'une histoire autre que littéraire. Et la négation du combat (« ce ne fut point un combat ») s'entend bien ici comme une antiphrase : paradoxalement, elle permet de désigner Boileau comme le combattant superlatif, le guerrier par excellence. Plus loin, Briquet recourt encore une fois à l'imagerie militaire. Cette fois-ci, ce n'est pas dans Tite-Live, mais dans Plutarque qu'il va trouver une figure historique digne du poète. Après Horace, c'est au tour du général romain Paul-Émile d'être mobilisé pour les besoins de la cause. Ce qui est visé ici, c'est l'hypocrisie des faux amis, des faux admirateurs de Boileau :

d'autres calomnieurs du génie, blessés des éloges prodigués au chef de l'école poétique française, tout en le reconnaissant pour leur maître, s'efforcèrent par de vaines clameurs de troubler l'harmonie de ces heureux concerts : semblables à ces soldats romains qui, en suivant le char de triomphe de leur général, chantaient contre lui des couplets satiriques, dont la populace était charmée, même en criant : vive le triomphateur (Briquet, 1805, p. 15)⁵

En citant la « Vie de Paul-Émile », l'auteur renforce résolument l'assimilation de la vie du poète à une geste militaire. Ce faisant, il contribue à brouiller les frontières du sens propre et du sens figuré : le paradigme militaire relève évidemment d'un emploi *figuré*, mais ses

⁵ Le candidat donne en note la citation de Plutarque dans une traduction de Dacier, *Vie de Paul Émile* : « Toute l'armée de Paul Émile suivait son char, par compagnies en bon ordre, portant aussi des branches de lauriers; et chantant tantôt des chansons à la romaine toutes pleines de brocards et de railleries contre leur Général, et tantôt des chants de triomphe tout remplis de la gloire et des grands exploits de Paul Émile ». Pour une version plus récente du même texte, voir Plutarque, 2001, p. 526. L'évocation des quolibets au cœur même de l'hommage offre une idée du genre mêlé que constitue l'éloge des grands hommes. Sur ce point, voir Jean-Claude Bonnet, 1998, p. 138 sqq. En lui-même, le projet d'un éloge consacré à un satiriste aussi redouté que Boileau a pu passer pour une aberration.

modèles appartiennent, par définition, à l'histoire d'un héroïsme proprement martial. Le jeu des références aboutit ainsi à l'enrichissement d'une figure initialement littéraire : gagnant en épaisseur, Boileau se situe au cœur d'un grand récit dont les enjeux dépassent la simple chronique des hauts faits littéraires du passé national.

L'histoire ne constitue cependant pas l'unique réservoir de références pour cerner la glorieuse figure du Législateur poétique. Les manuscrits soumis au jugement des académiciens s'appuient également volontiers sur la mythologie antique. Celle-ci ne contredit pas la métaphore guerrière, mais elle tend à lui conférer une autre portée. Le manuscrit 5 de l'an 10 en fournit, parmi d'autres, une bonne illustration : l'histoire de la littérature y est une nouvelle fois assimilée à une guerre, mais la métaphore filée permet ici une véritable amplification du motif :

[...] une foule de champions de présenta dans l'arène pour combattre Boileau : vaincus l'un après l'autre, ils crurent que le nombre suppléerait à leur faiblesse, ils réunirent leurs traits contre lui avec la faiblesse du désespoir : ces traits, semblables à celui de Priam, ne l'atteignirent point, mais ils troublèrent son repos, et sa vie entière devint un état continuel de guerre. Que de combats il eut à livrer pour la cause des lettres dans sa patrie et loin de ses frontières! (AAF, 2D1, manuscrit 5, fol. 27)

On remarque une hésitation entre deux types de références : si l'usage du passé simple tire Boileau du côté de l'histoire en en faisant le sujet d'une action singulière clairement située dans le temps, l'emploi d'une comparaison épique l'inscrit, au contraire, dans le présent sans fin d'une actualité intemporelle. Le plan historique concurrence ainsi le plan mythologique. Or, l'inscription de Boileau dans l'un ou l'autre champ ne lui confère pas la même portée. L'enjeu de cette hésitation renvoie évidemment à l'alternative entre une nature historique ou anhistorique de Boileau dans la mémoire littéraire que la Nation tente alors de forger. On y reviendra.

Loin de s'épuiser à quelques modèles historiques avérés, l'éventail des comparaisons auxquelles se prête le poète ne fait donc pas l'économie d'un registre épique. En rendant possible un tel infléchissement, la référence virgilienne⁶ contribue à déhistoriciser le sujet du concours. Projetant le poète dans un ciel intemporel, elle s'offre comme un des recours les plus efficaces pour le rabattre vers une signification extralittéraire. Toujours en l'an 10, l'auteur du manuscrit 4 systématise cette tendance, confirmant la place du paradigme guerrier au cœur de l'histoire littéraire : on lit sous sa plume que Boileau « déclara audacieusement à l'erreur une guerre hasardeuse mais décisive » (AAF, 2D1, manuscrit 4, fol. 10). Ici encore se confirme l'association du poète à un réseau de figures mythologiques :

[Boileau] s'élançait dans l'arène et, champion avoué du bon goût, luttait corps à corps contre tous ses adversaires [...] Déjà les têtes de l'hydre tombaient l'une après l'autre devant l'athlète de la vérité quand il rassembla dans une satire fameuse toutes les forces de sa raison et de son esprit pour porter au monstre une atteinte dont il ne se releva plus. (fol.11-13)⁷

La comparaison avec Hercule est en fait assez fréquente dans l'ensemble du corpus. À travers cette figure de héros surhumain et surpuissant, Boileau déborde largement la silhouette de simple « athlète » du bon goût qui sert également à le désigner⁸. Cette référence se retrouve, par exemple, chez le candidat Quesné. Boileau demeure ici au cœur d'une action confinant au mythe, et que le présent de narration permet de décrocher d'un ancrage historique trop étroit où risquait de la cantonner l'usage plus prolongé du passé simple :

⁶ Le trait impuissant de Priam est une allusion au chant II de l'*Énéide* (Virgile, 1991, p. 95).

⁷ C'est à la neuvième satire qu'il est ici fait allusion.

⁸ Au tout début de son *Éloge*, l'auteur avait eu recours à une autre figure fabuleuse : « On aura peine à croire que les principes aient trouvé de nouvelles forces dans leur abatement même, semblables à ce lutteur qui se relevait plus vigoureux quand il avait touché la terre ». C'est alors Antée, adversaire d'Hercule, qui sert de comparant aux principes défendus par le poète. (fol. 4)

mais lorsqu'il reconnut que la plupart de ces esprits si vantés blessaient les convenances à chaque page de leurs écrits, et choquaient autant la vérité que la raison, il ne put encore une fois dissimuler son chagrin. Déployant aussitôt la fermeté de son caractère, il suit un penchant qui le porte à la vertu; son zèle s'allume, et secondé d'un génie facile et courageux, d'un souffle il renverse ces colosses qu'auparavant on n'eût osé toucher. (Quesné, 1805, p. 8)

Mais ce n'est là qu'un début, et le tableau n'est pas encore complet. En effet, la mythification de l'action littéraire s'accompagne ici d'une dramatisation qui atteint son point culminant dans la mise au point d'un épisode imaginaire où, saturé de références pas vraiment compatibles, Boileau hésite entre des identifications qui se mêlent allègrement sans grand souci de cohérence. Hercule se mue alors en un véritable héros de cape et d'épée. Figure mythique, sans référent précis; personnage réinventé de toutes pièces, fait d'emprunts divers et pas toujours attendus : ainsi apparaît-il dans cette vignette épique qui, par-delà sa faiblesse et son caractère pour le moins désuet, donne une bonne mesure des investissements imaginaires dont le « Législateur du Parnasse français » peut alors faire l'objet :

la vertu s'offrait à lui sous la figure d'une belle femme qu'un brigand vient de mutiler : « Despréaux !, s'écriait-elle en gémissant, si je mérite de ta part quelque attachement, regarde, vois mon état, venge-moi ». À l'instant la colère entrainait par torrents dans le cœur du poète; son sang s'embrasait et bouillonnait dans ses veines; il poursuivait le crime jusque dans ses derniers retranchements. Armé du fouet sanglant de la satire, il versait le mépris sur la corruption, foudroyait publiquement l'impiété, marchant vers son but avec une activité sans bornes. Cependant, que de cris, que de menaces, de cabales, d'efforts impuissants afin d'atteindre ce nouvel Hercule armé pour étouffer les vices! Despréaux n'en est point ébranlé; il veille davantage sur lui-même, s'entourne de précautions, châtie ses ouvrages, profite en secret des critiques amères de ses

envieux, et les terrasse d'un mot, en leur montrant du doigt la route de la perfection (*ibid.*)

C'est bien le héros d'un roman aux accents épiques dont on nous conte ici les prouesses.

Certes, l'usage d'une métaphorique militaire pour désigner l'action poétique de Boileau relève déjà, sous le Consulat, du lieu commun⁹. Mais la reprise indéfinie de formes apparemment figées ne préjuge en rien d'un semblable figement de leur signification. Conformément au programme, élaboré par Michel de Certeau, d'une analyse de «l'énonciation proverbiale»¹⁰, on voudrait ici pointer la dynamique d'un mouvement contradictoire : si les formes proverbiales paraissent gravées dans le marbre d'une évidence au-dessus de tout soupçon comme de toute interrogation, les contextes variés de leurs énonciations successives travaillent, au contraire, à en rejouer sans fin la signification. Dans le cas qui nous occupe, la métaphore guerrière

⁹ Voir, par exemple, Sabatier de Castres déplorant que Voltaire ait «ameuté contre [Boileau] tout le Corps des Pigmées littéraires qui combattent sous ses ordres». Selon l'auteur, l'action du « Chef de ces petits Conjurés » est cependant vouée à l'échec : «qu'est-ce qu'une armée de mirmidons contre un redoutable Géant? L'*Homme-montagne* n'a besoin que de se secouer pour renverser tous les Lilliputiens. [...] la Voix noble & ferme de *Stentor* n'a qu'à se faire entendre, & aussitôt cette engeance mutine disparaîtra, avec son général, pour se cacher sous ses humbles pavillons » (1774, t. 1, p. 446-447).

¹⁰ « Comme les outils, les proverbes, ou autres discours, sont *marqués par des usages*; ils présentent à l'analyse les *empreintes d'actes* ou de procès d'énonciation; ils signifient les *opérations* dont ils ont été l'objet, opérations relatives à des situations et envisageables comme des modalisations conjoncturelles de l'énoncé ou de la pratique; plus largement, ils indiquent donc une *historicité* sociale dans laquelle les systèmes de représentations ou les procédés de fabrication n'apparaissent plus seulement comme des cadres normatifs mais comme des *outils manipulés par des utilisateurs* » (Certeau, 1990, p. 38). L'échelle conjoncturelle visée par l'auteur est, plus particulièrement, celle du quotidien. L'étude des réceptions successives d'un auteur classique peut naturellement se situer à l'échelle plus large d'un contexte historique. Un moment aussi radicalement bouleversé que la période post-révolutionnaire se prête, par excellence, à l'analyse des reconfigurations remettant en jeu la portée des clichés critiques les plus tenaces.

(la « guerre du goût », déjà) est bien une peau morte du langage critique; cette peau morte reprend vie, pourtant, à l'air renouvelé d'une situation alors inouïe. De fait, dans la perspective d'une histoire des réceptions, on ne saurait juger ces textes à l'aune de critères esthétiques (la dernière citation en convainc aisément) : ce n'est, pour le dire brutalement, ni le lieu, ni le problème. D'une part, en effet, le genre de l'éloge académique est un exercice d'admiration tellement codifié, si étroitement corseté de contraintes formelles que c'est en vain, le plus souvent, qu'on y chercherait la trace de réelles audaces; d'autre part, et surtout, la pertinence historique dudit corpus apparaît si l'on s'interroge, non sur sa valeur esthétique, mais sur la portée d'un tel exercice *à ce moment précis* de l'histoire nationale¹¹ : quand Bonaparte devient Napoléon¹², que signifie louer Boileau en ces termes?

Si l'identification du poète à des figures en armes pose question, c'est parce que le paradigme militaire peut alors sembler en voie d'épuisement, tout au moins dans le champ de la consécration nationale des grands hommes. Plus précisément, la référence militaire se trouve au carrefour de deux mouvements simultanés qui la soumettent à des jugements opposés. On peut en effet repérer, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, la persistance d'une dévaluation (issue directement des Lumières) *et* l'amorce d'une réhabilitation tentée par l'Empereur¹³. C'est au croisement de ces deux tendances que la coloration épique de la mémoire littéraire prend tout son sens.

La dévaluation, d'abord. Le discrédit jeté sur les valeurs militaires remonte au dernier tiers du XVIII^e siècle. C'est pourquoi l'idée même d'un « portrait de l'homme de lettres en héros » s'énonce sans le caractère d'évidence qui, de prime abord, pourrait sembler lui être

¹¹ Dans leurs études respectives consacrées à la réception de Descartes, François Azouvi (2002) et Stéphane Van Damme (2002) ont mis en évidence la fécondité d'une histoire culturelle de la mémoire, en illustrant notamment la vive endurance de certains clichés.

¹² Inauguré en 1801, le concours s'achève en décembre 1804 : il accompagne donc la mue du Consul en « Empereur des Français ».

¹³ Sur ces questions, on lit avec grand profit Annie Jourdan, 1993 (notamment le chapitre II, « Du sacre du philosophe au sacre du militaire »).

attaché. Loin d'une imagerie anodine issue d'un banal répertoire de ressources rhétoriques, l'identification de l'homme de lettres à un héros soulève, dans la France consulaire, plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Si cette assimilation n'est pas exempte d'ambiguïté, c'est essentiellement parce que le motif héroïque ne recouvre pas alors une caractérisation forcément positive, et qu'il ne prend vraiment toute sa dimension que confronté à celui, faussement synonyme, du « grand homme ». Dans la typologie de la grandeur héritée des Lumières, ces deux notions de héros et de grand homme désignent, en effet, deux conceptions très dissemblables du mérite et de la gloire. Il faut ici rappeler que le « grand homme » véhicule une connotation essentiellement morale : mise en avant par les Lumières, cette expression renvoie, avant tout, à un modèle de grandeur civique idéalement incarné par la figure du philosophe doté d'une sagesse humaniste. Tempérance, simplicité, exercice modeste de vertus quotidiennes : le *grand* homme compose son modèle, ni plus ni moins, à hauteur d'homme. L'héroïsme, en revanche, désigne volontiers la grandeur attachée à des actes inouïs, littéralement extraordinaires et qui, le plus souvent, déploient leur singularité sur le terrain privilégié des champs de bataille : prouesses physiques, faits d'armes, courage exemplaire sont au principe de la gloire héroïque. Grand homme ou héros : l'alternative ne se résume pas à une simple querelle de mots, ni à une pure question d'étiquettes interchangeables et dénuées de portée autre que formelle. Au-delà du jeu métaphorique qu'ils enclenchent, ces modes d'identification déterminent pour partie l'image que la France entend donner d'elle-même (et se donner à elle-même) à travers les grands modèles qu'elle charge de la représenter. Dans une période où tente de s'inventer une nouvelle identité collective, les voies de l'héroïsme et du grand homme tracent ainsi deux directions qui engagent, chacune à sa façon, une conception à part entière de la grandeur nationale. Dans des travaux devenus classiques (1998;1986)¹⁴, Jean-Claude Bonnet a mis en évidence l'importance d'une forme oratoire nouvelle, l'éloge académique des grands hommes, dans cette redistribution des critères de la grandeur : supplantant progressivement l'oraison funèbre, l'éloge académique se conçoit

¹⁴ Voir également Mona Ozouf, 1986.

rapidement comme une forme politiquement marquée : sous-tendu par une conception nouvelle du temps historique, il contribue décisivement à ancrer les figures glorieuses dans la longue durée d'une cité en cours de perfectionnement. Mis au service d'un idéal terrestre, le grand homme est littéralement domestiqué : il tend à la Nation l'image d'un modèle applicable, au quotidien, par tout un chacun. Cette fonction pédagogique se pense essentiellement sur fond d'une morale politique et sociale nettement dissociée des leçons religieuses qui, jusqu'alors, travaillaient la logique de l'oraison funèbre : du tribunal divin au tribunal de la Nation, tel serait le parcours menant de l'ancien régime oratoire aux formes laïcisées de l'éloquence académique. Bien plus qu'une simple transition formelle, cette évolution traduit et renforce la fin (provisoire) du paradigme héroïque et l'avènement du « grand homme » comme étalon de la véritable valeur.

S'agissant des premières années du XIX^e siècle, ce constat d'une dévaluation semble pourtant devoir être nuancé : sous la houlette de Napoléon, le paradigme militaire paraît, en effet, bénéficier d'un certain renouveau. Mais cette amorce d'une réhabilitation constitue une entreprise délicate et risquée. Étendant le terrain de ses analyses jusqu'au Premier Empire, Jean-Claude Bonnet a bien montré comment Napoléon entend effacer de l'espace public les références trop explicites à la guerre. La chose mérite d'être soulignée, car elle conduit à remettre en question le sens des références épiques qui parsèment la célébration académique de Boileau. Les premières années du siècle sont de fait marquées par de nouveaux débats (ou plutôt par de nouveaux rebondissements au sein d'un débat engagé dès longtemps) sur les critères d'identification du grand homme. Sous cet angle, la richesse de la période napoléonienne tient précisément à l'hésitation qui saisit alors, pour des raisons directement liées à la personnalité de l'Empereur, la nouvelle définition de la gloire. N'éprouvant que mépris pour le pacifisme des Lumières, Napoléon n'en retient pas moins du siècle précédent l'importance, au moins symbolique, du mérite et de la valeur *civils*. Toute sa politique des signes va donc consister en une tentative d'articulation des valeurs anciennes et des critères plus récemment mis en avant. Par-là même,

c'est « une idée syncrétique de l'honneur » (Bonnet, 2004, p. 293) qui s'impose au tournant du siècle. Le couronnement décomplexé des exploits guerriers ne se substitue pas à l'éloge des vertus quotidiennes (lesquelles demeurent indispensables pour franchir le seuil bien gardé du Panthéon) : il ne fait qu'enrichir l'effectif potentiel des grands hommes, mettant ainsi un terme à l'exclusive humaniste des décennies précédentes. L'important demeure alors de promouvoir des formes de gloires reposant sur des principes non pas élitistes, mais ouvertement universalisables, les grands hommes prenant place dans un récit à vocation prioritairement pédagogique. C'est pourquoi Bonaparte « ne pouvait pas restreindre indéfiniment le champ de la gloire à celui des batailles : pour assurer durablement la fondation de son règne politique, il lui fallait, au contraire, que l'honneur, aussi exclusivement militaire qu'il soit redevenu, puisse à nouveau apparaître comme un principe universalisable, *c'est-à-dire qui accorde toute sa place au mérite civil* » (2004, p.298). On voit ainsi que les trois sessions successives de l'*Éloge de Boileau* interviennent dans un contexte marqué par une volonté officielle de conciliation des distinctions respectivement civile et militaire¹⁵. Les garanties verbales données par Bonaparte sur la grandeur du civil sont, de toute évidence, destinées à apaiser les inquiétudes logiquement suscitées par l'origine militaire de son pouvoir. C'est le cas, par exemple, quand il proclame publiquement « penser, en fait de prééminence, qu'elle appartient incontestablement au civil » (2004, p. 301).

Du héros au grand homme : vers une mémoire de genre

Le prix d'éloquence mis au concours par l'Institut national s'inscrit donc dans un moment de reconfiguration, de redéfinition de la grandeur et de la gloire nationales. De fait, les *Éloges de Boileau* portent la trace de cette transaction symbolique entre deux ordres de références. Car le poète offre à la mémoire nationale une vie

¹⁵ L'auteur voit dans la création de la Légion d'honneur (19 mai 1802) la traduction institutionnelle la plus évidente de cette volonté. Il souligne, en outre, le caractère trompeur de ces assurances qui ne résistent pas à l'épreuve des faits : on constate, en effet, que les différents modes de récompenses convergent, sous l'Empire, vers une consécration écrasante des militaires.

idéalement riche en *exempla* moraux, et c'est bien cette dimension que vont privilégier nombre de candidats. Citoyen modèle, philosophe de bonne composition (soit exempt de tout excès d'assurance comme de toute *hybris* rationaliste), Boileau donne l'occasion d'un *Éloge* apparemment littéraire fondé sur des motifs et justifications pas seulement littéraires. Mais le plus souvent, les auteurs vont s'attacher à articuler les dimensions morale et littéraire, subordonnant régulièrement l'œuvre esthétique aux règles vertueuses qui régissent la vie quotidienne du grand homme. C'est ainsi que l'hommage moral finit par embrasser la dette littéraire, celle-ci perdant du même coup sa centralité : au programme des célébrations nationales, l'excellence littéraire ne se pense pas hors de l'excellence des règles de vie. À tel point que les engagements de Boileau en matière de goût doivent, en dernière instance, être référés à ses convictions d'homme de bien. La célèbre querelle qui l'opposa à Quinault ne saurait se comprendre, par exemple, sans être resituée dans le cadre plus général de sa fidélité sans faille à une certaine éthique de vie. L'auteur du manuscrit 7 prétend ainsi lever un malentendu malheureux quant au rejet de l'opéra par le grand homme :

qu'on lise ces vers admirables où il introduit une jeune femme élevée dans la retraite, aux regards de laquelle son mari lui-même expose *d'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse*. [...] le poète moraliste s'afflige des ravages que va faire cette morale lubrique qui ne parle que d'amour, qui se met au-dessus de tout, et même de la vertu qu'on lui doit sacrifier sans scrupule. Qu'on n'oublie pas que l'austérité des mœurs de Boileau ne fut jamais contestée par ses plus grands ennemis, et l'on connaîtra la vraie cause de son aversion pour l'opéra. Il pouvait donc, sans basse jalousie, blâmer comme dangereux le genre dans lequel Quinault excellait. [...] *Ce qu'on veut présenter comme une querelle littéraire est, dans le fait, une question de morale. Ce n'est plus aux gens de lettres, mais aux époux et aux pères de famille qu'il appartient de*

prononcer. (AAF, 2D1, manuscrit 7, fol. 8-9. Je souligne les dernières lignes)¹⁶

Le Législateur du Parnasse est donc également, et peut-être avant tout, celui de la sphère domestique. Comment s'étonner, dès lors, de voir les candidats insister, parfois sans mesure, sur la bonne vie d'un homme « aussi estimable dans le cours de sa vie qu'admirable dans ses ouvrages » (*ibid.*, fol. 18)? Loin des gloires perruquées de la Cour, Boileau trace ainsi la silhouette d'un grand homme en robe de chambre. Jamais prise en défaut, sa morale impeccable ordonne une existence en tous points exemplaire. Un autre candidat évoque-t-il la vie privée de cet écrivain publiquement célébré, il ne saurait l'aborder sous un quelconque angle honteux :

je cherche à me glisser dans sa retraite avec la petite troupe d'amis qui l'y suivaient. Là, je partage l'agrément de ses conversations familières, je pénètre dans le secret de ses vertus domestiques. Un nouveau genre d'intérêt m'attache à l'homme de bien, au convive aimable, à l'ami sincère; l'estime succède à l'admiration, et si l'on pouvait être injuste dans la maison de Boileau, j'y oublierais les succès du poète en voyant la modestie du philosophe. Si l'on aime à s'instruire dans les monuments de son existence littéraire, on apprend à l'aimer dans les détails de sa vie privée. (AAF, 2D1, manuscrit 4, fol. 37 sqq.)

¹⁶ Le candidat Mazure procède à une semblable motivation morale des verdicts littéraires de Boileau : « Il mérita réellement le nom de *chaste* que lui donnèrent ses contemporains, malgré quelques libelles diffamatoires de ses ennemis. On peut voir dans tous ses écrits son horreur pour le vice et le mépris que lui inspirait cette morale relâchée des romans et des opéras » (1805, p. 25). Et l'auteur de reconduire ce tribunal moral jusque dans l'actualité la plus immédiate. Après avoir rappelé les jugements rendus par Boileau contre les romans du baron d'Urfé et Mlle de Scudéry, il pousse ainsi le parallèle jusqu'au présent : « que dirait aujourd'hui ce rigide censeur de nos modernes romans? ». On se souvient que la sévérité de Boileau à l'égard de Quinault lui valut les réprimandes durables d'une postérité par ailleurs très favorable. Dans *Le Temple du Goût*, Voltaire ira jusqu'à les réconcilier, invalidant par là les jugements de Boileau (1739, t. 2, p. 400).

On constate ainsi une progression de la part biographique face la dimension proprement littéraire de Boileau. Grand homme, il l'est au moins autant par ce qu'il a accompli dans la simplicité d'une vie d'honnête homme que par la perfection achevée de ses chefs-d'œuvre. Ou plutôt : ses chefs-d'œuvre sont la trace fixée de ses qualités humaines.

La célébration nationale organise de la sorte l'interception d'un modèle littéraire par l'impératif d'une édification des citoyens. En ce sens, la caractérisation de Boileau comme « honnête homme » répond clairement à un souci d'utilité publique. Quand, par exemple, le même candidat déclare, avec force indignation, vouloir « rétablir Boileau dans ses droits d'honnête homme » (*ibid.*, fol. 43), on retrouve bien la perspective indissolublement politique et morale de cette expression, telle qu'elle a été étudiée par Anette Höfer et Rolf Reichardt (1986). Si la fin du Consulat ne peut tout à fait s'analyser en des termes fidèlement calqués des premières années post-révolutionnaires, la dimension sociale de l'hommage à Boileau n'en est pas moins patente : comment la vertu proverbiale de ce bourgeois couronné pour son seul mérite ne serait-elle pas mise au service d'un programme d'édification collective ? La problématique de l'égalité s'enrichit ici d'une nouvelle dimension : preuve éclatante d'une inégalité des dons et des talents, l'œuvre de Boileau sanctionne en outre le dépassement des inégalités de naissance, mais elle inscrit surtout à son horizon une égalité à la fois idéale et accessible : « [...] notre poète méritait non seulement cette estime que l'on ne peut refuser au talent et au génie, mais cette estime affectueuse qui *rapproche toutes les conditions et rend les hommes égaux, si ce n'est par la fortune, au moins par les qualités du cœur et par la vertu* » (Mazure, 1805, p. 30, je souligne). De même que le prix de poésie, essentiellement moral, bientôt consacré à « la mort de Rotrou » (1810), ce prix d'éloquence s'intègre bien à la mission civilisatrice d'un Institut national qui, non seulement chargé du perfectionnement des arts et sciences, contribue en outre au perfectionnement d'un véritable *art social* (au sens de technique sociale) par la formation des citoyens. Car s'il est vrai que « le talent de Despréaux est inimitable, on peut du moins se proposer d'imiter la noblesse de ses sentiments, la sévérité de

ses principes en morale, sa franchise, sa constance pour ses amis et sa bienfaisance » (Mazure, 1805, p. 24).

C'est à la lumière de ces principes inaltérables que l'histoire littéraire va désormais pouvoir s'écrire. De fait, si le maître du Parnasse ne fait qu'un avec le parangon des vertus, ses valeurs esthétiques découlent comme naturellement de sa rigueur morale. On voit ainsi Quesné indexer explicitement le palmarès littéraire du Grand Siècle sur la probité du grand homme. Ayant à l'envi mis en relief l'éthique de Boileau (« Despréaux était humain et bienfaisant, doux et affable, chaste et sobre, sensible et généreux »), et en particulier sa franchise et sa sincérité légendaires, il poursuit son propos par des considérations plus directement relatives à l'histoire du goût :

il poussait même l'audace jusqu'à offenser par la vérité même les personnes les plus distinguées de la cour. C'était principalement devant madame de Maintenon qu'il exhalait sa colère contre le genre burlesque et son mépris pour Scarron. Racine l'avertit et le réprimande; il promet d'être circonspect. Poisson venait d'expirer. « C'est une perte, dit le roi, c'était un bon comédien ». « Oui, répond le franc critique, excellent pour jouer *Dom Japhet d'Arménie*; il ne brillait que dans ces misérables pièces de Scarron » (Quesné, 1805, p. 28)¹⁷

On perçoit ainsi comment la mue de Boileau en un emblème moral détermine les hiérarchies et les jugements de valeur dont se nourrit l'écriture de l'histoire littéraire. Le bon et le beau convergent alors en une perspective unifiée : l'histoire du goût ne se sépare plus d'une chronique nationale à très forte coloration morale et civique.

De cet investissement mémoriel en termes moraux et civiques résulte également la publicité de Boileau. Et le jury a pu être sensible à l'insistance du futur lauréat sur la nécessaire « publication » d'une dimension morale relevant, par définition, de la sphère privée.

¹⁷ Raymond Poisson (vers 1630-1690), membre de la troupe de l'hôtel de Bourgogne, fut en outre l'auteur de diverses pièces dans l'esprit des farces médiévales.

Célébrant avec grandiloquence « l'homme de bien » que fut l'écrivain, l'auteur choisit de poursuivre en s'adressant directement au grand homme — ce qui renforce le brouillage des domaines privé et public. Ainsi s'affirme, au nom d'une transparence jugée civiquement utile, le nécessaire usage public d'une *mémoire d'intérieur* :

pardonne, ô Boileau!, si j'étale à tous les yeux, comme un monument de ta gloire, de belles actions qui ne coûtaient rien à ta générosité, et que ta modestie aurait voulu cacher. En me permettant de les divulguer, tu serviras l'humanité, qu'honore l'assemblage de tes talents et de tes vertus. Il est utile de retracer de tels exemples. Ils corrigent l'influence pernicieuse qu'a trop souvent exercée sur les mœurs publiques la réunion du vice et du génie. (Auger, p. 42)

C'est ainsi que le Législateur de Parnasse étend sa juridiction au champ moral de la vie privée. L'inscription explicite dans un régime d'historicité en voie d'effacement¹⁸ (« Il est utile de retracer de tels exemples ») signale clairement à quel point le poète est ici considéré comme un maître de vie, un *magister vitae* : le texte de sa vie rejoint celui, déjà consacré, de ses œuvres. C'est la raison pour laquelle tous les *Éloges* soumis au jugement de l'Institut passent nécessairement par l'évocation, parfois fort étendue, des bienfaits quotidiennement dispensés par Boileau à ses contemporains. C'est alors que la mémoire littéraire nationale prend les accents d'une véritable litanie de petits faits vrais offerts à l'admiration des nouvelles générations. Ces innombrables *exempla* rappellent complaisamment les bonnes actions du poète à l'égard, entre autres, de Patru, Corneille, Linière ou encore Arnould. Dans tous les cas, désintéressement et magnanimité sont les maîtres mots d'une évocation confinant, par instants, à l'hagiographie. Opérée à des fins d'édification publique, cette privatisation du mémorable détermine immanquablement la mise en scène de saynètes dont le personnage principal sort toujours grandi. À l'héroïsme des hauts faits se substitue ici « un héroïsme de la valeur qui serait

¹⁸ Voir Koselleck, 1990, en particulier les chapitres 1 (« Le futur passé des temps modernes », p. 19-37) et 2 (« *Historia magistra vitae*. De la dissolution du topos dans l'histoire moderne en mouvement », p. 37-63).

inséparable de la morale sociale » (Bonnet, 1998, p. 29). S'agissant, par exemple, du rachat de la bibliothèque de Patru¹⁹, tel candidat peut ainsi s'exclamer :

quelle noble délicatesse! et ce seul trait ne suffirait-il pas pour éterniser sa mémoire? (AAF, 2D1, manuscrit 7, fol. 7)

De fait, en ce début de dix-neuvième siècle, la mémoire académique promeut chez les gloires littéraires une grandeur largement redevable aux aspects de leur vie les moins clinquants. La prédilection pour cette grandeur à hauteur d'homme explique le recours fréquent à une esthétique du tableau, et plus précisément aux tableaux de la moralité bourgeoise telle qu'une partie du siècle précédent l'avait mise en avant :

[...] Lamoignon et Boileau, seuls, assis sur l'herbe au pied des coteaux de Bavière, sur les bords de la Policrène, discourant entr'eux des vertus dont le sage fait son étude; quel tableau pour le pinceau des Greuse [*sic*] et des Verney [*sic*]! (Portiez, 1804, p. 24)²⁰

Ouvrément inspiré de la peinture de genre, cet embourgeoisement enthousiaste de Boileau est caractéristique de ce qu'on pourrait nommer une *mémoire de genre*. À l'opposé d'une mémoire en gloire, prompte à faire admirer l'exception extraordinaire d'un grand homme confinant au surhomme, elle encourage plutôt la reproduction d'un modèle apparemment accessible à tous et qui, présenté comme modeste et discret, tire sa force d'une banalité soigneusement dramatisée. Enjambant systématiquement la barrière du privé, cette mémoire académique à vocation officielle affiche donc avec une solennité de forum la noblesse simple des qualités d'intérieur : Boileau y donne matière à la statue d'un grand homme en négligé.

¹⁹ L'avocat Olivier Patru (1604-1681) étant contraint de vendre sa bibliothèque, Boileau la racheta mais lui en laissa la jouissance jusqu'à sa mort.

²⁰ À la lecture de cet extrait, on comprend pourquoi Jean-Claude Bonnet peut parler, au sujet du nouvel « héroïsme de la valeur », d'une « conversion à "l'ordre bourgeois" » (1998, p. 32).

L'une des manifestations de cette sagesse quotidienne se traduit par le rejet de toute politique belliqueuse. On peut ainsi classer sous la même rubrique le ressassement complaisant des *exempla* moraux illustrant sa vie privée et la volonté de s'attarder sur le pacifisme affiché par le poète. Il s'agit bien, dans les deux cas, de saluer l'exercice quotidien d'une tempérance sans faille. C'est pourquoi l'«Épître au Roi» (1668) occupe ici une place si massive. On se souvient que Boileau y développe un parallèle entre Pyrrhus et Louis XIV. Tirée de Plutarque (*Vie de Pyrrhus*), cette référence lui permet surtout de poursuivre la comparaison en se hissant lui-même au rang d'un nouveau Cynéas²¹. Laissant dans une ombre relative les réelles flatteries du poète de cour à l'égard du souverain régnant, la postérité de Boileau préfère ne retenir ici que l'image d'un grand homme que sa juste modération pousse logiquement à défendre des valeurs de paix. En ce point se perçoit le plus clairement la transition entre deux types de gloire, la première strictement héroïque, la seconde plus largement relative à une philosophie de vie quotidienne (ou, si l'on veut, la transition entre un héroïsme de l'exception et un héroïsme du quotidien). La promotion d'une vertu toute civile fondée sur des principes humanistes débouche donc sur le rejet ostensible des ambitions conquérantes emblématiques des règnes à vocation militaire. En effet, l'«Épître au Roi» ne se contente pas de recommander avec insistance une politique pacifique au souverain qui avoua lui-même aimer trop la guerre : elle va jusqu'à situer explicitement les ressorts de la vraie gloire dans la protection des artistes et écrivains du temps.

Le motif philosophique acquiert ici une coloration nettement plus politique. D'une part, en effet, le siècle de Louis XIV ne peut entrer

²¹ Il n'est peut-être pas inutile de rappeler brièvement en quels termes Boileau rappelle les mérites de la paix : «Oui, grand roi, laissons là les sièges, les batailles : / Qu'un autre aille, en rimant, renverser des murailles; /Et souvent, sur tes pas marchant sans ton aveu, / S'aille couvrir de sang, de poussière et de feu [...]. Jouissons à loisir du fruit de tes bienfaits, / Et ne nous laissons point des douceurs de la paix. » Le poète présente ensuite Cynéas comme le « Conseiller très sensé d'un roi très imprudent », tant il est vrai qu'« On peut être héros sans ravager la terre » (1961, p. 108 sqq.).

par la grande porte de la mémoire nationale qu'en déclinant ses titres culturels : on célèbre alors dans le roi un ami des arts. D'autre part, cette minoration, voire cette péjoration des passions militaires semblent développer des échos jusque dans la période la plus contemporaine : à travers Boileau, c'est toute une conception de l'homme de lettres qui parvient à se formuler. Conscience éclairée du pouvoir politique, celui-ci est seul dépositaire légitime des critères de la gloire authentique. Au moment même où la classe de langue et littérature françaises s'apprête à proposer comme sujet d'un prix de poésie rien de moins que « l'indépendance de l'homme de lettres »²², il n'est pas indifférent de voir un hommage à Boileau s'attarder complaisamment sur le franc parler décomplexé du poète :

ceux qui l'accusent d'avoir loué avec exagération et sans discernement un Prince, alors l'objet de la louange générale, devraient lire la première épître. Ils y verraient Boileau mettre hardiment la véritable gloire, celle qui est fondée sur la paix et la félicité des peuples bien au-dessus de la renommée des héros. C'est une généreuse hardiesse que d'avoir retracé à un Prince qui, de son propre aveu, aima trop la guerre, le dialogue du fougueux Pyrrhus et du sage Cynéas. Introduire ainsi le roi d'Épire, dont la vie agitée et la fin malheureuse sont si connues, n'était-ce pas donner indirectement à Louis XIV une forte leçon? [...] Quand on parle aux rois, voilà le modèle qu'il faut leur proposer, et le langage qu'on doit leur tenir. (AAF, 2D1, manuscrit 7, fol. 12)

La mission nationale du « général Boileau »

Ainsi doublement conjuguée, la mémoire de Boileau se déploie dans un paradigme synthétique, en apparence contradictoire : alliant à la proverbiale douceur du foyer l'éclat de prouesses héroïques, cette figure d'un *Hercule embourgeoisé* témoigne jusque dans sa curieuse hybridité des concurrences symboliques faisant alors de la reconnaissance nationale, *a priori* fédératrice, un enjeu conflictuel

²² Ce sujet est publié le jour même où l'Institut couronne Auger pour son *Éloge de Boileau* (AAF, 3A5, fol. 76).

encore en attente de refroidissement. Le tamis métaphorique retenant utilement les grumeaux les plus épais (soit les moins négociables) de la référence martiale, ces *Éloges de Boileau* peuvent logiquement mettre à contribution un ensemble de figures dont les multiples mentions, ainsi délavées et déprises d'un ancrage trop littéral, visent plus un effet de connivence culturelle qu'elles ne font signe vers un idéal héroïque. En ce sens, c'est bien à un recyclage qu'on assiste ici. Celui-ci consiste en un double mouvement de sélection et d'euphémisation : tri des figures héroïques les plus consensuelles, d'une part; transaction symbolique, d'autre part, qui vise à littériser le champ militaire pour en faire le territoire commun et familier de références *culturelles*. Encore faut-il tenter d'interpréter le sens de cette *rhétorique* militaire. Si elle se cantonne à une dimension purement formelle, elle n'en est que plus intéressante à analyser, dans la mesure où les concours d'éloquence n'ont, précisément, pas d'autre sens qu'apparent : en ce sens, les *Éloges de Boileau* ne recèlent d'autre profondeur que leur surface, ni d'autre signification que la lettre affichée de leur évidence. C'est pourquoi il convient, ici plus qu'ailleurs, de prendre au sérieux les conventions rhétoriques d'un exercice qui, pour s'y résumer, ne s'y réduit pas.

Précisant plus qu'il ne la brouille l'image d'une sagesse humaniste idéalement incarnée, l'usage d'un registre épique se comprend comme la trace d'une histoire nationale en train de s'écrire. Ce que disent, en effet, ces références le plus souvent mythologiques, c'est avant tout la conviction que Boileau *commence* l'aventure (si l'on peut dire) du goût national. Car ces *Éloges* remplissent une fonction historique. Par fonction historique, on n'entend pas, bien sûr, un rôle de mise au point factuelle ou d'établissement scientifique du passé. S'ils ne répondent pas à une quelconque exigence d'exactitude érudite; s'ils ne sauraient, par conséquent, être évalués à l'aune de leurs scrupules historiographiques, ces exercices d'admiration n'en contribuent pas moins à nourrir un *sentiment historique*, au moment où la Nation, revenue de ses rêves de table rase (Annie Jourdan, 1993), se cherche une épaisseur historique. C'est dans cette perspective que la référence à Boileau semble promettre un possible consensus. Peu d'auteurs jouissent, à son égal, d'une telle faculté d'inauguration : en lui peut s'enraciner un grand récit national communément acceptable. Plus

qu'une illustration des potentialités de la langue française, c'est bien une *origine* commune que les candidats paraissent chercher en l'auteur de l'*Art poétique*. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Ce pouvoir des commencements ne fait pas pour autant de Boileau le père fondateur d'une histoire ouverte en aval. Son prestige, en effet, tient à un rapport très ambigu au temps historique. Ramassant en lui-même les deux temps (normalement successifs) de la fraîcheur native *et* de l'ultime perfection, Boileau n'assume qu'en apparence le poids d'un récit originaire. C'est ce qu'on voudrait montrer pour finir.

La fraîcheur native du grand homme est notamment sensible dans l'usage d'un lexique de l'enfance et des grands commencements. Comme l'annonce explicitement un candidat de la première session, Boileau s'est illustré « *dans ces premiers moments* où il fallait établir et faire adopter les principes du goût et de la poésie » (AAF, 2D1, manuscrit 6, fol. 16. Je souligne). Cette gloire attachée au père fondateur du goût national ne se démentira pas tout au long du concours. C'est dire que la poésie française est présentée comme n'ayant été, jusqu'alors, que balbutiements. Et sans doute est-ce la raison pour laquelle le thème de l'« enfance » occupe souvent une place centrale dans ces textes :

malgré les efforts réunis de Molière et de Corneille pour étendre l'empire des lumières, la littérature française *encore au berceau* gémissait accablée sous un tas d'écrivassiers, sous une nuée de rimeurs pleins d'affectation et d'enflure, sans talent, sans discernement [...] (AAF, 2D1, manuscrit 5, fol. 4. Je souligne)

Ailleurs, et sans surprise, c'est bien à « la *naissance* de la république des lettres » (AAF, 2D1, manuscrit 6, fol. 10) que l'œuvre de Boileau est censée nous faire assister. D'emblée, sa célébration coïncide donc avec celle d'un authentique avènement.

Cette naissance détermine-t-elle pour autant un souci d'explication historique chez les candidats? Si, dans l'optique nationale qui préside à ce concours, l'histoire littéraire paraît devoir commencer vraiment avec Boileau, observe-t-on un effort d'historicisation de cet

avènement? Après tout, l'assignation d'un point d'origine n'est pas dissociable d'une interprétation rétrospective, c'est-à-dire d'un choix de périodisation (en l'occurrence scandée au rythme d'une œuvre individuelle). Or, il est frappant de constater que ce choix ne fait jamais l'objet d'une quelconque motivation. Il en résulte une vision singulièrement passive de l'histoire littéraire : ce qui devait arriver arriva, le récit des origines traçant les étapes d'une naissance sans autre cause qu'elle-même. Entre Providence et force des choses, l'action du grand homme semble portée par une heureuse fatalité. Si l'œuvre de Boileau s'entend comme un authentique événement (en tant qu'elle brise une durée informe pour en inaugurer une autre, traversée, cette fois, d'un véritable sens), elle prend ici l'apparence d'un événement curieusement dépris de toute détermination historique. On le remarque notamment dans les diverses descriptions du moment où le poète entre en scène : son œuvre n'est pas alors le résultat d'une histoire, mais l'effet immédiat d'une irruption. C'est un seuil spontanément jailli du sol, et hissant à sa suite l'extérieur et l'intérieur qui lui donneront sens. Difficile, alors, de ne pas repenser aux sarcasmes de Péguy raillant la candeur de certaines historiographies : « Il arriva une catastrophe. Ce fut Corneille » (cité par Isabelle Tournier, 2002, p. 747). De fait, nombre de ces *Éloges* évoquent moins une inscription qu'une véritable irruption dans la durée historique. C'est le règne du « tout à coup » : tel candidat imagine une situation irrémédiablement perdue « si quelque génie élevé ne naissait *tout à coup* pour arrêter les progrès effrayants de l'ignorance ». Cette heureuse et inexplicable irruption dégage un horizon désormais souriant : « non, rien n'égale jamais l'allégresse de la France lorsque du sein des ténèbres elle vit jaillir ce flambeau immortel. Sa splendeur les a dissipées, et elle a répandu le plus beau jour sur la République des Belles-Lettres » (AAF, 2D2, manuscrit 1, fol. 2-3). Ailleurs Boileau, « se proposant *tout à coup* d'imiter Horace, [...] conçoit un poème plus complet, plus intéressant que le sien » (AAF, 2D1, manuscrit 5, fol. 9. Je souligne), et qui marque l'entrée définitive dans l'ère du bon goût.

Évitons tout malentendu : on ne cède donc pas ici à la tentation anachronique d'une lecture technicienne appliquée à des textes produits dans un tout autre esprit. Cette écriture du passé n'en est pas

moins parlante, dès lors qu'on l'envisage dans une perspective non orientée vers un jugement de valeur. De fait, ces *Éloges* apparaissent révélateurs d'une difficile articulation du grand homme et de l'Histoire. On fera donc de ce déficit historiographique une lecture non pas normative, mais problématique : loin de pointer chez les candidats une quelconque incompétence, il se lit plutôt comme l'indice pertinent d'une gêne durable et porteuse de sens.

Rapportée à cette gêne visant le rapport du grand homme au temps historique, la cohabitation en Boileau du grand homme humaniste et du héros surpuissant prend enfin tout son sens. Cette synthèse entre deux types de représentations passe, en effet, par la juxtaposition de deux régimes temporels distincts. Si Boileau se prête ici à un double traitement, c'est précisément parce qu'il désigne une figure simultanément historique et anhistorique : sa faculté d'inauguration ne se distingue pas d'une capacité symétrique de soustraction aux pesanteurs historiques. La chose est particulièrement évidente chez le lauréat lui-même, qui peut créditer le poète d'avoir simultanément inauguré une nouvelle ère *et* clos cette ère sur elle-même :

avant Boileau, ce style poétique dont la correction et l'élégance continues ajoutent à la dignité des plus nobles pensées, et donnent de la noblesse aux plus communes, avant lui, ce style n'existait donc point encore. *Il le créa, et en le créant, il le fixa.* Aucune des ses expressions, aucun de ses tours n'a vieilli. (Auger, p. 5-6, je souligne)

En concentrant le double statut de créateur et de législateur définitif du « style poétique » national, Boileau semble sortir de l'Histoire dans le mouvement même qui la fonde. De ce point de vue, il est remarquable que la métaphore de « l'enfance », déjà évoquée, ne soit pas ici pleinement déployée. En effet, « l'enfance » de la littérature française, si souvent évoquée dans ces manuscrits, n'est jamais suivie d'une maturation vers l'âge adulte que la logique métaphorique semblait pourtant appeler. Extrêmement courante dans la vulgate progressiste, la métaphore biologique s'inscrit ici dans une tout autre logique. L'action de Boileau conduit, en effet, à l'accélération d'un

processus d'affinement qui, loin de déboucher sur une quelconque dégénérescence, s'épanouit au contraire dans l'atemporalité bienheureuse d'une éternelle jeunesse. Cette sortie de l'Histoire se traduit encore par l'absence globale de toute date sous la plume des candidats. Certes, cet indice s'explique par des raisons génériques, Andrieux prenant soin dès 1802 de différencier nettement l'éloge historique (dont Boileau a déjà eu les honneurs) et le concours d'éloquence (qui lui est alors consacré pour la première fois). Au cœur de ce corpus, l'indifférence aux dates ne saurait donc faire, en elle-même, l'objet d'un quelconque étonnement. Ce qui est plus remarquable, en revanche, c'est que l'Institut, alors vecteur reconnu d'une mémoire quasiment officielle, retienne une forme non essentiellement historique comme support d'une commémoration nationale.

La logique de ces *Éloges* s'avère donc plus complexe qu'on ne pouvait d'abord le penser. Dans un premier temps, l'usage d'un registre martial semble se heurter, d'une part, à la conception pacifiée d'un héroïsme *civil* et ordinaire très largement illustré dans ce corpus saturé d'*exempla* vertueux; d'autre part, à une conjoncture complexe qui voit paradoxalement un pouvoir autoritaire gommer de l'espace public les références trop voyantes au prestige des armes. Dans ces conditions, l'identification du grand homme à des héros littéralement extraordinaires n'est rendue possible que par le travail des métaphores qui, euphémisant ces références, contribue à muer la mémoire littéraire en un atelier fictionnel. Cette fiction est celle d'un *héros fondateur* dont la geste semble en mesure de fixer une partie de l'identité collective (Boudrot, 2002). Toutefois, le rapport complexe que ce héros entretient avec le temps historique conduit à réévaluer sa fonction symbolique : moins que d'un récit originaire (qui supposerait le déclenchement d'une logique historique, donc d'un véritable écoulement temporel), Boileau apparaît davantage ici comme porteur de l'essence nationale. Ainsi peut-il être salué comme l'incarnation même du « caractère français » (AAF, 2D1, manuscrit 4, fol. 3). N'est-il pas d'ailleurs habilité à s'adresser directement à la Nation pour lui rappeler vertement ce que c'est qu'« être français » :

Français, nous dit-il, que sont devenus le bon goût et la politesse de style que j'ai eu tant de peine à introduire parmi vous? Quel verbiage ennuyeux et obscur a succédé à la simplicité et à la netteté, ces heureux privilèges de *votre* idiome! [...] On disait avec raison que les autres peuples, ne pouvant vaincre comme vous, voulaient du moins parler comme vous. Ils sont encore vaincus aujourd'hui, mais ils se consolent en voyant que vous parlez et que vous pensez comme eux, [...] que vous avez *cessé d'être français*, excepté par le courage. (AAF, 2D2, manuscrit 8, fol. 20-21. Je souligne.)

L'usage du pronom «vous» ne signale pas ici une quelconque extériorité de Boileau à la collectivité nationale. Ou plutôt, cette distance traduit une forme laïque de transcendance, si l'on accepte de définir celle-ci comme le caractère d'une instance simultanément extérieure et supérieure. Figure quasiment divine puisqu'aucun lieu ne lui est assignable : à la fois au principe de la langue française et spectateur de ses avatars. S'il est vrai que la France se pense volontiers comme « histoire, personne, esprit » (Dupront, 1972, p. 1453), Boileau s'offre alors comme un support possible de ces personnifications. Rendu spectaculaire par la vigueur intransigeante de l'apostrophe, l'écart creusé par l'interlocution n'est pas, ici, d'une autre nature que celui séparant (c'est-à-dire rassemblant) la France et son miroir. Cumulant les ressources respectives de deux conceptions distinctes de la grandeur, le poète jouit ainsi du pouvoir naturellement fédérateur des grands commencements, mais également (et simultanément) du prestige reconnu à l'incarnation d'une maturité pleine et entière. La mémoire littéraire croise alors la mythologie nationale, l'œuvre de Boileau finissant par désigner, au moins pour une partie de la sociabilité savante du temps, l'essence même de la Nation. Échappant ainsi à l'Histoire, elle peut énoncer ses principes en un présent qu'on veut alors croire définitif.

Bibliographie

Sources primaires

BOILEAU. 1961, *Œuvres, édition de Georges Mongrédien*, Paris, Éditions Garnier frères.

AUGER, Louis-Simon. S.d., *Éloge de Nicolas Boileau-Despréaux, discours qui a remporté le prix d'éloquence, au jugement de la classe de la langue et de la littérature françaises de l'Institut de France*, s.l.

BRIQUET, Louis-Hilaire-Alexandre. *An XIII, 1805, Éloge de N. Boileau-Despréaux, discours qui a concouru pour le prix d'éloquence décerné par l'Institut national de France, le 5 nivôse an 13. Par H.-A [sic] Briquet, professeur de Belles-Lettres, et membre de plusieurs sociétés littéraires*, Niort, P. Plisson, imprimeur de la préfecture.

MAZURE, François-Antoine-Joan. *An XIII, 1805, Éloge de Boileau-Despréaux, envoyé en l'an 13, au concours du prix d'éloquence proposé par l'Institut national, et qui a obtenu la première mention honorable; par F.A.J. MAZURE, chef de bureau à la préfecture des Deux-Sèvres, Membre de la Société d'Agriculture et de l'Athénée de Niort; de celle de Poitiers, etc.*, Niort, P. Plisson.

PLUTARQUE. 2001, *Vies parallèles*, traduction d'Anne-Marie Ozanam, édition publiée sous la direction de François Hartog, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

PORTIEZ, Louis. *An XII, 1804, Essai sur Boileau-Despréaux; par Portiez (de l'Oise), Tribun, auteur du Code Diplomatique*, Paris, Goujon fils.

QUESNÉ, Jacques-Salbigoton. *An XIII, 1805, Éloge de Nicolas Boileau-Despréaux. Mémoire qui a concouru au prix d'éloquence, en frimaire, an 13 : et dont il a été fait mention le 5 Nivôse suivant, à la séance de l'Institut, lors de la distribution du prix*, Paris, Tiger.

SABATIER DE CASTRES, Antoine. 1774, *Les Trois siècles de la littérature française, ou Tableau de l'esprit de nos écrivains depuis François 1^{er} jusqu'en 1773*, Amsterdam-Paris, de Hansy.

VIRGILE. 1991 [1977], *Énéide*, traduction de Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

VOLTAIRE. 1739, *Œuvres de M. Voltaire, contenant l'Henriade, Essai sur le poème épique, Pièces fugitives, Essais sur les guerres civiles, & le Temple du Goût*, Amsterdam, « Aux dépens de la Compagnie ».

Sources secondaires

AZOUVI, François. 2002, *Descartes et la France. Histoire d'une passion nationale*, Paris, Fayard, coll. « L'Esprit de la cité ».

BONNET, Jean-Claude. 1998, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'Esprit de la cité ».

—. 1986, « Les morts illustres. Oraison funèbre, éloge académique, nécrologie », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, II, *La Nation*, t. 3, Paris, Gallimard, p. 217-241.

—. 2004, « Les honneurs de l'Empire », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, p. 293-317.

BOUDROT, Pierre. 2002, « Le héros fondateur », *Hypothèses* 2001. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, p. 169-180.

CERTEAU, Michel de. 1990, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, édition de Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais ».

DUPRONT, Alphonse. 1972, « Du sentiment national », dans Michel François (dir.), *La France et les Français*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », p. 1423-1474.

FABRE, Daniel. 1999, «L'atelier des héros», dans Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend (dir.), *La Fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (EHESS), p. 233-309.

HÖFER, Anette et Rolf REICHARDT. 1986, «Honnête homme, Honnêteté, Honnêtes gens», dans Reichardt (Rolf) et Eberhard Schmitt (dir.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich. 1680-1820*, t. 7, Munich, Oldenbourg, p. 7-73.

JOURDAN, Annie. 1993, *Les monuments de la Révolution française. Le discours des images dans l'espace parisien, 1789-1804*, s.l, thèse d'histoire (version d'origine).

KOSELLECK, Reinhart. 1990 [1979], *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS.

OZOUF, Mona. 1986, «Le Panthéon. L'École normale des morts», dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, op. cit.*, p. 139-166.

TOURNIER, Isabelle. 2002, «Événement historique, événement littéraire. Qu'est-ce qui fait date en littérature?», *RHLLF*, n° 5, p. 747-758.

VAN DAMME, Stéphane. 2002, *Descartes. Essai d'histoire culturelle d'une grandeur philosophique*, Paris, Presses de Sciences-Po.

Marieke STEIN

Posture politique, posture dramatique : Victor Hugo orateur ou la parole du héros

L'œuvre dramatique et romanesque de Victor Hugo présente un grand nombre de héros qui sont également des penseurs, mais peu sont des écrivains : la plupart sont des orateurs. Ruy Blas, Gwynplaine (dans *L'Homme qui rit*), Enjolras (dans *Les Misérables*), Claude Gueux et surtout Mirabeau, orateur surhumain de l'essai *Sur Mirabeau*, sont à la fois des orateurs et des héros. Alors que l'un des rares personnages d'écrivain est risible (le piteux Gringoire de *Notre-Dame de Paris*, qui voit son mystère échouer lamentablement), les orateurs hugoliens sont extrêmement valorisés dans l'œuvre. Et pour cause : l'orateur est l'incarnation même du penseur impliqué dans la société, de ce génie tenant un rôle social, non de manière indirecte, en montrant un idéal à atteindre ou en dénonçant les injustices sociales par sa seule plume, mais de manière directe, en exerçant le pouvoir de la parole sur un auditoire présent, en ayant réellement prise sur les événements, en participant quotidiennement à la vie de la nation par l'élaboration des lois, par le vote, par la lutte. Certes, pour Hugo, l'orateur n'est qu'un avatar du Génie, il n'est qu'une incarnation de cet esprit investi d'une mission, car tout génie a sa mission. Malgré tout, dans l'œuvre, c'est bien l'orateur qui incarne cette parole haute, fière, qui dénonce les réalités de la misère (*L'Homme qui rit*) ou les injustices de la pénalité (*Claude Gueux*) et qui propose un monde nouveau.

Mais l'intérêt du personnage de « héros-orateur » chez Hugo est que cette héroïsation ne se donne pas seulement à lire dans l'œuvre; au delà de la représentation idéalisée d'un génie impliqué dans son temps, le penseur héroïsé, chez Hugo, dépasse le cadre de l'œuvre fictionnelle : il se donne à lire, et à voir, à la tribune réelle des différentes assemblées politiques dont Hugo a été membre. C'est dans ce sens, et parce qu'il a *vécu* l'héroïsation du penseur, que Hugo nous semble être l'une des premières et des plus fortes incarnations de

l'écrivain « engagé » (tel que le définira Sartre), de cet « intellectuel » qui quitte volontiers son écritoire pour monter à la tribune, voire sur les barricades. C'est d'ailleurs là l'originalité de l'action politique hugolienne : Hugo n'est pas resté extérieur au pouvoir, comme Zola, mais est bel et bien intervenu dans les affaires publiques.

Tribune et barricade, Hugo a connu les deux. La tribune, surtout : nommé pair de France par Louis-Philippe en 1845, il est élu en mai 1848 à l'Assemblée constituante, puis réélu en 1849 à la Législative; au retour d'exil, il est, pendant quelques semaines, membre de l'Assemblée de Bordeaux, dont il démissionne après avoir protesté contre le traité de paix imposé par la Prusse, puis il se retire de la vie parlementaire jusqu'à son élection au Sénat, en 1876. En tout, il prononce près d'une centaine de discours à la tribune de ces assemblées et lors de diverses réunions politiques. En outre, bien avant Sartre, Hugo est familier des barricades : celles de juin 1848, lorsqu'il va à la rencontre des insurgés au nom de l'Assemblée nationale, pour les appeler au calme; celles du 2 décembre 1851, lorsqu'il s'expose, avec d'autres députés républicains, pour appeler à la prise d'armes contre l'usurpateur Louis-Napoléon; celles de la Commune, enfin, car s'il n'est pas aux côtés des insurgés au printemps 1871, il mettra dès l'été 1871 sa plume et son éloquence au service de la clémence et du pardon, jusqu'à ce qu'enfin, les lois d'amnisties soient votées, en 1880.

Écrivain héroïque, écrivain engagé, Hugo l'est donc complètement, et différemment de ses prédécesseurs, d'un Voltaire, d'un Constant, d'un Lamartine. En effet, à une époque où l'un des modes de l'engagement de l'écrivain est l'activité parlementaire, les autres écrivains-orateurs opèrent une démarcation nette entre leur œuvre littéraire et leur activité politique. C'est le cas de Lamartine, par exemple, qui ne voit aucune continuité entre les deux domaines et établit une nette hiérarchie entre eux, écrivant en 1834 dans *Les Destinées de la poésie* : « La poésie, c'est l'idée; la politique, c'est le fait : autant l'idée est au-dessus du fait, autant la poésie est au-dessus de la politique » (Bénichou, 1977, p. 124.) D'autres écrivains, parmi ceux-là même qui ont exercé un mandat politique, semblent le considérer comme

inférieur et subordonné à l'activité littéraire, comme s'ils gardaient toujours une déconsidération de « la politique », lieu prosaïque, lieu des compromissions, qui entacherait la pureté de la Poésie. Les jeunes romantiques, même, usent de termes très durs, voyant la politique comme une « prostituée », ainsi que l'écrit Nerval dans « En avant marche! », poème de 1831, ou préfèrent, comme Gautier, se réfugier dans la poésie après les désillusions de 1830.

Rien de tel chez Hugo. Aucune déconsidération, chez lui, de l'activité oratoire, envisagée depuis *Sur Mirabeau*, en 1834, comme l'activité reine de l'Homme-Événement et de l'Homme-Peuple. Contrairement à bien des écrivains de sa génération, Hugo n'a jamais été tenté par l'isolement du poète, enfermé dans sa méditation profonde. Toujours, pour Hugo, la méditation poétique finit par s'exercer sur les peuples et pour les peuples. À la tribune comme dans ses œuvres, il construit une image héroïque du penseur et s'affirme ainsi comme le grand écrivain impliqué du siècle. Cette image, son élaboration, ses modalités et, surtout, ses objectifs, méritent d'être examinés, non pas tant dans les œuvres de fiction que dans l'activité oratoire de Victor Hugo lui-même, puisque l'héroïsation qui s'y donne à voir est à la fois celle du penseur, celle de l'homme d'action et celle de l'orateur. Cette image du héros-orateur est éminemment complexe, car elle dépasse largement l'image amusée que l'on a parfois aujourd'hui du « père Hugo » exhibant son ego partout, même là où l'exhibition de soi est la plus déplacée : à la tribune de l'Assemblée nationale.

La parole du héros

En effet, Hugo fait très bien la différence entre la tribune politique et la tribune dramatique, et il distingue parfaitement les occasions où il doit procéder à une mise en scène de soi comme orateur et héros de celles où il doit effacer sa personnalité d'écrivain. Il est ainsi remarquable que la manière dont il se présente à la tribune diffère considérablement selon les époques et selon les assemblées. Lorsqu'il cherche à convaincre son auditoire, lorsque le débat public est possible et que le discours obéit traditionnellement à une visée persuasive, Hugo évite toute référence à son statut de poète. Ainsi, à la Chambre

des pairs et à la Constituante, comme plus tard au Sénat, l'*ethos* hugolien qui est exhibé à la tribune est un *ethos* conventionnel, commun à la plupart des orateurs dans ces assemblées : celui du pacificateur rassurant, celui du patriote, celui de l'homme pratique. Le statut de poète-orateur est alors gommé, et lorsque dans un discours pour la liberté de la presse, l'expression « moi, homme de la pensée » échappe à Hugo, les interruptions obligent l'orateur à se corriger : « J'ai besoin d'expliquer une expression sur laquelle l'Assemblée pourrait se méprendre. Quand je dis homme de la pensée, je veux dire homme de la presse, vous l'avez tous compris. » (1985, « Politique », p. 175.) On ne rencontre donc chez Hugo aucun usage rhétorique, c'est-à-dire persuasif, de l'image d'écrivain-orateur. Il en va tout autrement lorsque le discours hugolien change de nature, c'est-à-dire à l'Assemblée législative. En juin 1849, au moment où la droite, triomphante après les élections et la répression du 13 juin, entame une politique ouvertement antirépublicaine, Hugo, désormais acquis à la république, est entraîné par les événements à passer dans les rangs de l'opposition, dont il devient, avec un certain retard, l'un des orateurs principaux. Face à l'impossibilité de contrer par la parole la politique réactionnaire d'une majorité écrasante, le discours hugolien perd sa vocation persuasive pour se faire proclamation impérieuse des principes et des idéaux de la République. Hugo, à la tribune, ne défend plus le suffrage universel, la liberté de la presse ou l'inviolabilité de la vie humaine : il les affirme. Peu importe alors d'indisposer la majorité, désormais unanime à réclamer que l'on « chasse le poète du forum » ! L'orateur n'hésite plus à se présenter, non seulement comme un penseur, mais comme un héros, les deux étant confondus dans une figure unique, l'Orateur, figure dramatisée que travaille le discours.

Cette héroïsation de l'orateur passe par la concentration de certains moments des discours non plus sur le message, mais sur l'émetteur lui-même. Le texte procède alors à une mise en scène ostensible de l'orateur, au moyen d'une surabondance de pronoms de la première personne, de verbes d'action et d'élocution, et, surtout, par la construction d'une posture dramatique qui est, de toute évidence, calquée sur celle du héros dramatique. Un exemple de cette construction dramatique est fourni par le début du discours sur la

misère, prononcé le 9 juillet 1849. Il s'agit du premier discours d'opposition de Victor Hugo à la majorité conservatrice de l'Assemblée législative. Hugo prenait la parole pour appuyer la proposition d'Armand de Melun, conservateur sincèrement préoccupé des questions sociales, qui demandait la nomination d'une commission chargée d'examiner et d'élaborer des lois relatives à la prévoyance et à l'assistance publique. À la surprise de toute l'Assemblée, Hugo commença par dénoncer, sans les nommer, tous les membres de la majorité qu'il entendait autour de lui refuser la proposition Melun et la qualifier de « socialisme déguisé ». Il dénonça, non les auteurs de ces propos, mais les « bruits de couloirs » :

Quant à moi, ce n'est pas mon rôle de révéler des noms qui se cachent. Les idées se montrent, je combats les idées; quand les hommes se montreront, je combattrai les hommes (*Agitation*). [...] Je ne veux pas, moi, de paroles secrètes quand il s'agit de l'avenir du peuple et des lois de mon pays. Les paroles secrètes, je les dévoile; les influences cachées, je les démasque : c'est mon devoir. (*L'agitation redouble.*) (1985, « Politique », p. 200)

Le propos est altier, il met en vedette la personne du locuteur, il est fortement assertif, contribuant à la constitution de l'orateur en héros; surtout, les actes de langage sont les mêmes que ceux que l'on trouve au théâtre, dans la bouche de Ruy Blas ou d'Hernani : le démasquage, le dévoilement, la proclamation de la vérité, la défense du peuple, et même la dénonciation, ici collective et anonyme, des « ministres intègres » à qui s'adresse, dans *Ruy Blas*, la fameuse tirade de l'acte III. Hugo ose s'affirmer, à la tribune, comme un héros dramatique. De telles ressemblances, on en trouve beaucoup dans les discours à l'Assemblée législative, entre 1849 et 1851 : « J'ai pour habitude d'arracher les masques, proclame Hugo avant de condamner à la tribune les prétentions impériales du prince-président, le 17 juillet 1851. [...] Une intrigue, vous dis-je! j'ai le droit de la fouiller. Je la fouille. Allons! le grand jour sur tout cela! » (1985, « Politique », p. 289) C'est bien ici une posture que construit Hugo, personne n'ignorant alors les faits qu'il prétend révéler... Parfois, le discours confond littéralement l'orateur Hugo et l'orateur Ruy Blas, comme le montre

cette didascalie, dans le même discours sur la révision de la Constitution : « M. Victor Hugo, croisant les bras et regardant la droite en face : [...] » (1985, « Politique », p. 282) La posture est rigoureusement la même dans *Ruy Blas*, au début de sa grande tirade de l'acte III, scène 2 : « Bon appétit, messieurs! *Tous se retournent. Silence de surprise et d'inquiétude. Ruy Blas se couvre, croise les bras, et poursuit en les regardant en face.* » Ailleurs, ce sont des jeux de scène qui identifient l'orateur au héros, et l'art d'écrire est souvent mis au service de foudroyantes tirades contre les ennemis de la république et du peuple, comme dans la *Réplique à M. de Montalembert*, en 1850 :

[...] Quand il ne s'agira que de vous et de moi, oui, monsieur de Montalembert, je pourrai vous laisser la satisfaction de me foudroyer à votre aide, moi absent, et je me reposerai pendant ce temps-là (*Longs éclats de rire à gauche et applaudissements.*) Mais attaquez par votre politique, vous et le parti clérical, attaquez les nationalités opprimées, la Hongrie suppliciée, l'Italie garrottée, Rome crucifiée (*Profonde sensation*) [...]; attaquez la souveraineté du peuple, attaquez la démocratie, attaquez la liberté, et vous verrez, ce jour-là, si je suis absent! (1985, « Politique », p. 253)

Comment expliquer une aussi voyante héroïsation de l'orateur? Pas par une volonté d'efficacité! Cette ostensible posture dramatique assurait presque à coup sûr l'échec du discours sur son auditoire institutionnel, comme en témoignent les protestations, agitations et autres huées (« Tous les comédiens ne sont pas au théâtre! » ou « Laissez-le jouer sa pièce! ») qui, parfois, allèrent jusqu'à interrompre la séance. Hugo ne pouvait se méprendre sur l'accueil réservé à cette posture outrée, et jugée déplacée, de sa personne d'orateur, et pourtant il persiste dans cette voie; il y est même soutenu par *La Presse*, journal de son ami Girardin, et par *L'Événement*, journal du clan Hugo, qui répètent et augmentent cette héroïsation du penseur, Girardin allant jusqu'à proposer en avril 1850 de frapper une médaille, avec, au recto, le visage de l'orateur, et au verso une phrase de son discours contre la loi de déportation. Un tel travail sur une image de l'orateur comme héros ne s'explique pas, comme ont voulu le faire croire les détracteurs contemporains de Victor Hugo, par une manie de

dramaturge incapable de faire la différence entre une tribune dramatique et une tribune parlementaire... Ces énoncés, qui procèdent à une mise en scène de l'orateur et substituent des actes de parole à l'argumentation, confirment la remarque de Benoît Denis, dans *Littérature et engagement*, selon laquelle « Tous les textes redevables de l'engagement sont marqués par l'accent qu'ils mettent sur la personne de leur scripteur » (2000, p. 43). Ces énoncés découlent surtout d'une conscience originale de la mission de l'écrivain ainsi que de sa mise en œuvre concrète sur la scène politique institutionnelle.

« Chasser le poète du forum »!

À la tribune, une telle héroïsation de Victor Hugo par lui-même suscite les colères, voire le mépris de la majorité, mais elle a probablement un fort impact sur le public extérieur à l'assemblée, lequel prend connaissance du discours par la lecture. Pour les lecteurs, la présence d'un héros-orateur donne aux débats l'intensité et le panache des scènes dramatiques, et permet la valorisation de l'orateur comme de son message. Cette posture est donc évidemment emphatique : elle soutient une vigoureuse dénonciation des adversaires conservateurs de Victor Hugo, et magnifie son discours républicain. Mais elle va bien au-delà. Il faut la comprendre comme un déni définitif de toute démarcation entre l'œuvre littéraire et l'action politique, et, logiquement, comme la proclamation de la pleine légitimité du poète en politique.

Cette affirmation ne va pas de soi au milieu du XIX^e siècle, où la politique se professionnalise progressivement en même temps qu'elle se « dé-poétise ». Dans *Littérature et engagement*, Benoît Denis remarque que se constitue, autour de 1850, un « champ littéraire autonome » marqué par une prise de distance de l'écrivain par rapport à la société et au politique, et que c'est par rapport à ce retrait que peut s'affirmer, en contrepoint, une littérature « engagée » (2000, p. 20). De fait, Hugo, par son investissement concret dans la politique institutionnelle, prenait le contre-pied de cette tendance à « l'art pour l'art ». En outre, même si les premières décennies du XIX^e siècle sont ce que Bénichou a appelé « [l]e temps des prophètes », le monde

politique, qui accepte volontiers journalistes, historiens et théoriciens de tous ordres, se défie en revanche du poète. Franck Laurent l'a d'ailleurs souligné : « Les gens sérieux, à droite comme à gauche (un peu plus souvent à droite qu'à gauche) furent toujours au fond prodigieusement agacés par la prétention de ces *poètes* à entrer en politique, à s'occuper de ces affaires publiques qu'ils jugeaient être les leurs. À la première opposition un peu vive, au premier échec, on jetait leur littérature à la face de ces écrivains comme la pire des injures, comme la tare qui prouvait bien leur incapacité. » (2001, p. 13) De fait, comme Lamartine, Hugo a été la victime de vastes campagnes visant à discréditer le poète, jugé incompetent car incapable de bon sens. Ces critiques furent d'autant plus dures que Victor Hugo affirmait insolemment son autorité de poète-politicien. Pendant la Seconde République, à droite, on accusa Hugo de « refaire ses ouvrages à la tribune »; on limita ses plus pertinents discours à « des pages admirables », voire, en 1880, quand Hugo parla en faveur de l'amnistie, à « une petite romance sentimentale » (*Le Figaro*); on commenta abondamment le style de ses discours, au mépris de ses idées; on lui cria « bis! » à l'Assemblée; et des articles entiers, dans les journaux de la majorité, raillèrent le poète :

Certainement, Platon avait tort de bannir les poètes de la république. Nous ne voulons, nous, les bannir que de la tribune aux harangues. [...] Avec cette chaleur dramatique qui lui fait adopter toujours le côté dangereux d'un rôle, parce que c'est aussi le plus applaudi — ou le plus sifflé —, l'auteur de *Claude Gueux* est venu défendre la cause de la misère : thème sonore! antithèse sociale! ode magistrale dont la douleur est la lyre et le poète l'écho! Seulement, dans sa mélodie, Olympio a eu le tort de ne pas rester sur les hauteurs sereines de la pure contemplation. Il a abaissé ses regards à ses pieds et dénoncé certains de ses collègues comme coupables d'indifférence envers les misérables. Un vacarme très prosaïque s'en est suivi.

Des articles comme celui-ci, extrait du journal bonapartiste *Le Dix-Décembre* du 10 juillet 1849, sont légion : tous réduisent le discours à de la poésie et en faussent complètement la portée. Évidemment, la

polémique est la règle de la vie politique, comme la raillerie. Mais au-delà du lieu commun journalistique, ces attaques sont révélatrices : alors que la génération romantique se voyait investie d'une mission sociale et voulait exercer, selon une expression de Paul Bénichou, une « législature de l'esprit », la société, et surtout le monde politique, n'accepte pas cette législature comme allant de soi, et le poète est bien vite poussé vers la sortie. Hugo, l'un des seuls, a résisté.

« Vivre, c'est être engagé »

Et pour cause : aucun écrivain du XIX^e siècle n'a proclamé avec une telle conviction la nécessité, pour celui qu'il appelle Le Génie, de tenir un rôle politique, maintes fois défendu dans l'œuvre, et magnifiquement dans *William Shakespeare*. Ce texte de 1864 démontre que l'engagement ne saurait être un amoindrissement de l'art, et prend ainsi à contre-pied les théories de « l'art pour l'art » défendues alors par bien des poètes, Gautier en tête. Ce texte est fondamental, car il va plus loin que la pensée romantique qui donne au poète une « faculté d'intervention particulière » en raison de sa dimension spirituelle (Denis, 2000, p. 166). Pour Hugo, l'engagement n'est pas qu'une possibilité : il est la *condition* du génie. L'auteur de *William Shakespeare* commence par prendre à rebours l'image convenue d'un poète en marge de la vie sociale : « Le prophète cherche la solitude, mais non l'isolement. [...] Il est chargé de ce soin immense, la mise en marche du genre humain. » (1985, « Critique », p. 399) Il démontre ensuite, par une ample argumentation, que « l'utile, loin de circonscrire le sublime, le grandit », et affirme que c'est au poète de contribuer à « nettoyer les cages pénales, vider le baquet des malpropretés publiques, [...] manches retroussées faire ces grosses besognes ». (1985, « Critique », p. 400-401) Les images sont fortes, et hardiment antipoétiques, tout comme est hardie, au moment où les écrivains se sont presque tous retirés de la vie publique, l'affirmation réitérée que le Poète n'est grand qu'engagé : « Aide des forts aux faibles, aide des grands aux petits, aide des libres aux enchaînés, aide du solitaire aux multitudes, telle est la loi, depuis Isaïe jusqu'à Voltaire. Qui ne suit pas cette loi peut être un génie, mais n'est qu'un génie de luxe. En ne maniant point les choses de la terre, il croit s'épurer, il s'annule. » (1985, « Critique », p. 402)

L'engagement, condition de l'héroïsme du penseur? Certainement, car c'est bien en ces termes que raisonne Hugo dans *William Shakespeare*. C'est en effet une supériorité native du Penseur sur les hommes ordinaires qui lui impose d'agir, en vertu du principe que toute pensée est pouvoir et que tout pouvoir impose le devoir : « Quiconque sait faire usage de la pensée finit par s'apercevoir qu'il n'y a point de choses indifférentes, et toute médiation dans un esprit sain et droit se termine par un éveil confus de responsabilité. Vivre, c'est être engagé. [...] Pour l'homme de génie, il faut quelque chose de plus, car il est homme, plus génie. Pour lui, la fonction doit être héroïque. Elle doit se faire mission » (1985, « Critique », p. 433). La mission est ainsi la marque du héros, et, inversement, le Génie ne peut prétendre à une vraie grandeur sans cette implication.

L'un des aspects les plus intéressants de la double réflexion de Hugo sur l'engagement et sur l'héroïsme est que cette réflexion s'inscrit dans une perspective historique : le XIX^e siècle, ère de la pensée, est justement le moment où la lignée des « hommes de la force » laisse la place à une lignée de héros nouveaux, celle des « hommes de l'idée », appelés « génies » : « Il est temps que les génies passent devant les héros » (1985, « Critique », p. 450), écrit Hugo, définissant implicitement le génie comme la version intellectuelle du héros, ayant lui aussi une fonction, une aura, une gloire, un pouvoir non plus de destruction mais de refondation. Car c'est le monde nouveau issu de la révolution française qui implique, après le règne des hommes d'action, le règne des hommes de la pensée, à qui incombent des devoirs nouveaux, « des devoirs de réformateurs intentionnels et de civilisateurs directs ». Et l'auteur d'ajouter : « Posez la plume, et allez où vous entendez la mitraille; voici une barricade, soyez-en; voici l'exil, acceptez » (1985, « Critique », p. 434). On mesure l'originalité radicale de ce propos : la mission du penseur ne passe plus par sa plume; il n'est plus question ici de littérature, de roman social, de poésie satirique, mais bien d'action, et d'action militante, politique, matérielle : l'écrivain doit engager son être tout entier, exposer son corps. Et le génie devient héroïsme, car il participe au combat, que même il mène. Cette conception, qui témoigne d'une grande confiance dans la puissance effective de l'œuvre comme du poète, explique sa

posture dramatique si effrontément affirmée à la tribune de l'Assemblée nationale : face à des hommes « politiques » aux intentions réactionnaires et antipopulaires, le poète doit lutter, et il peut légitimement incarner à lui seul la voix du peuple tout en étant celui qui « vide le baquet des malpropretés publiques » ; certain d'accomplir un devoir, une mission, il est le héros, et peut s'affirmer comme tel face à ceux qui, selon lui, négligent leur devoir.

Ce génie incarnant la voix du peuple, c'est donc l'orateur. L'orateur réel, mais aussi son double, celui qui parcourt toute l'œuvre hugolienne, et en particulier ses romans de l'exil. Car, comme l'a très bien montré Philippe Dufour dans *La Pensée romanesque du langage*, « Hugo invente le roman démocratique, destiné à donner une voix à ceux qui sont encore largement exclus de la *représentation* (de la représentation littéraire, de la représentation politique). Le roman met en *œuvre* l'éloquence de la tribune. » (2004, p. 277) Dans le texte comme à la tribune, on débat, et on affirme ainsi sa liberté...

Le retrait

L'originalité de Victor Hugo ne réside pas tant dans ses affirmations que dans la manière dont il incarne ce poète agissant. En effet, après avoir mis en scène sa propre personne à la tribune, il fera de l'exil l'occasion, même contrainte, d'aller bien au-delà de la seule posture du penseur héroïque, en devenant réellement ce héros de la résistance et en restant comme tel dans les mémoires. En effet, pendant vingt ans, il ne tarit pas de textes les plus divers pour attaquer le régime de Louis-Napoléon : poésie (*Les Châtiments*), pamphlet (*Napoléon-le-petit*), discours, lettres, proclamations, oraisons funèbres, toutes les variétés de textes concourent à la lutte contre le Second Empire. Et là encore, Hugo se pense et se présente comme le grand combattant, comme le dernier penseur resté, seul, debout sur le front. Sa correspondance témoigne d'une telle héroïsation, qui passe à la fois par l'affirmation de la conscience satisfaite et par un omniprésent lexique de la lutte, tout comme les nombreuses photographies de l'exil, qui le montrent debout sur un rocher, ou seul face à l'océan, le présentant ainsi durablement comme une (dernière?) incarnation de la résistance.

Cette héroïsation fonctionne : à son retour d'exil, à l'automne 1870, Hugo est l'incarnation même de l'esprit de la France restée debout contre l'oppresseur. La presse, presque unanimement, le désigne comme « le grand proscrit » ou « le poète exilé » : il incarne l'héroïsme, non plus seulement de l'écrivain, mais bien de toute la France anti-impériale. Et pourtant, lorsqu'après la Commune, Hugo commence à réclamer l'amnistie, la presse conservatrice et même républicaine modérée retourne l'image du poète héroïque contre Hugo, avec une virulence jamais égalée jusque-là. À la suite de ses interventions à la tribune du Sénat, on rappelle ses prétendues « palinodies » d'avant l'exil, on raille un vieillard ratiocineur... Au mieux, on le cantonne dans son statut de poète au mépris de la pertinence politique de ses interventions : « Ces vastes génies ont l'habitude de planer, et il convient de les laisser dans ces sphères éthérées. L'enthousiasme pour cette politique mystique est une chose puérile et de commande; la critique serait de mauvais goût; passons », lit-on dans un article du *Moniteur universel*, le 22 juin 1877, après un discours où Hugo tenta de convaincre les sénateurs de ne pas donner leur appui à la tentative de coup d'État de Mac-Mahon... La campagne contre le poète est telle, dans les années 1870, que Victor Hugo renonce à cette image, et efface, comme à la Chambre des pairs et à la Constituante, son image de grand poète, pour se construire un *ethos* nouveau, celui de l'humble patriarche désintéressé et riche d'expériences douloureuses : « Messieurs, vous écouterez l'homme en cheveux blancs qui a vu ce que vous allez revoir peut-être, qui n'a plus d'autre intérêt sur la terre que le vôtre, qui vous conseille tous avec droiture, amis et ennemis, et qui ne peut haïr ni mentir, étant si près de la vérité éternelle. » (1985, p. 967) Et le vieil orateur de s'effacer, aussi modestement que possible, devant les nouvelles personnalités politiques, qui ne sont pas, elles, des « poètes ».

Comment expliquer ce retrait autrement que par la lassitude du vieillard? Peut-être par une perte de confiance, non dans le poète et sa mission, mais dans la manière dont est reçu le poète en politique. Hugo rejoindrait alors, dans les dernières années de sa vie, les jeunes romantiques désillusionnés des années 1830 et 1840. Mais chez lui,

cette désillusion est moins le fruit d'un imaginaire poétique que de l'expérience... Ainsi, de ses premiers textes sur la mission du poète, dans les années 1820, jusqu'à son effacement et son instrumentalisation consentie sous la Troisième République, Hugo incarne tout : la naissance d'une haute vision de l'intellectuel qui régna de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e, et en même temps sa première réalisation, puis sa lucide désillusion. Avec, toujours, un certain décalage, Hugo accompagne l'évolution de son siècle en ce qui concerne l'attitude de la société face au poète : accueil enthousiaste, puis cohabitation toujours un peu compliquée et, enfin, refus de laisser le poète participer aux affaires de l'État, du moins aussitôt qu'il dérange. À travers les combats de toute une vie, Hugo, parmi les hommes de sa génération, fut celui qui décomplexa complètement le poète engagé, ouvrant la voix aux écrivains militants de l'avenir par son action politique et par des textes qui sont autant de magnifiques et mémorables proclamations de la dignité du poète dans la société : « Peuples! Écoutez le poète! Écoutez le rêveur sacré! » (*Les Rayons et les ombres*, 1968, p. 31)

Bibliographie

BÉNICHOU, Paul. 1977, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

DENIS, Benoît. 2000, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

DUFOUR, Philippe. 2004, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

HUGO, Victor. 1985, *Actes et Paroles*, dans *Œuvres complètes*, vol. « Politique », Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

—. 1985, *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes*, vol. « Critique », Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

Marieke STEIN, « Posture politique, posture dramatique : Victor Hugo orateur ou la parole du héros », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nahyses*, hiver 2006

—. 1985, *Sur Mirabeau*, *ibid.*

—. 1968, *Les Rayons et les Ombres*, « Fonction du poète », dans *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Le Club français du Livre.

LAURENT, Franck. 2001, *Victor Hugo. Écrits politiques*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références ».

Mélanie LEROY-TERQUEM

**Les soldats inconnus de la bataille romantique.
La fonction des « petits romantiques »
dans l'histoire littéraire**

Le romantisme a fait un large usage de la métaphore militaire pour désigner la conquête de ce que l'on nommera plus tard le champ littéraire et qui a, dans les années 1820 et 1830, tout du champ de bataille : l'écrivain doit choisir son camp et faire preuve de bravoure dans le combat pour être reconnu par ses pairs. Victor Hugo se pose ainsi très tôt en général de l'armée romantique, et les premières représentations d'*Hernani*, en février 1830, sont orchestrées comme une « bataille » : le commandant en chef distribue même à ses lieutenants — Théophile Gautier, Gérard de Nerval (qui n'est alors guère appelé que par son prénom), Pétrus Borel et quantité de rapins et d'aspirants poètes — ces armes symboliques que sont les petits carrés de papier rouge sur lesquels est inscrit le mot *Hierro* (*fer* en espagnol). Le romantisme se pense et s'écrit sur le mode de l'épopée napoléonienne, avec ses victoires, son armée, ses maréchaux et son infanterie et élabore une légende héroïque abondamment reprise et commentée au cours du XIX^e siècle. Pour comprendre cet imaginaire militaire et sa remarquable persistance, on s'interrogera moins ici sur l'écriture épique développée par l'époque romantique que sur ceux qu'elle semble disqualifier. On s'attachera donc plus spécifiquement à la figure des « fantassins » de l'armée romantique, des petits soldats, ceux que l'on a coutume de nommer les « petits romantiques », et l'on envisagera ainsi la place qui est dévolue, au sein de la représentation héroïque du romantisme, à ce cas limite que sont les auteurs mineurs.

Une remarque s'impose, avant de commencer, à propos de l'appellation « petits romantiques ». Celle-ci désigne un corpus composite d'auteurs romantiques assez hétérogènes et pose, depuis son apparition dans les années 1880 (l'expression surgit d'abord sous la plume de Léopold Derôme, dans ses *Causeries littéraires*), un

problème aux historiens du romantisme qui ont essayé de la remplacer en parlant de romantiques « marginaux », « secondaires », « mineurs » ou « excentriques », ou encore d'« oubliés du romantisme », comme ce fut le cas lors d'un colloque organisé à l'Université Laval en 2002. Car la dénomination de « petits romantiques » fixe une disqualification littéraire radicale (par définition, sont petits ceux qui ne sont pas grands); le corpus ainsi défini s'apparente fort à une sorte d'hospice littéraire dont on a tout intérêt à s'échapper — Nerval en sort définitivement au début du XX^e siècle, tandis qu'Aloysius Bertrand et Pétrus Borel font l'objet de tentatives de réhabilitation plus ou moins réussies. C'est sans doute cette instabilité onomastique des « petits romantiques » qui provoque la métaphore, l'image qui permette de contourner l'appellation gênante et d'évacuer dans le même temps la question épineuse de la valeur littéraire. L'une des images privilégiées par l'histoire littéraire pour évoquer cet objet que l'on ne peut définir que négativement (puisque'il ne s'agit ni d'un groupe historiquement formé — les « petits romantiques » ne se réduisent pas au « petit cénacle » célébré par Borel et Nerval —, ni d'une école, ni même d'une génération littéraire) est précisément celle des soldats inconnus de l'armée romantique, qui dit l'absence de postérité de ces auteurs sans pour autant les stigmatiser : si l'appellation de « petits romantiques » contient un jugement de valeur sans appel, l'image des soldats inconnus, en revanche, ne met pas en cause la bravoure des auteurs désignés.

On retracera ici l'histoire de cette métaphore en passant rapidement sur la période romantique pour privilégier le tournant des XIX^e et XX^e siècles, qui voit s'instituer et se codifier l'histoire littéraire. Comment cette discipline nouvelle, qui hérite de la représentation héroïque de l'écrivain consolidée par le romantisme, pense-t-elle les auteurs romantiques secondaires et, plus largement, la littérature mineure? Une étude du sens et de la fonction de la métaphore militaire héroïque telle qu'elle est employée dans le discours des historiens du romantisme permettra d'ébaucher une réponse à cette question — par *historiens* du romantisme, on entendra à la fois les chroniqueurs, portraitistes et autres anecdotiers de la seconde moitié du XIX^e siècle, et les

universitaires qui se placent dans le sillage de l'histoire lansonienne tout en puisant largement leur matière chez les premiers.

L'épopée héroïque des soldats romantiques vue par les « vieux de la vieille »

L'image du bataillon romantique traverse tout le XIX^e siècle et l'on ne compte pas les récits, chroniques et mémoires qui entretiennent, sur le mode héroïque et épique, la légende de l'armée victorieuse, comme les *Confessions* d'Arsène Houssaye, les *Mémoires* d'Alexandre Dumas ou le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Celui de ces textes qui la magnifie le plus est sans doute l'*Histoire du romantisme* de Théophile Gautier, qui affirme dans ses premières pages :

De ceux qui, répondant au cor d'Hernani, s'engagèrent à sa suite dans l'âpre montagne du Romantisme et en défendirent si vaillamment les défilés contre les attaques des classiques, il ne survit qu'un petit nombre de vétérans disparaissant chaque jour comme les médaillés de Sainte-Hélène. [...] Le chef rayonnant reste toujours debout sur sa gloire comme une statue sur une colonne d'airain, mais le souvenir des soldats obscurs va bientôt se perdre, et c'est un devoir pour ceux qui ont fait partie de la grande armée littéraire d'en raconter les exploits oubliés. (1872, p. 1)

Chez Gautier, comme chez la plupart des survivants de la campagne romantique de 1830, on trouve le souci de garder le souvenir des « soldats obscurs », des combattants oubliés — à l'instar de Napoléon III, qui crée en 1857 la médaille de Sainte-Hélène pour récompenser les quelque 405 000 soldats encore en vie qui avaient combattu aux côtés de Napoléon I^{er} pendant les guerres de 1792 à 1815. Le mémorialiste qu'est Gautier répertorie ses compagnons de bataille (Philothée O'Neddy, Joseph Bouchardy, Jules Vabre, et bien d'autres) pour éviter que leur trace ne disparaisse dans les limbes de l'histoire.

Tout porte pourtant à croire que le « devoir de mémoire » accompli par les « vieux de la vieille » (c'est là le titre d'un poème de Gautier qui

évoque les combats de 1830, dans *Émaux et camées*) ne suffit pas à graver ces noms dans la mémoire collective. En témoigne un poème de François Coppée récité par Sarah Bernhardt à l'occasion du cinquantième anniversaire d'*Hernani* en 1880, « La Bataille d'*Hernani* », qui exploite abondamment la métaphore militaire telle qu'elle a été mise en place dans les années 1830. Ainsi le poète s'exclame-t-il, à propos des combattants héroïques qui ont renversé la forteresse classique en défendant pied à pied les vers de Hugo :

Leurs noms? Tous depuis sont devenus fameux :
C'étaient Balzac, rêvant la *Comédie humaine*,
Delacroix, ce Titien, David, ce Cléomène,
Gautier, dont le pourpoint insultait les rieurs,
Berlioz, Devéria... J'en passe, et des meilleurs! (1880, p. 54-55)

Coppée emprunte anecdotes et clichés aux récits des survivants du romantisme (et en particulier à Gautier qu'il nomme « le grand témoin »), il en reproduit la tonalité épique et grandiose; il s'en distingue pourtant par un point capital, celui de la nomination. Autant Gautier visait dans son *Histoire du romantisme* à l'exhaustivité de l'oraison funèbre (en nommant tous les « soldats obscurs »), autant Coppée se garde de l'effet de liste en limitant le nombre de noms cités. Ainsi le vers « Leurs noms? Tous depuis sont devenus fameux », suivi du « J'en passe, et des meilleurs! », a quelque chose du vœu pieux; le poète nomme bien les « meilleurs », les plus grands (Balzac, Gautier et son inévitable gilet rouge, etc.) mais il passe sous silence tous les combattants qui, contrairement à ce qu'il affirme, sont tombés dans l'oubli : on ne trouve, dans le poème de François Coppée, nulle trace de Charles Lassailly, Alphonse Brot ou autres « petits romantiques » dont l'anonymat est le signe de la défaite littéraire. Derrière cette nomination sélective, il faut voir davantage qu'une simple négligence de la part de Coppée. En effet, « La Bataille d'*Hernani* » est composée au moment où s'impose la dénomination de « petits romantiques » (elle commence à être utilisée dans les années 1880 par les bibliophiles qui collectionnent leurs ouvrages devenus extrêmement rares) et où les fondements de l'histoire littéraire se mettent en place, notamment sous l'impulsion de Gustave Lanson, lequel clame son « aversion pour

les énumérations de noms » (1912, p. 868). En ce sens, le poème de Coppée semble désigner, à travers l'utilisation de la métaphore militaire qui permet d'évoquer le souvenir des soldats inconnus tout en faisant l'économie de leurs noms (« J'en passe, et des meilleurs! »), le problème que les « petits romantiques » posent à l'écriture de l'histoire littéraire : que faire de ces « noms fameux » que l'on a pourtant oubliés ? quel rôle leur assigner dans une histoire fondamentalement héroïsante qui privilégie les maréchaux littéraires, une histoire qui est avant tout celle des grands écrivains ?

De l'héroïsation à la victimisation des petits soldats romantiques

La plupart des textes qui se penchent sur les « petits romantiques » à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle reprennent la métaphore militaire : Jules Marsan se fait l'historien de *La Bataille romantique* (1912 pour la première série), titre repris une décennie plus tard par Paul-Louis Robert ; Léon Séché, dans *Le Cénacle de Joseph Delorme* (1912), consacre de longues pages à la bataille d'*Hernani*, qui acquiert désormais la dimension de passage obligé. Les premiers historiens du romantisme, en reprenant la matière offerte par les mémorialistes et les chroniqueurs, mettent ainsi au point une grammaire propre à l'écriture de l'histoire romantique qui s'appuie sur un certain nombre de *topoi* épiques. Car l'histoire littéraire définie par Gustave Lanson, dans le sillage duquel se situent les premiers historiens du romantisme, met en avant les « grands écrivains de la France » comme autant de grands hommes élevés à la dimension de héros nationaux auxquels la patrie se doit d'être reconnaissante.

On constate cependant, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, un infléchissement important du traitement de la métaphore militaire. Dans les récits des survivants de la bataille romantique, celle-ci tendait à idéaliser un corps poétique glorieux, paré de toutes les beautés d'une jeunesse perdue ; chez les premiers historiens du romantisme, en revanche, l'idéalisation et la nostalgie cèdent la place à une vision plus sombre et nettement moins angélique, comme dans les *Portraits d'hier*

d'Adolphe Racot qui voit dans ces fils de combattants de la grande armée une génération perdue :

En 1825, tous les enfants qui avaient entendu conter [la légende napoléonienne] par leurs pères, tous ces enfants qui n'avaient pu prendre leur part de cette gloire, étaient devenus des hommes. Il fallait bien qu'ils versassent quelque part ces torrents d'enthousiasme, de jeunesse, de force, qui les étouffaient. Ils les versèrent dans le livre. Quelques-uns de ces hommes s'appellent Hugo, Dumas, Balzac, Alfred de Vigny, les deux Deschamps, Lamartine, Th. Gautier. Napoléon I^{er} en eût fait des ducs ou des princes, la paix en fit des poètes. Les autres s'appelèrent Pétrus Borel, Philothée O'Neddy, Augustus Mac Keat, affublant leurs épaules d'un nom sonore ou bizarre, à défaut de la veste brodée d'or du lieutenant de hussard que l'épopée impériale y eût jetée. Ceux-ci furent les enfants perdus de la grande armée romantique : ils contribuèrent à la grande victoire de leurs maréchaux, enfonçant, comme naguère Murat, les bataillons stoïques et navrés des classiques et attirant sur eux tous les coups, toutes les indignations, toutes les colères; puis, la bataille gagnée, se dispersant dans la nuit noire de l'oubli, ne pouvant plus disparaître dans la fumée rouge des coups de canon. (1887, p. 133-134)

Racot, en répétant les regrets exprimés cinquante ans plus tôt par Musset dans sa *Confession d'un enfant du siècle*, différencie néanmoins les maréchaux des simples premières classes de l'armée romantique. Là encore, la distinction entre les grands et les petits passe par la nomination : les noms des « poètes » (Hugo, Dumas, Balzac...) passent à la postérité tandis que se perdent dans « la nuit noire de l'oubli » les noms des « autres » (Pétrus Borel, Philothée O'Neddy, Augustus Mac Keat...), dont les excentricités pseudonymiques viennent compenser les uniformes militaires inexistantes, à l'image des extravagances vestimentaires et capillaires arborées par ces Jeunes-France. L'anonymat se double d'une seconde perte, car les « petits romantiques » se font « enfants perdus ». L'expression mérite que l'on s'y arrête : si elle s'inscrit dans un vocabulaire militaire vieilli (les

enfants perdus désignent, jusqu'au début du XVIII^e siècle, les soldats envoyés en avant-poste dans une situation désespérée), elle souligne en outre la dimension de martyrs qu'acquièrent ici les « petits romantiques ». À la gloire des récits d'anciens combattants du XIX^e siècle succède la victimisation des orphelins de l'histoire, et Alphonse Siché peut se livrer, dans son ouvrage sur les *Poètes-Misère*, à une sorte de *lamento* dramatique :

Pauvres dédaignés, pauvres méconnus marqués au front du signe des malheureux, vous êtes les victimes de la rude bataille littéraire, vous êtes les poètes maudits, les « poètes-misère », nés trop faibles et trop fiers pour affronter la vie. (1907, p. 7)

Ce portrait des romantiques oubliés en enfants perdus se généralise au tournant des XIX^e et XX^e siècles et superpose au plan militaire un imaginaire familial. Celui-ci se traduit parfois par la condamnation du père indigne qu'est Victor Hugo, comme dans l'ouvrage de Henri Lardanchet, précisément intitulé *Les Enfants perdus du romantisme* :

Indistinctement presque tous [les jeunes poètes en herbe] adressaient leurs premières strophes, à celui dont le nom emplissait alors toutes les bouches, et presque toujours celui-là répondait par un compliment. Et plus l'éloge était injustifié, plus il était inattendu, et plus il conquérait de reconnaissance à son auteur, lui gagnant pour l'avenir un partisan déterminé. Il égarait alors des vocations douteuses, précipitait de pauvres gens sans aucun mérite ni fortune, vers un avenir sans issue, dans la pire des médiocrités, mais on n'y prenait garde et, pourvu que l'armée romantique se peuplât de recrues nouvelles, le reste importait peu, vraiment, à ceux qui tout à l'heure la conduiront aux batailles. Qui dira le nombre de malheureux entraînés ainsi dans une voie qui n'était pas la leur et où ils ne devaient trouver que misère et désolation? (1905, p. 40)

« Misère et désolation » remplacent gloire et enthousiasme chez les historiens du romantisme qui s'apitoient souvent sur les « petits romantiques », perçus comme les victimes de la bataille littéraire. Ce

glissement d'un registre épique à un registre pathétique témoigne d'un rapport à l'héroïsme devenu problématique. À l'héroïsme absolu des premiers temps succède une bravoure paradoxale dont rend compte un texte de Philibert Audebrand, lui-même « vieux débris » des « funèbres aventures » de 1830 et historien sévère de sa propre génération :

Il s'est produit dans ce temps un phénomène dont on n'a plus été témoin dans la suite. De pâles enfants que l'écho de ces querelles réveillait au loin dans leurs provinces, étaient frappés d'en haut comme Saul sur la route de Damas. Ils quittaient tout à coup le champ paternel, et la haie en fleurs, et la grande jatte de lait où leurs doigts roses émiettaient du pain bis, et c'était pour venir prendre part à cette folle guerre de prosodie et de syntaxe. C'étaient des enrôlés volontaires pleins de ferveur, mais qui n'avaient souvent rien de plus qu'une foi ardente. Beaucoup sont morts en route, pauvres obscurs, oubliés. Quelques-uns ont disparu en laissant un nom à peine formé, que les mères ont bien soin de répéter à leurs fils comme un exemple sinistre et redoutable. (1904, p. 178)

Les jeunes gens capables — et coupables — d'abandonner une province idyllique pour une guerre « folle » qui s'apparente à une quête mystique insensée n'ont rien de héros grandioses : leurs noms sont « à peine formé[s] » (on retrouve là encore la sanction de l'anonymat) et quand ces noms sont connus, ils servent de contre-exemples « sinistre[s] et redoutable[s] » dans la bouche de mères inquiètes. En quelques décennies, les petits romantiques perdent leur statut héroïque et font figure de repoussoirs, d'épouvantails, presque de croquemitaines : c'est que l'anonymat, dès lors que l'histoire littéraire se construit grand nom par grand nom, dégrade — au sens militaire du terme — ceux qui en sont frappés.

L'héroïsme collectif, compensation de la médiocrité individuelle

Ce statut paradoxal de l'auteur mineur, qui oscille entre glorification et condamnation, force et faiblesse, se fait jour dans la plupart des textes qui traitent des « petits romantiques » au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Dans *Les Enfants perdus du romantisme*, où le discours historique se fait martyrologe, Henri Lardanchet dresse un portrait des « petits romantiques » en soldats dénués d'ambitions personnelles, en martyrs sacrifiés pour une cause qui les dépasse mais à laquelle ils se donnent tout entiers :

Au-dessous d[es cénacles romantiques], épars dans la foule anonyme, de jeunes poètes se sont levés qu'on n'a pas encore vus, et qui passeront trop vite peut-être, à peine entr'aperçus dans la folie d'une mêlée ou dans l'éblouissement d'une courte apothéose. Ceux-ci, au premier appel, s'élanceront, apportant toute leur âme, leur foi et leur vaillance au secours de la doctrine menacée. Ils n'ont point d'ambition pour eux-mêmes, mais seulement pour la cause commune. Ils combattront humblement dans le rang obscur où l'héroïsme n'a jamais d'identité, où la victoire ne laisse aucun profit, où la mort ne donne aucune gloire. (1905, p. 34)

Le terme d'« apothéose » indique le caractère religieux, presque fanatique, du combat dans lequel auraient été engagés les poètes de 1830. L'insistance sur le mysticisme de ces jeunes gens met surtout en valeur leur absence totale d'individualité; comme le mystique qui se fonde tout entier dans sa foi en le divin, les « petits romantiques » se diluent dans le romantisme : de fait, les « petits romantiques » sont souvent considérés par les historiens du romantisme comme les doublons des « grands » romantiques — leurs pâles copies ou leurs exagérations criardes. Dans cette vision de l'armée romantique, l'auteur mineur n'est pas identifiable en tant qu'individu, puisqu'il combat « dans le rang obscur où l'héroïsme n'a jamais d'identité... »; c'est son manque absolu d'originalité et son indistinction qui le caractérisent, ce qui fait dire à Lardanchet que les « petits poètes romantiques [...] n'exercèrent qu'une action réflexe et physique [...]

sur leur art » (1905, p. 34) : en somme, leurs actes ou leurs écrits ne dépendent pas d'eux mais témoignent d'un mouvement (au sens physique comme au sens littéraire) qui les traverse et les agit. De ce fait, leur existence n'acquiert de sens que fondue dans un ensemble :

On n'a pas assez vu, ni assez proclamé que si ceux-là ne se sont point couverts d'une gloire individuelle ils constituent, assemblés, la gloire vivante de leur époque et que si chacun d'eux n'a pas fait sa propre fortune, tous cependant ont concouru pour une part désintéressée au triomphe du drapeau commun. (1905, p. 34)

Dans cette nouvelle interprétation de la métaphore militaire se jouent, d'une part, la résolution du paradoxe qui présente un héroïsme complexe fait à la fois de grandeur et de faiblesse et, d'autre part, la question de la place accordée aux auteurs mineurs dans l'histoire littéraire. Le paradoxe, cependant, se règle au prix de petits arrangements avec l'histoire; Lardanchet affirme en effet que les « petits romantiques » sont des auteurs médiocres — ce qui est discutable — et surtout qu'ils sont dénués d'ambition personnelle — ce qui est faux : Charles Lassailly, Pétrus Borel ou Philothée O'Neddy témoignent au contraire, dans l'élaboration de leurs « stratégies auctoriales » (nous empruntons l'expression aux travaux de José-Luis Diaz), d'un désir de reconnaissance qui frise parfois la mégalomanie. Mais la négation de l'ambition personnelle permet à l'historien de donner une place et un sens aux « petits romantiques » au sein du collectif. Au prix d'une sorte de tour de passe-passe historique, Lardanchet règle leur compte aux auteurs mineurs par le biais d'une interprétation nouvelle de la métaphore de l'armée romantique, devenue rassemblement d'écrivains désintéressés qui renoncent à leur individualité pour œuvrer au « triomphe du drapeau commun ». Les soldats inconnus de la bataille romantique apparaissent ainsi comme une base utile et nécessaire, idée qui fera son chemin jusqu'à l'historien Maurice Escoffier :

Si les grands ont plané et dominé, c'est qu'ils ont été soutenus par l'ambiance créée par tous les petits et les moindres; les

Maréchaux ne gagnent jamais la bataille qu'avec les Soldats, de même qu'ils battent ensemble en retraite, quand la bataille est perdue. (1934, p. XXIV)

Les « petits romantiques » sont donc des soldats faibles et médiocres quand ils sont considérés individuellement, mais ils représentent une force indispensable à la victoire du romantisme — donc à l'accomplissement de l'Histoire — quand ils sont considérés collectivement.

Cette lecture de la métaphore de l'armée romantique prend tout son sens quand on la rapporte aux initiateurs de l'histoire littéraire et à la façon dont ils envisagent, à la fin du XIX^e siècle, le rôle des écrivains mineurs. Dans *Les Fondements de l'histoire littéraire*, Luc Fraisse montre comment, avec Saint-René Taillandier, puis Lanson, l'histoire littéraire assigne aux écrivains mineurs un « rôle important dans le tissu conjonctif de l'évolution artistique » (2002, p. 127), rôle logique et chronologique. Au jugement esthétique qui condamne les « petits romantiques » dans leur dénomination même se superpose la prise en compte d'une fonction historique qui valorise ces mêmes auteurs, ce dont témoigne l'empathie d'historiens comme Lardanchet ou Escoffier, pour qui faire la « part des soldats » n'a rien d'une besogne indigne. Mais cette valorisation ne vaut que collectivement, et non individuellement; si l'image de l'armée romantique permet de contourner l'appellation problématique de « petits romantiques », elle ne la remet pas véritablement en cause, et se contente de déplacer la question de la valeur sur un autre plan, en distinguant l'individu et le groupe, la dimension littéraire ou esthétique et la dimension historique.

La métaphore héroïque de l'armée romantique, qui peut au premier abord apparaître comme un simple cliché, recèle donc des strates de sens multiples — un sens premier qui dit la violence dans laquelle s'est établi le mouvement romantique et qui en héroïse les acteurs; un sens second qui expose la hiérarchie très nette que le romantisme impose en mettant en place le culte du grand écrivain, lequel implique la présence, dans son sillage, d'auteurs de moindre talent par rapport

auxquels on le distingue; un troisième sens, enfin, qui permet de cerner un principe important de l'histoire littéraire telle qu'elle est théorisée à la fin du XIX^e siècle, et qui consiste à ne penser les auteurs mineurs que groupés, assemblés en « bataillons » serrés — la « bataille » romantique, trope moderne de la « querelle » littéraire, porte en elle les modalités du discours historique qui la représentera. L'histoire attribue dès lors aux mineurs un rôle conjonctif, au sens où ils relient entre elles ces figures dominantes que sont les grands écrivains; on ne s'étonnera donc pas de la présence, dans les textes d'historiens ici cités, d'une autre métaphore récurrente, celle de la chaîne montagneuse du romantisme qui place les grands auteurs à la cime et situe les « petits romantiques » à flanc de coteau ou à creux de vallon — il n'y pas de montagne sans vallée. Les auteurs mineurs, soldats inconnus des batailles littéraires, permettent d'unifier le *continuum* de l'Histoire : derrière le cliché héroïque se profilent alors une pensée de l'histoire et une théorie de la littérature qui prennent toutes deux leur source dans le romantisme.

Bibliographie

AUDEBRAND, Philibert. 1904, *Romanciers et viveurs du XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy.

COPPÉE, François. 1882 [1880], « La Bataille d'Hernani », *Théâtre 1879-1881*, Paris, Alphonse Lemerre, p. 53-58.

DERÔME, Léopold. 1968 [1887], *Causeries d'un ami des livres. Les Éditions originales des Romantiques*, Genève, Slatkine reprints.

DIAZ, José-Luis. 1997, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique en France (1770-1850)*, thèse d'État de Lettres, sous la direction de Claude Duchet, soutenue à l'Université de Paris VIII.

DUMAS, Alexandre. 1989 [1852-1856], *Mes Mémoires*, 2 tomes, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

ESCOFFIER, Maurice. 1934, *Le Mouvement romantique (1788-1850). Essai de Bibliographie synchronique et méthodique provenant d'une réunion formée par M. M. Escoffier, précédé d'une lettre à l'Académie française sur l'édition originale et suivi de notes et documents sur le même sujet*, Paris, Giraud-Baudin.

FRAISSE, Luc. 2002, *Les Fondements de l'histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, Paris, Honoré Champion.

GAUTIER, Théophile. 1999 [1872], *Histoire du romantisme*, Paris, Les Introuvables.

HOUSSAYE, Arsène. 1971 [1885-1891], *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle, 1830-1880*, Genève, Slatkine reprints.

HUGO, Victor. 1968 [1863], *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, dans *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. 34, Paris, Éditions Rencontre.

LANSON, Gustave. 1912, *Histoire de la littérature française*, douzième édition, Paris, Hachette.

LARDANCHET, Henri. 1905, *Les Enfants perdus du romantisme. Jean-Pierre Veyrat – Louis-A. Berthaud – Hégésippe Moreau – Charles Lassailly – Ausone de Chancel – Hector de Saint-Maur – J.-George Farcy – J. Imbert-Galloix – Armand Lebailly – Napoléon Peyrat – Adolphe Vard*, Paris, Perrin.

MARSAN, Jules. 2001 [1912], *La Bataille romantique*, première série, Genève, Slatkine reprints.

RACOT, Adolphe. 1887, *Portraits d'hier*, Paris, Librairie illustrée.

ROBERT, Paul-Louis. 1921, *La Bataille romantique*, Rouen, Imprimerie Léon Gy – Albert Lainé.

SÉCHÉ, Alphonse. 1907, *Les « Poètes-Misère ». Malfilatre, Gilbert, Imbert Galloix, Auguste Le Bras, Victor Escousse, Élisabeth Mercœur, Émile Roulland, Hégésippe Moreau, Aloysius Bertrand, Louis Berthaud, J. P. Veyrat, Albert Glatigny, Emmanuel Signoret*, Paris, Louis Michaud.

Mélanie LEROY-TERQUEM, « Les soldats inconnus de la bataille romantique », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyzes*, hiver 2006

SÉCHÉ, Léon. 1912, *Le Cénacle de Joseph Delorme (1827-1830)*, Paris, Mercure de France.

Björn-Olav Dozo

Le héros dans *La Bataille littéraire* après la Grande Guerre : une représentation au service d'une littérature nationale belge

La Belgique, au sortir de la Première Guerre mondiale, est un petit pays qui vient de se faire une place dans la cour des grands. Ses souffrances durant la guerre, sa résistance dans les tranchées de l'Yser, les preuves de son courage assoient à l'extérieur de ses frontières un discours de reconnaissance et d'admiration. Ce discours lui vaudra d'être reconnue comme une puissance politique avec laquelle il faut compter. La Belgique n'est plus seulement la petite nation industrielle, née un peu par hasard des aléas de l'histoire pour servir de tampon entre les grands pays de la première moitié du XIX^e siècle.

Elle était devenue une puissance coloniale en 1908, en acceptant de reprendre l'État indépendant du Congo, qui appartenait jusque-là en propre au roi Léopold II. À la sortie de la Première Guerre, le mandat des colonies allemandes du Ruanda-Urundi lui est confié par la Société des Nations lors du traité de Versailles du 28 juin 1919. Ce mandat, et donc cette présence forte dans les colonies, soulignent le rôle important de la Belgique sur la scène internationale à cette époque.

Cette reconnaissance internationale servira d'argument dans le champ littéraire, notamment lors de la création de l'Académie royale de langue et littérature française de Belgique. Ainsi, Jules Destrée, alors ministre des Arts et des Sciences, insiste sur le rôle de la Belgique lors de la guerre dans son rapport au Roi, et sur l'opportunité pour elle de jouer le rôle d'un lieu de regroupement international francophone :

L'Académie pourra appeler à elle un nombre limité d'écrivains ou de philologues de nationalité étrangère choisis non seulement en France, mais aussi au Canada, en Suisse romande, en Italie, en Roumanie, en Tchéco-Slovaquie, dans tous les pays

où le français est parlé, honoré, cultivé, et qui sont comme les provinces intellectuelles de la civilisation française. Aucun lien ne rattache les uns aux autres, à l'heure actuelle, ces divers centres de culture; il a paru que la Belgique, tant par sa situation géographique qu'à raison du prestige que lui ont valu les épreuves de la guerre, était spécialement qualifiée pour essayer de réaliser un groupement international de cette espèce. (1922, p. 7)

Cette promotion internationale de la « grandeur » d'une Belgique unie n'est pourtant qu'un leurre : en interne, les tensions communautaires se font sentir fortement, et le même Destrée, en 1912 déjà, écrivait sa fameuse *Lettre au Roi sur la séparation de la Wallonie et de la Flandre* (« Sire, il n'y a pas de Belges. Il n'y a que des Flamands et des Wallons »). Celle-ci met en évidence l'existence de deux communautés bien distinctes, tant linguistiquement que socialement et culturellement. La guerre n'aura finalement été qu'une parenthèse dans un processus de longue haleine. Ce processus de scission reprendra de plus belle en 1923, avec la flamandisation de l'Université de Gand, qui suscitera de nombreuses réactions, en Belgique comme dans la presse étrangère. Pour rester avec le même exemple, il faut souligner la publication par Destrée chez Plon, en 1923, d'un ouvrage intitulé *Wallons et Flamands*, sorte de retour à ses premières préoccupations.

Notre objectif n'est pas de revenir sur le fondement ontologique ou idéologique de ce processus de séparation. Nous plaçons seulement les cadres nécessaires à l'analyse de l'utilisation de l'image du héros par une revue littéraire, *La Bataille littéraire*, au sortir de la Première Guerre. Il faut d'ailleurs insister sur le fait que cette utilisation est propre à la revue, et ne constitue en aucune manière une norme pour l'époque en Belgique.

La Bataille littéraire

Le premier numéro de *La Bataille littéraire* paraît le 23 janvier 1919. Hebdomadaire, la revue se présente sous la forme d'un journal d'un, puis de deux feuillets. Elle appartient à « la quarantaine de revues

spécifiquement littéraires qui paraissent entre 1919 et 1923 [et qui] illustrent le renouveau des lettres après la Grande Guerre » (1998, p. 31). Aucune étude n'a été réalisée à son sujet : elle ne rencontre aucun courant avant-gardiste, comme *Résurrection*, *Ça ira!* ou *Lumière*. Au contraire, *La Bataille littéraire*, comme on se propose de le montrer, se situe assez loin des enjeux esthétiques propres à l'époque. Pour analyser sa position, il nous faut en livrer une lecture problématisée, permettant de situer ses orientations littéraires et politiques.

L'éditorial du premier numéro, intitulé « Premiers coups de canon », fixe les objectifs de la revue.

Ohé! donc debout ceux qui s'engagent à nous aider! La Belgique a cessé d'être un petit pays. En même temps qu'on travaille à sa reconstruction matérielle, il faut que jaillisse de ses ruines une efflorescence intellectuelle et morale digne des sacrifices que le Peuple a supportés. [...] C'est par ses Arts, et sa Littérature surtout, qu'une Nation s'assure dans le Monde une grandeur souveraine. (1919a, p. 1)

Ces quatre lignes permettent de situer les conceptions de l'énonciateur : au sortir de la guerre, les littérateurs qui le souhaitent doivent « s'engager », comme on s'engage dans l'armée, pour aider à reconstruire intellectuellement la nation. La littérature est conçue comme un moyen de servir la patrie, une façon d'être utile au peuple qui s'est sacrifié. C'est la cause de la Belgique qu'il faut défendre. Et derrière ce discours qui soutient la reconstruction de la Belgique se dessine une certaine conception de la littérature :

À des temps nouveaux, il faut des lettres nouvelles.
La radieuse flambée de la *Jeune Belgique* n'est plus qu'un souvenir! Depuis quatre vingt-quinze, une littérature de chefs de bureau s'est appliquée à l'éteindre sous les arrosoirs de la banalité. Il y a pourtant toujours chez nous d'excellents poètes et de grands prosateurs; ce qui nous manque, c'est un véritable mouvement littéraire [...]. Par le dessin et la critique, nous illustrerons une série de biographies « d'hommes du jour », que

nous choisirons parmi les types bien représentatifs de nos diverses activités nationales. (1919a, p. 1)

L'ennemi est pointé du doigt : « la littérature de chefs de bureau », qui a fait dévier les littérateurs belges du chemin ouvert par *La Jeune Belgique*. Ce discours reproduit un *topos* qui existait déjà lors de la création de *La Jeune Belgique*, qui s'opposait quant à elle aux « perruques » de la Thérésienne, la première académie royale.

La Bataille littéraire entend reprendre le flambeau de *La Jeune Belgique*, contre les « chefs de bureau », en établissant un panthéon nouveau. Ce panthéon, elle l'a annoncé avec sa « série de biographies d'«hommes du jour» » signalée dans l'extrait précédent.

La consécration des auteurs belges

Pour ce faire, *La Bataille littéraire* publie à chaque numéro, en première page, en colonne centrale, des biographies d'auteurs particulièrement illustres à ses yeux. Ce sont ces auteurs que nous qualifierons de « héros littéraires ». Le mot héros (ou plus exactement « héroïque ») n'est explicitement utilisé qu'une seule fois dans les biographies, pour évoquer Verhaeren : « Verhaeren! Ô Maître douloureux; poète héroïque et sanglant! » (1919l, p. 1). Son statut particulier est d'ailleurs directement évoqué dans la première phrase du premier portrait biographique. Ce dernier concerne Louis Delattre et commence ainsi : « Notre généralissime est mort! » (1919d, p. 1), référence à Verhaeren. Néanmoins, malgré l'absence formelle du terme, tous les portraits de Jean Sans Peur (le pseudonyme de l'auteur des premiers portraits) sont fondés sur le champ sémantique du héros, et de nombreuses isotopies, comme celles du combat ou de l'acte de bravoure, se trouvent dans ces textes et permettent de généraliser la notion de « héros » à toutes les personnes décrites.

Nous allons étudier la rhétorique de ces portraits, afin d'analyser comment fonctionne l'utilisation du champ notionnel du « héros » dans ces biographies de littérateurs. Cette analyse vise à mettre en évidence le transfert de légitimité qui s'opère entre les faits d'arme

pendant la guerre et la position occupée dans le champ littéraire, voire simplement le statut d'écrivain.

Le terme « héros », s'il est rarement utilisé pour qualifier les littérateurs, est en revanche très présent pour désigner les combattants de la guerre. Et toute la rhétorique de Jean Sans Peur sera mobilisée pour faire glisser la reconnaissance que le peuple porte à ses héros de guerre vers des écrivains qui, dans les premières biographies, sont présentés comme héroïques d'abord par leurs faits d'armes réels, puis, au fil des textes et de l'éloignement temporel de la fin de la guerre, sur un autre champ de bataille : la littérature.

L'échange dialectique entre les deux domaines est constant tout au long des portraits. Il faut examiner les modalités de contamination entre les deux pour comprendre les enjeux et la conception de la littérature qui s'y joue. Pour illustrer cette dialectique, nous allons étudier les deux premiers portraits.

Dès le premier, celui de Louis Delattre, on pourrait croire que le contrat de lecture des portraits est clair, vu que Jean Sans Peur semble honorer des écrivains qui se sont illustrés pendant la guerre.

Notre généralissime est mort; nous avons arraché leurs épaulettes à plusieurs de nos généraux qui ont tremblé devant l'ennemi; approchez, capitaine Delattre! Les vieux cadres sont à refaire, et nous voulons voir s'il n'y a pas lieu de vous appeler, avec plusieurs de vos collègues, à de plus hautes destinées. (1919d, p. 1)

Il faut trouver de nouveaux écrivains belges à honorer, car ceux qui étaient reconnus soit sont morts (comme Verhaeren, sur lequel nous reviendrons), soit ont failli à leur devoir. Une hésitation subsiste pourtant : « l'ennemi » dont il s'agit, est-ce l'ennemi allemand, ou est-ce une métaphore pour désigner les difficultés de la création littéraire? Le texte se poursuit sur le mode du tribunal martial, avec passage en revue des « états de service ». Or si la notion d'ennemi pouvait être douteuse (s'agissait-il de l'ennemi sur le champ militaire ou dans le

champ littéraire²), les « états de service » sont fondés sur la production littéraire. Chaque œuvre produite est rapidement commentée et évaluée :

Et que nous montrez-vous là? Ah! C'est votre premier livre, *Croquis d'Écolier*, paru à Mons en 1888. Le drôle de petit bouquin! Comme il est solennel dans son cartonnage rouge, comme il est divertissant avec ses notations émues et déjà jolies. Mais voici mieux : vos *Contes de mon Village* tout chauds de votre fécond amour de la terre wallonne [...]. (1919d, p. 1)

Et ainsi de suite. On pourrait donc penser, en lisant ce premier portrait, que la « bataille littéraire » n'est qu'une métaphore de la condition de l'écrivain. Mais ce n'est pas le cas.

La deuxième biographie vient contredire cette première analyse : elle dresse le portrait de Willy Coppens, qui, assez étonnamment, ne publiera en volume que bien après la Première Guerre (en 1927, *Feuilles volantes*, Bruxelles, Goosens). Willy Coppens, à l'époque, est aviateur. Il a participé à de nombreuses batailles aériennes durant la guerre, où il laissera une jambe. Néanmoins, il trouve sa place dans un journal dédié à la littérature, et dont l'objectif est, d'après le premier numéro, d'« ouvrir une bataille nouvelle : c'est pour qu'elle pût avoir lieu avec toutes celles des esprits, que nos soldats ont fait l'autre, celle des corps » (1919a, p. 1).

On constate donc que les héros mis en avant sont avant tout des héros de la guerre, et qu'ils ne sont littérateurs que secondairement. Coppens est un de ceux pour qui le lien avec la littérature à l'époque est le plus ténu. Il en devient quasiment métaphorique, et se limite finalement à une comparaison entre les deux exploits :

Il s'en prenait surtout aux ballons-captifs, aux « Drachen » hideux qui balançaient dans les nues leurs corps engraisés de Dragons déchus. Ainsi, à chacun de ses coups de lance, ce chevalier des airs débarrassait l'armée d'un espion et le ciel d'une laideur...

Car ne fut-il pas un prodigieux artiste à sa manière? Comme le poète il a quitté les petites de la terre, il a vécu de mouvements et de rythme, il s'est enivré aux vins d'or des matins; il a vu l'autre côté du nuage! (1919e, p. 1)

En 1919, la proximité de Coppens avec la littérature est toute rhétorique...

L'analyse ne laisse plus de doute, et les preuves se multiplient au long du dépouillement du corpus : le critère de la bravoure guerrière l'emporte sur le critère littéraire. Même Maeterlinck est évalué à cette aune. Bien sûr, la fin de l'article lui accorde d'être « à l'heure actuelle la gloire la plus haute des lettres belges » (1919k, p. 1), mais Jean Sans Peur émet quelques réserves discrètes sur l'auteur :

Le contemplatif de Sainte-Wandrille est un distillateur d'essences subtiles et parfois un peu alambiquées. [...] Cette conception de l'art durera ce qu'elle durera : on lui peut préférer la toute simple beauté de la vie telle qu'elle est, sans les sept Princesses, les clés d'or et les portes d'ébène; mais on ne peut contester que les conceptions de Maeterlinck ne portent l'empreinte d'un art extrêmement élevé. (1919k, p. 1)

Verhaeren, au contraire, est exalté du fait de sa mort pour la patrie qui, plus encore que sa vie, lui confère un statut héroïque.

Devant ton image tourmentée, ce n'est pas tant ta gloire ni ton génie qui s'imposent d'abord à mon esprit; mais le sens plutôt de ta mort après celui que tu nous donnas de ta vie. (1919l, p. 1)

Maintenant que le critère de l'héroïsme mis en avant par ce journal littéraire est connu, on peut dresser un inventaire des traits caractéristiques de ce héros. On retrouve ces traits au fil des articles, chaque écrivain ou homme de lettres mis en avant incarnant plus ou moins l'un ou l'autre de ces traits.

On peut dégager trois grands traits définitoires du héros vu par Jean Sans Peur : il a réalisé des actes de bravoure, qu'ils soient militaires,

littéraires ou autres; il est proche du peuple, tant dans ses actes que dans ses écrits; enfin, c'est un défenseur de la nation belge, lorsqu'il est à l'étranger (en particulier à Paris) ou lorsqu'il la met en scène dans ses livres.

Actes de bravoure

On l'a vu, les actes de bravoure militaire sont les plus valorisés; une position importante durant la guerre en fait directement un écrivain intéressant : ainsi en est-il de Maurice Des Ombiaux.

L'enlumineur savoureux de *l'Histoire de Saint Doden* et de tant d'autres contes mirifiques connut en ces dernières années un destin inattendu et brillant. En 1915, il fut appelé au Havre par M. de Broqueville, qui l'attacha à son cabinet de ministre de la guerre et de président du conseil. Son premier soin fut de faire connaître la *Résistance de la Belgique envahie*, dans un livre nerveux et haletant, dont les journaux des deux continents reproduisirent des extraits. (1919j, p. 1)

Les œuvres qu'il doit à cette expérience de guerre sont mises en avant, et on en souligne la diffusion importante. Le reste de sa production est à peine évoqué : c'est bien pour son rôle d'attaché au cabinet du ministre de la Guerre qu'il bénéficie d'un portrait de Jean Sans Peur. Mais les actes de bravoure militaire ne sont pas les seuls à être rapportés : Destrée est présenté comme un aventurier moderne, qui a survécu à différentes grandes expéditions, l'une dans le lointain orient, l'autre dans la Russie bolchévique. L'homme fascine par ses multiples activités. Sous la forme d'une interview, le portrait est épique, les adjectifs grandiloquents. Le tout se conclut par une dernière question :

Ce sera une délectation de lire tout cela dans vos livres... Vous en avez publié beaucoup? — Des brassées... Demandez à Dupierreux, il vous mettra au courant. Je vous quitte, Jean Sans Peur, car je suis pressé... (1919h, p. 1)

Cette façon de mettre par écrit cette fausse interview donne une impression de « starification » de Destrée l'aventurier. Il n'est pas question de ses ouvrages, sauf pour souligner leur quantité (mais pas leur qualité). Le peu de cas fait de ceux-ci indique combien la personne et les actions de Destrée importent plus que ses œuvres littéraires, reléguées au rang de comptes rendus des agissements de l'homme.

Les portraits de *La Bataille littéraire*, on l'a vu, ne concernent pas tous la littérature : il y est question du docteur Depage. C'est son action en tant que médecin qui lui vaut une biographie dans ces pages. La guerre grandit encore cette action, au point que Jean Sans Peur y insiste :

La guerre est venue humaniser encore, et mêler à la vie quotidienne, ceux-là qui, tout en se tenant au-dessus d'elle, par l'élévation de leurs soucis, ne vivaient que pour la foule, pour l'instruire, lui apprendre la beauté et la joie, la guérir de ses maux, l'aimer. (1919i, p. 1)

Cette citation me permet de passer au deuxième trait définitoire du héros selon *La Bataille littéraire* : sa proximité avec le peuple.

La proximité avec le peuple

Cette qualité est rarement soulignée quand celui dont le portrait est fait la possède; en revanche, lorsqu'il en est dépourvu, Jean Sans Peur ne manque pas de la rappeler. Dès l'éditorial du premier numéro, les rédacteurs de *La Bataille littéraire* insistent sur l'implication sociale qu'ils veulent donner à la littérature.

Finies les aristocraties des petits cénacles, à bas les tours d'ivoire, les Parnasses inaccessibles, et, aussi, les smokings des aèdes de salon! Nous ne sommes pas des « hors-du-siècle » : nous voulons nous mêler aux hommes et aux choses de chaque jour, aux efforts des foules que nous écouterons vivre, c'est-à-dire souffrir et espérer. (1919a, p. 1)

Ces « hors-du-siècle » conspués réfèrent en fait à une œuvre homonyme d'Albert Giraud. Ce dernier est un des écrivains écoutés à l'époque (on le trouve à la fondation de l'Académie royale de langue et littérature française un an plus tard), mais ses prises de position en faveur de l'Art pour l'Art ne semblent permettre que difficilement à *La Bataille littéraire* de l'intégrer à son panthéon d'auteurs. Pourtant, dès le troisième numéro, un portrait lui est consacré. Il faut observer la rhétorique mise en place par Jean Sans Peur pour évoquer l'écrivain :

À l'heure où nous cherchons des maîtres, Albert Giraud se dresse devant nous, dans une solitude que ses vers ont tant de fois souhaitée. L'élan de notre art et de nos consciences aurait déjà dû s'élever vers lui; et si nous n'avons pas mis ce journal des écrivains belges sous l'égide — et le masque — de ce somptueux poète, c'est à cause d'un scrupule — et d'un trouble. (1919f, p. 1)

On apprend plus loin que Giraud, contrairement à d'autres, n'a pas ployé « sous le joug » de l'ennemi et que, « malgré qu'il eût tant médité d'elle, [il] a su comprendre l'âme d'un peuple et lui montrer la dignité » (1919f, p. 1). Sauvé par son comportement durant la guerre, Giraud est présenté dans *La Bataille littéraire* parce que Jean Sans Peur lui prête après la guerre une prise de conscience des sacrifices du peuple :

L'héroïsme, la volonté, l'endurance d'un monde qu'on croyait veule en face d'un autre qui s'affirmait tout-puissant, le sacrifice anonyme de millions d'êtres frustes que les poètes croient pouvoir mépriser, ah! leçon de charité humaine, de simplicité qui peut se passer des vers — et des mots! (1919f, p. 1)

Le même type de reproche — un certain mépris du peuple — est adressé à Maeterlinck, et dans une moindre mesure à Verhaeren. Mais Jean Sans Peur les réhabilite tous deux au moyen de stratégies rhétoriques similaires.

Enfin, cette proximité avec le peuple est mise en avant lorsque l'auteur dépeint dans ses œuvres la vie populaire. George Garnir est de ceux-là,

lui qui a, d'après Alix Pasquier qui signe certains des portraits, « consacré aux sites et aux paysans du Condroz des pages que [Pasquier] ne [s]e lassera jamais de relire » (1919b, p. 1)

Cette mise en avant du régionalisme permet de faire la transition vers le troisième et dernier trait définitoire des qualités du héros vu par *La Bataille littéraire* : les défense et illustration de la nation belge.

Défense et illustration de la Belgique

Ce dernier point est le plus présent : au sortir de la guerre, comme nous l'avons rappelé dans l'introduction, la Belgique n'est plus un petit pays (la formulation est importante : on la retrouve telle quelle — « la Belgique a cessé d'être un petit pays » — dans le premier éditorial de la revue). Or, pour défendre cette idée, il faut d'un côté des gens pour l'illustrer, quitte à puiser dans un passé prestigieux (les peintres flamands de la Renaissance), et de l'autre des gens pour la promouvoir.

Sont ainsi mises en avant des personnalités comme Henri Pirenne, historien belge défenseur de la thèse d'une unité de la Belgique qui remonterait bien avant sa constitution en État en 1830 (elle remonterait en fait au traité de Verdun en 843). Jean Sans Peur le souligne :

Au point de vue belge, Pirenne a droit à l'immense reconnaissance de ses compatriotes. Il a joué un rôle primordial et peut-être unique dans la formation de la conscience nationale. (1919g, p. 1)

D'autres encore sont cités à ce titre, par exemple Henri Carton de Wiart pour ses romans historiques, Hippolyte Fierens-Gevaert pour ses ouvrages sur les peintres flamands, ou encore Franz Hellens pour son style si particulier, qu'il qualifiera lui-même de « réalisme magique » et qui est en quelque sorte lié à une « identité » littéraire belge.

La capacité de l'auteur à se faire connaître et reconnaître en dehors de la Belgique, et particulièrement en France, constitue aussi un élément de l'illustration de la Belgique. Dès qu'un auteur belge a un lien quelconque avec l'étranger, Jean Sans Peur ne manque pas de le signaler. On peut citer Maurice Des Ombiaux, ou Horace Van Offel, dont la collaboration avec l'occupant durant la Seconde Guerre mondiale donne un écho étonnant à sa présence dans ce panthéon. Jean Sans Peur écrit fièrement de lui :

Depuis 3 ans Van Offel se réalise à Paris, dans le firmament duquel nous sommes heureux de voir son étoile monter et resplendir. [...] À un des nôtres qui lutte à Paris que pouvons-nous dire ici comme paroles qui l'encouragent et le forcent à vaincre? C'est que les jeunes écrivains de Belgique ont les yeux tournés vers lui et qu'ils distinguent parfaitement les Élus de la gloire, — des médisants et des imbéciles. (1919m, p. 1)

En mettant ainsi en évidence le lieu de consécration littéraire de l'époque (Paris), et en insistant sur la reconnaissance qu'il est nécessaire d'acquérir là-bas même pour un auteur belge, *La Bataille littéraire* rend visible la tension forte qui traverse le champ littéraire belge de l'époque. Malgré la nouvelle grandeur du pays, sur le marché des biens symboliques, c'est toujours Paris qui contrôle les valeurs. La revue a beau s'inscrire depuis sa première parution dans une démarche patriotique, glorifiant ses héros militaires et littéraires, au fil des numéros, les regards se tournent de plus en plus vers le centre français.

Le héros littéraire belge, sa langue et la France

Ainsi, dans le même numéro que le portrait de Van Offel, *La Bataille littéraire* remercie les quelques journaux français qui ont signalé son existence, et souligne la proximité d'esprit et de cœur avec la France.

Mais que signifie cette proximité? À une époque où les conflits linguistiques sont de plus en plus francs, où les revendications flamandes vont reprendre de plus belle après la parenthèse de la

guerre, où le suffrage universel (mais uniquement pour les hommes) met en évidence le clivage linguistique qui traverse le pays, la position unitariste de *La Bataille littéraire*, défendue par une rhétorique fondée sur l'héroïsme national, peut être considérée comme une position d'arrière-garde. Et la bouée de sauvetage tardive que constitue la proximité de cœur et d'esprit postulée par rapport à la France n'existe que pour souligner le naufrage d'une conception de la Belgique dépassée déjà à l'époque.

Ainsi, à partir du numéro 35, les portraits changent d'auteur : Jean Sans Peur laisse progressivement la place à différentes personnes nommément identifiables (tels Alix Pasquier ou G.-M. Rodrigue). Cela induit pour la revue un repositionnement éditorial stratégique par rapport à la question identitaire : les marques de l'unité belge vont progressivement disparaître, suppléées par un rapprochement avec la France.

Le numéro 44 entérine ce revirement : le lieu d'édition apparaît en grand au-dessous du titre (Paris – Bruxelles), alors qu'il se faisait très discret lorsque l'adresse ne mentionnait que Bruxelles, et la première page est barrée d'un titre proclamant : « À la France ». Ce titre est répété en sous-titre d'un poème et d'un éditorial de part et d'autre de la page, et Georges Clemenceau est la figure centrale dont on brosse le portrait. L'éditorial commence par « France, c'est vers toi que monte le premier cri d'allégresse de notre Belgique délivrée » (1919c, p. 1), et contient la phrase : « c'est ta littérature qui est la première littérature » (1919c, p. 1). L'entreprise mise sur pied depuis le premier numéro est recadrée, comme le laissait percevoir différentes évolutions dans la revue : la littérature belge et son panthéon sont dans une relation de dépendance forte par rapport à la France.

La conception du héros littéraire belge défendue par la revue est une conception à usage interne à la Belgique, qui lui a permis de prendre position par rapport aux volontés séparatistes d'une certaine frange de la population belge. Le héros est le héraut d'une nation unie, qui a fait face à l'ennemi. Ses qualités sont plus humaines qu'artistiques. On retient surtout de lui ses exploits sur le champ de bataille en tant que

défenseur de la Belgique unie. Mais dès qu'il s'agit de littérature, c'est à Paris que la bataille littéraire a lieu.

Bibliographie

[ANONYME]. 1919a, « Premiers coups de canon », *La Bataille littéraire*, n° 1, 23 janvier.

ARON, Paul et Pierre-Yves SOUCY. 1998, *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Labor, [1993] édition revue et augmentée, coll. « Archives du futur ».

DESTREE, Jules. 1922, « Création de l'Académie. Rapport au Roi », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises*, t. I.

PASQUIER, Alix. 1919b, « Silhouette. George Garnir », *La Bataille littéraire*, n° 35, 25 septembre.

—. 1919c, « À la France », *La Bataille littéraire*, n° 44, 4 décembre.

SANS PEUR, Jean. 1919d, « Silhouette. Louis Delattre », *La Bataille littéraire*, n° 1, 23 janvier.

—. 1919e, « Silhouette. Willy Coppens », *La Bataille littéraire*, 30 janvier, n° 2.

—. 1919f, « Silhouette. Albert Giraud », *La Bataille littéraire*, n° 3, 6 février.

—. 1919g, « Silhouette. Henri Pirenne », *La Bataille littéraire*, n° 3, 6 février.

—. 1919h, « Silhouette. Jules Destree », *La Bataille littéraire*, n° 4, 13 février.

—. 1919i, « Silhouette. Le Docteur Depage », *La Bataille littéraire*, n° 6, 27 février.

—. 1919j, « Silhouette. Maurice Des Ombiaux », *La Bataille littéraire*, n° 7, 6 mars.

—. 1919k, « Silhouette. Maurice Maeterlinck », *La Bataille littéraire*, n° 19, 1^{er} juin.

—. 1919l, « Silhouette. Émile Verhaeren », *La Bataille littéraire*, n° 20, 8 juin.

—. 1919m, « Silhouette. Horace Van Offel », *La Bataille littéraire*, n° 33, 11 septembre.

Véronique Roy

Le roman québécois du XIX^e siècle : chroniques d'un romancier honteux

Après tout ce qui s'est écrit, dans le Québec du XIX^e siècle, sur la mission des écrivains et de la littérature, on s'attend sans doute à me voir décrire le romancier de l'époque comme un promoteur de l'identité nationale canadienne, dont l'œuvre célèbre les hauts faits historiques du pays et vante la piété de ses habitants. Il est vrai que l'élite intellectuelle, tant politique que cléricale, confine très tôt, au XIX^e siècle, les écrivains du Québec à ce rôle¹ par le discours qu'elle tient sur la littérature². À preuve les propos d'Étienne Parent, qui dénonce la « littérature légère » et les « œuvres des feuilletonistes européens » (1982, p. 25), tout en conseillant à la jeunesse instruite de s'en tenir aux « lectures sérieuses » pour mieux servir son peuple. Puis ceux de l'abbé Casgrain, aux yeux de qui la littérature canadienne se doit d'être « grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélisatrice » (1884, p. 368). Bref, au Québec, au XIX^e siècle, il n'y a qu'une avenue possible pour les écrivains qui aspirent à la reconnaissance de l'élite : celle du nationalisme et du catholicisme.

Cela est d'autant plus vrai pour les auteurs de romans qu'ils pratiquent un genre qu'on juge difficilement compatible, dans le Québec du XIX^e siècle, avec ces enjeux. Pour l'élite, le roman est, par définition, un genre immoral et frivole. Il faut donc jouer la carte de la piété et du nationalisme avec un zèle extraordinaire pour le pratiquer sans risque.

¹ En fait, cette tendance se dessine à partir des années 1840 et s'affirme avec de plus en plus d'insistance à mesure que l'on avance dans le siècle. Elle se manifeste donc assez tôt dans l'histoire du roman, qui débute avec la publication des *Révélations du crime* de François-Réal Angers et de *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils, en 1837.

² Pour en savoir plus à ce sujet, consulter Maurice Lemire et alii, *La Vie littéraire au Québec, 1764-1914*, vol. II à IV, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991-1996.

Les romanciers du XIX^e siècle l'ont bien compris. Il n'y a qu'à lire, pour s'en convaincre, les préfaces de leurs œuvres : ils y encensent la patrie et l'Église au mépris de la nature romanesque de leurs textes et de leur statut d'écrivain. La préface de *Charles Guérin* (1854) de Pierre J. Olivier Chauveau l'illustre bien³ :

Ceux qui chercheront dans *Charles Guérin* un de ces drames terribles et pantelants, comme Eugène Sue et Frédéric Soulié en ont écrit, seront bien complètement déçus. C'est simplement l'histoire d'une famille canadienne contemporaine que l'auteur s'est efforcé d'écrire, prenant pour point de départ un principe tout opposé à celui que l'on s'était mis en tête de faire prévaloir il y a quelques années : *le beau, c'est le laid*. C'est à peine s'il y a une intrigue d'amour dans l'ouvrage; pour bien dire, le fonds du roman semblera à bien des gens, un prétexte pour quelques dissertations politiques ou philosophiques. (1854, p. 31)

Ici, Chauveau⁴ refuse les expédients du feuilleton « made in France » et du romantisme⁵, qu'il juge inconciliables avec sa mission, à titre d'écrivain canadien : édifier la nation tout en respectant la morale, comme il le spécifie plus loin (voir 1854, p. 31). À l'en croire, il est donc un bon catholique et un bon patriote parce qu'il se garde de frayer avec les suppôts littéraires enfantés par la France moderne. C'est d'ailleurs ce qu'affirmeront faire la plupart des romanciers du XIX^e siècle⁶.

³ Cette idée se trouve exprimée pour la première fois dans *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe.

⁴ En fait, c'est son éditeur, George Hippolyte Cherrier, qui rédige la préface de *Charles Guérin*. Or, le discours de l'éditeur reflète l'opinion de l'auteur, qui transparaît dans les notes.

⁵ Il y a bien certains Romantiques catholiques — comme Chateaubriand — qui sont encensés par l'élite canadienne. Or, elle combat plusieurs autres Romantiques : c'est le cas de Victor Hugo romancier.

⁶ Il y a bien quelques écrivains comme Philippe Aubert de Gaspé fils et Joseph Doutre qui n'hésitent pas à se réclamer du modèle français. Ils ont cependant publié leurs œuvres pendant la première moitié du siècle, avant que la campagne de dénonciation du roman atteigne son point culminant.

Or, quand on lit leurs romans, on en vient à se questionner sur la validité de ce discours. Car plusieurs éléments, dans leurs textes, permettent de croire qu'ils sont loin d'être aussi insensibles à leur mère patrie⁷ qu'ils veulent bien le prétendre⁸. C'est le cas des personnages d'écrivains fictifs qui s'inspirent, dans ces œuvres, des clichés romantiques et réalistes de la France, et ce, sans faire l'objet d'une condamnation réelle. Ce faisant, ils insèrent un écart entre le discours officiel et le discours romanesque des auteurs qui pose la question suivante : la vraie nature de l'héroïsme, en matière d'écriture, au Québec, au XIX^e siècle, tient-elle vraiment au nationalisme et à la religion? C'est à cela que nous tenterons de répondre, en étudiant des personnages d'écrivains dans deux romans québécois du XIX^e siècle, *Charles Guérin* de P.-J.-O. Chauveau et *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie⁹.

Charles Guérin

Commençons par *Charles Guérin*. Chauveau y raconte l'histoire de Charles, cet orphelin de père qui devient « chef de famille » après que son frère aîné, en quête d'un avenir meilleur, eut quitté le Canada. Pour gagner son pain, Charles décide de se faire avocat et quitte sa paroisse natale pour étudier le droit à la ville. C'est alors qu'il fréquente le grand monde, ce qui fait naître chez lui l'ambition littéraire et la passion des lettres. Il y devient aussi amoureux de Clorinde Wagner, la fille d'un voisin qui convoite le domaine familial des Guérin. Obnubilé par ses idées romanesques et aveuglé par son amour, Charles donne alors dans le piège que lui tend son futur beau-père : il signe des billets et se trouve contraint de lui céder sa terre. Dès lors, les relations entre Charles et Clorinde sont rompues et la famille Guérin vit dans une profonde misère. Puis Charles cesse de fréquenter

⁷ Je fais ici référence à la France du XIX^e siècle, plus précisément celle du romantisme et du réalisme, car c'est elle — et non celle de la littérature classique — que les écrivains désavouent.

⁸ C'est le cas, par exemple, de l'intertextualité.

⁹ Si nous avons arrêté notre choix sur ces deux romans, c'est qu'ils sont les seuls, au sein du corpus qui nous intéresse, à mettre en scène des personnages qui aspirent à écrire une œuvre de fiction

le monde et les cercles littéraires pour épouser une jeune habitante canadienne et se faire colon. La chance lui sourit enfin : il devient heureux et prospère.

J'aimerais m'attarder au segment de l'intrigue qui décrit les velléités littéraires de Charles. Pour l'écrire, Chauveau s'est visiblement inspiré d'*Illusions perdues* de Balzac. En effet, Charles est le frère spirituel de Lucien Chardon, alias le sieur de Rubempré, ce jeune provincial qui se lance à l'assaut de Paris, en quête de gloire littéraire¹⁰. À son arrivée dans la capitale, Lucien est introduit dans le Cénacle, ce cercle d'intellectuels dont les membres cultivent d'honnêtes amitiés et célèbrent les vertus du travail. C'est là tout le contraire du journalisme, cet univers de corruption et de plaisirs faciles qui va bientôt happer le jeune homme. Après quelques semaines, Lucien quitte en effet le Cénacle, qui lui demande de trop grands sacrifices, pour devenir journaliste. Ce faisant, il commet un acte de haute trahison envers la grande littérature — le journalisme étant la petite — qui scelle son malheur. Charles Guérin connaît les mêmes tribulations. Or, au lieu du journalisme et de la littérature, ce sont le caprice et le devoir qui se disputent sa conscience. Et le caprice, chez Chauveau, c'est l'« esprit romanesque », cette « maladie de l'intelligence » (1854, p. 113) qui, par exemple, rend la littérature plus attrayante que le droit. Ce mal, c'est d'ailleurs la France qui le lègue à Charles, car pour le décrire, Chauveau caricature la figure du génie romantique¹¹. À preuve cet extrait dans lequel Charles lit Chateaubriand plutôt que le traité juridique de Domat :

Il y avait déjà près d'une heure que Charles était arrêté sur la même page de son livre, poursuivant dans son imagination des milliers de ces séduisants fantômes que la moindre des choses suffit pour évoquer à l'âge de seize ou dix-sept ans, et que la

¹⁰ J'ai déjà montré, dans ma thèse de maîtrise, tous les liens qui unissent leurs destins. Je n'y reviendrai que pour parler de ce qui touche à la littérature et au statut d'écrivain. Voir Véronique Roy, *L'Inscription du littéraire dans Charles Guérin de P.-J.-O. Chauveau*, Université d'Ottawa, 2001.

¹¹ L'essence de cette figure a été immortalisée par des écrivains français comme Victor Hugo et Alfred de Vigny.

prose poétique de Chateaubriand plus que toute autre chose peut faire surgir en foule, lorsque la porte de la chambre s'ouvrit brusquement pour laisser entrer deux jeunes gens. (1854, p. 76-79)

Outre la présence de Chateaubriand, ce passage se rattache au romantisme par la rêverie de Charles, qui réunit d'ailleurs tous les traits du héros romantique¹². En somme, qu'il s'inspire de Balzac ou du romantisme, le destin littéraire de Charles se relie à la France.

À première vue, ce lien semble cependant tenir de la répulsion plus que de la fascination. Chauveau qualifie, en effet, de « lubies » les élans romantiques de Charles, puis les rend responsables de tous ses malheurs. C'est d'ailleurs en les abandonnant, on se le rappellera, que le héros trouve la paix. De même, le plaidoyer de Balzac en faveur de la littérature devient une charge contre elle, dans *Charles Guérin*, car elle est réduite à y incarner l'esprit romanesque. Mais cela ne signifie pas pour autant que Balzac et le romantisme sont confinés dans ce texte à la négativité. Leur présence génère, par exemple, un *sous-texte* qui leur attribue une tout autre valeur. Ce texte relève de ce que Susan Suleiman qualifie de *surenchère* ou de *débordement* (1983, p. 247) pour parler des éléments qui mettent la thèse d'un roman en péril en voulant l'illustrer. Ainsi, dans *Charles Guérin*, Balzac et le romantisme sapent le discours sur l'esprit romanesque — c'est un mal dont il faut se guérir —, car leur présence expose le lecteur aux charmes de la France littéraire. Ce serait là un moindre mal si l'auteur s'y montrait, pour sa part, insensible. Alors, seuls quelques incorrigibles se prendraient d'affection pour le Charles romantique, tandis que la horde des lecteurs dociles louerait l'agriculteur. Chauveau est loin, cependant, d'être hostile à la première mouture de son héros. Disons d'abord qu'il nous le fait côtoyer pendant près de trois cents pages avant de nous présenter le Charles agriculteur, dans un épilogue qui compte à peine une dizaine de pages. Il aurait pourtant été plus simple, pour un chantre de l'orthodoxie tel Chauveau, de mettre en scène, dès

¹² Tout au long du récit, l'auteur montre que le sceau du génie romantique l'auréole : sa sensibilité domine sa raison, il voit des choses qui demeurent invisibles à autrui, etc.

le départ, un écrivain qui eût prêché les vertus de l'agriculture et du catholicisme. Mais le fait est qu'un tel scénario eût occulté l'écrivain balzacien et le génie romantique de *Charles Guérin*. Et ce n'est visiblement pas ce que veut l'auteur, car plusieurs passages du roman traduisent son penchant pour l'esprit romanesque. Nous n'en citerons qu'un, mais des plus éloquents. Il provient de l'épilogue, qui donne une description très romanesque de madame Charles Guérin, qu'on avait pourtant présentée, au début de l'intrigue, comme l'antidote parfait à la maladie littéraire de Charles : « Madame Guérin est [...] l'élégante de l'endroit. [...]. Dans les longues soirées d'hiver, on cause chez elle, on y fait de la musique, on lit en petit comité ce que l'on peut se procurer de plus nouveau. » (1854, p. 351) Ainsi, dans *Charles Guérin*, la littérature fleurit jusque dans les zones qui sont censées la combattre. Cela est loin de légitimer, on en conviendra, le discours antiromanesque de Chauveau.

Jean Rivard

Le même phénomène s'observe dans le roman *Jean Rivard*. L'auteur y raconte l'histoire de Jean Rivard, un jeune homme qui s'est fait défricheur, pour gagner son pain, à la suite du décès de son père. S'il songe d'abord à se faire avocat, Jean abandonne cette idée quand le curé de sa paroisse lui sert un sermon sur l'encombrement des professions libérales. Grand bien lui prend. Car après avoir déboisé etensemencé son lopin de terre, il fonde la paroisse de Rivardville, où il coule des jours heureux en compagnie de sa femme et de sa nombreuse progéniture. Bref, avec *Jean Rivard*, on se trouve devant un calque de *Charles Guérin*, à l'exception près que, chez Gérin-Lajoie, le rôle de l'écrivain fictif revient à Gustave Charmenil, un ami de notre défricheur. Étudiant le droit à Montréal, Gustave taquine les muses et assiste à des bals, aussitôt qu'il en a l'occasion, tout comme Charles Guérin. Et, comme lui, il en retire d'amères déceptions. En fait, *Jean Rivard* peut se lire comme un manifeste contre l'esprit romanesque, au même titre que *Charles Guérin*. Sa préface est d'ailleurs, à ce sujet, éloquente. Gérin-Lajoie y joue les écrivains clérico-nationalistes tandis qu'il dénonce les lectures frivoles :

Jeunes et belles citadines qui ne rêvez que modes, bals et conquêtes amoureuses; jeunes élégants qui parcourez, joyeux et sans souci, le cercle des plaisirs mondains, il va sans dire que cette histoire n'est pas pour vous. [...]

Mais, que voulez-vous? Ce n'est pas un roman que j'écris, et si quelqu'un est à la recherche d'aventures merveilleuses, duels, meurtres, suicides ou intrigues d'amour tant soit peu compliquées, je lui conseille amicalement de s'adresser ailleurs. On ne trouvera dans ce récit que l'histoire simple et vraie d'un jeune homme sans fortune, né dans une condition modeste, qui s'élève par son mérite à l'indépendance de fortune et aux premiers honneurs de son pays. (1874-1876, p. 15-16)

C'est là la préface de *Charles Guérin*, à quelques détails près. Imitant Chauveau, Guérin-Lajoie refuse l'étiquette de romancier et rejette les topoï romanesques de la France, que l'on reconnaît ici aisément. De même, s'il met en scène Charmenil, on a l'impression que c'est pour mieux dénoncer, notamment, l'écrivain fictif balzacien et le mythe du génie romantique. Car Gustave, tout comme Charles, est le calque de ces figures d'écrivain, ainsi que le montre sa correspondance avec Jean. Témoin, cet extrait dans lequel il confie ses peines au jeune défricheur :

Te le dirai-je, mon bon ami? Ce bel avenir que je rêvais, cette glorieuse carrière que je devais parcourir, cette fortune, ces honneurs, ces dignités que je devais conquérir, tout cela est maintenant relégué dans le domaine des illusions. Sais-tu à quoi ont tendu tous mes efforts, toutes les ressources de mon esprit, depuis deux ans. À trouver les moyens de ne pas mourir de faim. C'est bien prosaïque, n'est-ce pas? C'est pourtant là, mon cher ami, le sort de la plupart des jeunes gens qui, après leur cours d'étude, sont lancés dans les grandes villes, sans argent, sans amis, sans protecteurs et sans expérience de la vie du monde. Ah! Il faut bien bon gré mal gré dire adieu à la poésie, aux jouissances intellectuelles, aux plaisirs de l'imagination, et, ce qui est plus pénible encore, aux plaisirs du cœur. (1874-1876, p. 62)

Ici, Gustave s'exprime en des termes qui rappellent ce passage d'*Illusions perdues*, dans lequel un journaliste d'expérience tente de dégoûter Lucien du travail, en lui prédisant la misère, s'il choisit le Cénacle :

Mon pauvre enfant, je suis venu comme vous le cœur plein d'illusions, poussé par l'amour de l'Art, porté par d'invincibles élans vers la gloire : j'ai trouvé les réalités du métier, les difficultés de la librairie et le positif de la misère. Mon exaltation, maintenant comprimée, mon effervescence première me cachaient le mécanisme du monde; il a fallu le voir, se cogner à tous les rouages, heurter les pivots, me graisser aux huiles, entendre le cliquetis des chaînes et des volants. (1977, p. 342)

Chez Balzac, on le sait, c'est pour avoir préféré le journalisme au Cénacle que Lucien perd ses illusions sur le monde. Si Gustave perd les siennes, c'est plutôt pour s'être laissé dicter sa conduite par l'esprit romanesque, tout comme Charles. À preuve ce passage dans lequel il entretient Jean de sa nouvelle flamme, en des termes empruntés au vocabulaire romantique qui hante le XIX^e siècle :

Imagine-toi que, dès les premiers temps de mon séjour ici, je voyais tous les dimanches, à l'église, tout près du banc où j'entendais la messe, une jeune fille de dix-huit à vingt ans dont la figure me rappelait involontairement tout ce que j'avais lu et rêvé de la figure des anges : des traits de la plus grande délicatesse, un teint de rose, de beaux grands yeux noirs, une petite taille mignonne, de petites mains d'enfant et, comme diraient les romanciers, des lèvres de carmin, un cou d'albâtre, des dents d'ivoire, etc. (1874-1876, p. 62-63)

Ici, le spectre de l'esprit romanesque se dessine et Gérin-Lajoie — tout comme Chauveau — en dénonce les effets en gratifiant Gustave d'un triste destin, dont il fait état dans l'une de ses lettres à Jean :

J'ai reçu ta lettre où tu m'annonces que tu te fais défricheur. Tu parais croire que ton projet va rencontrer en moi un adversaire acharné; loin de là, mon cher, je t'avouerai franchement que si je n'avais pas fait deux années de cléricature, et surtout si comme toi j'avais cinquante louis à ma disposition, je prendrais peut-être aussi la direction des bois, malgré mes goûts prononcés pour la vie spéculative et intellectuelle. Tu ne saurais croire combien je suis dégoûté du monde. Je te félicite de tout mon cœur de n'avoir pas suivi mon exemple. (1874-1876, p. 61)

Ainsi, dans *Jean Rivard*, la littérature — celle qui se matérialise à travers les clichés propres au romantisme et à l'univers romanesque de Balzac — est destinée à produire le mal. Mais elle est moins démoniaque qu'on ne le croit, comme le montrent plusieurs « débordements » du texte. Il y a d'abord le destin de Gustave. Au départ, il semble renforcer la thèse de Gérin-Lajoie : mieux vaut cultiver la terre que de se bercer d'illusions littéraires. Ainsi, dans les premières années de sa correspondance avec Jean, le jeune homme dit mourir de faim, littéralement. Or, à mesure que le temps passe, son sort s'améliore. Au métier d'avocat, il joint bientôt ceux de traducteur, sténographe et journaliste, quand il ne plaide pas pour l'élection d'un candidat politique comme Jean, lors de son élection à la députation du comté de Bristol. Puis il cesse fréquenter le monde pour se consacrer à des lectures sérieuses, comme le prouve cet extrait d'une de ses lettres :

Mon ambition a pris une tournure intellectuelle. J'ai une soif inextinguible de connaissances. [...] L'histoire, la philosophie, les sciences, m'intéressent beaucoup plus qu'autrefois. Je me suis dévoué depuis quelque temps à l'étude de l'économie politique; j'y trouve un charme inexprimable. (1874-1876, p. 293-294)

Ce changement de cap fragilise la thèse de *Jean Rivard*, car on se demande, en refermant le livre, ce qui empêche Gustave de se faire défricheur, après qu'il se fut guéri de l'esprit romanesque. S'il avait mis sa plume au service du pays, en racontant les exploits du noble défricheur, on lui passerait encore de ne pas avoir l'étoffe d'un colon.

Mais il n'en est rien. Jusqu'à la toute fin du récit, il reste ce bon citadin dont le seul mérite est d'avoir légué sa correspondance à l'auteur de *Jean Rivard*. Bref, son destin crée une faille dans le discours antiromanesque de *Jean Rivard*. Certes, on objectera qu'à défaut d'un Gustave Charmenil, il reste toujours un Jean Rivard pour briller au firmament de la thèse agricole. Cela est vrai. Mais cette idole connaît elle aussi des accès romanesques. Ainsi, lors des longues soirées d'hiver, Jean écrit des vers qu'il consigne dans un journal intime. Puis il cite à tout propos les auteurs de sa bibliothèque. Il va même jusqu'à peindre en vert les volets de sa demeure, par pure « fantaisie romanesque » (1874-1876, p. 204) Citons enfin, pour preuve de ce penchant romanesque, ce passage de la préface de *Jean Rivard* :

Hâtons-nous [...] de dire, mesdames, de peur de vous laisser dans l'erreur que Jean Rivard était [...] d'une nature éminemment poétique, et d'une tournure à plaire aux dédaigneuses de votre sexe. [...] Trois mois passés au sein d'une grande cité, entre les mains d'un tailleur à la mode, d'un coiffeur, d'un bottier, d'un maître de danse, et un peu de fréquentations de ce qu'on est convenu d'appeler le grand monde, en eussent fait un élégant, un fashionable, un dandy, un cavalier dont les plus belles jeunes filles eussent raffolé. (1874-1876, p. 16)

Ici, ce n'est pas seulement la littérature qui contamine Jean Rivard. C'est la figure du dandy, que l'on sait héritée de l'univers romanesque de la France du XIX^e siècle. Gustave n'est donc pas le seul qui questionne, dans *Jean Rivard*, le discours sur l'esprit romanesque, car le héros/héraut de l'idéologie y opère lui-même des failles.

La fiction héroïque

Quand on lit *Charles Guérin* et *Jean Rivard*, on comprend qu'au XIX^e siècle, c'est à travers sa fiction que l'écrivain du Québec assume son destin héroïque. C'est ce qui se produit avec Chauveau et Gérin-Lajoie, qui questionnent la doxa par l'intermédiaire de leurs écrivains fictifs, Charles et Gustave. Il s'agit là d'un geste héroïque, car la

répression qui sévit, à ce moment, dans le domaine littéraire force à la circonspection. Charles et Gustave sont donc des héros, malgré leurs échecs en tant que littérateurs, car ils dévoilent un pan du champ littéraire québécois que le clergé et la classe politique du XIX^e siècle — ce sont alors les principales instances de légitimation de la littérature — voulaient camoufler. Grâce à eux, on découvre la fascination coupable des écrivains du XIX^e siècle pour Balzac et le romantisme. De même, on constate, en marge de cet attrait, un désir de reconnaissance qui transcende la mission officielle des écrivains québécois du XIX^e siècle. Prenons le cas de Chauveau et Gérin-Lajoie. Si l'on considère que Charles et Gustave sont leurs doubles fictifs, on peut affirmer que les auteurs de *Jean Rivard* et de *Charles Guérin* ont caressé des rêves de gloire littéraire, même s'ils étaient censés se dévouer exclusivement à leur pays, comme l'attestent leur discours et leur vie professionnelle¹³. Bref, Charles et Gustave leur permettent d'exprimer des idées différentes de celles que l'élite véhicule sur le rôle des écrivains et de la littérature. Certes, il s'agit là d'un geste mal assumé, car Chauveau et Gérin-Lajoie honorent le mandat politique et social encensé par la classe dirigeante. Mais c'est précisément, à mon avis, ce qui en fait l'intérêt, dans le contexte de censure littéraire qui prévaut au XIX^e siècle.

Bibliographie

BALZAC, Honoré de. 1977, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, tome V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque La Pléiade ».

CASGRAIN, Henri-Raymond. 1884 [1860], « Le Mouvement littéraire au Canada », dans *Œuvres complètes*, tome I. *Légendes canadiennes et variétés*, Montréal, Beauchemin et Valois.

¹³ Au milieu du XIX^e siècle, au Québec, la littérature est loin d'être un métier lucratif : les lecteurs sont rares et les éditeurs méfiants. Les écrivains sont donc forcés de renoncer à la gloire littéraire, comme ce fut le cas de Chauveau et de Gérin-Lajoie. Même s'il écrit, Chauveau siège au Parlement, avant de devenir surintendant de l'Instruction publique et premier ministre de la province de Québec. Quant à Gérin-Lajoie, il occupe divers postes à titre de fonctionnaire.

Véronique ROY, « Le roman québécois du XIX^e siècle : chroniques d'un romancier honteux », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @naïyses*, hiver 2006

CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier. 1978 [1854], *Charles Guérin, Roman de mœurs canadiennes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar. Les meilleurs auteurs canadiens ».

GÉRIN-LAJOIE, Antoine. 1993 [1874-1876], *Jean Rivard le défricheur*, suivi de *Jean Rivard, économiste*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

PARENT, Étienne, 1982 [1850], « L'industrie considérée comme moyen de conserver la nationalité canadienne-française - 1846 », dans *Le Répertoire national*, tome IV, Montréal, VLB éditeur.

SULEIMAN, Susan Rubin. 1983, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».

Maxime PRÉVOST

La signature de l'homme d'honneur. Considérations sur Conan Doyle et Pierre Bourdieu

Il arrive parfois que la théorie littéraire rende effectivement compte de la littérature. La carrière d'Arthur Conan Doyle, par exemple, illustre parfaitement la théorie du champ littéraire que développe Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*. Pour bien saisir tout le potentiel effectif du capital symbolique et des forces qui contrôlent le champ littéraire, l'étude du cheminement de ce romancier se révèle en effet d'une pertinence particulière. On y voit clairement à l'œuvre les lois contradictoires de ce que Bourdieu appelle le pôle de la grande production et le pôle de la production restreinte, celles-ci dictant à Doyle de mettre un terme à la carrière de son trop illustre détective, et celles-là le persuadant, après coup, de redonner vie à son héros.

Nous verrons toutefois dans les lignes qui suivent que si la carrière littéraire d'Arthur Conan Doyle illustre un certain nombre de thèses qu'avance Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, elle en infirme au moins une. Plus précisément, l'engagement de Doyle, sa période militante, commence alors qu'il est au faite de la popularité commerciale, c'est-à-dire lorsque, tournant le dos aux règles du champ littéraire, il fait renaître Sherlock Holmes de ses cendres. Doyle, auteur de tous les engagements, se détourne résolument de la littérature d'élite; ce faisant, il développe un ethos procédant de l'honneur chevaleresque, ethos qui le lie à son public pour lequel la valeur de Sherlock Holmes et du docteur Watson, puis celle du professeur George Edward Challenger sont indissociables du caractère héroïque de leur créateur.

Mise à mort et résurrection de Sherlock Holmes

Dans les mémoires qu'il écrit à la fin de son existence, Conan Doyle explique comment et pourquoi il en est venu à détester le personnage qui l'avait pourtant rendu célèbre. Rappelons que Sherlock Holmes est

né en 1887 dans le roman *A Study in Scarlet*. Un deuxième roman, *The Sign of Four*, suivit deux ans plus tard. Une étoile de l'imaginaire collectif était née, comme l'atteste l'abondant courrier de lecteurs que reçoit Conan Doyle, courrier qui exercera sur lui une influence — voire une pression — manifeste. Il avait par exemple décidé de faire de son détective un personnage au physique ingrat, aux épaules étroites et à la physionomie antipathique, décision qui eut l'heur de déplaire au public. Régis Messac montre bien que dès le deuxième roman (*The Sign of Four*, 1889), les épaules de Holmes s'élargissent : il devient plus athlétique, il se déplace davantage; en somme, il devient le héros que réclamait le public (p. 582 et suiv.) Autre concession aux demandes des lecteurs : Conan Doyle se détourne du roman pour favoriser la nouvelle, laquelle se lit plus aisément lors d'un déplacement en train (voir Doyle, 1924, p. 90). Ces nouvelles, publiées dans le *Strand Magazine*, sont ensuite réunies sous forme de recueils (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1891 et *The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1893) qui obtiennent eux-mêmes un succès considérable. La carrière littéraire de Conan Doyle est lancée : il peut désormais s'éloigner de la médecine pour se consacrer à sa muse. Toutefois, dans la dernière nouvelle de ce deuxième recueil (« The Final Problem »), Holmes, devenu suffisamment athlétique pour se battre contre les méchants, lutte contre le redoutable professeur Moriarty, dans les Alpes, et les deux personnages trouvent la mort en tombant dans les chutes de Reichenbach. Pourquoi Conan Doyle a-t-il tué le personnage qui non seulement avait fait sa fortune, mais encore allait assurer sa postérité?

La réponse à cette question réside dans les lois du champ littéraire qu'allait théoriser Pierre Bourdieu. Conan Doyle, qui recherchait l'estime de ses pairs, rangeait spontanément Sherlock Holmes du côté de la littérature mineure, c'est-à-dire populaire. Doyle est également l'auteur de romans historiques (*The White Company*, *Sir Nigel*) auxquels il accordait une position infiniment plus élevée que celle des aventures de Sherlock Holmes, et qu'il considérait comme sa voie d'accès à la postérité littéraire. Il écrira dans ses mémoires que le roman *Sir Nigel* « represents in my opinion my high-water mark in literature » (Doyle, 1924, p. 209), mais que malheureusement, Sherlock Holmes lui porte ombrage. Cette ombre abondante jetée sur les autres créations de

Conan Doyle aurait nui considérablement à ce que Bourdieu appelle son capital spécifique, puisque sa renommée littéraire serait « plus proche du premier rang » s'il ne s'était « jamais occupé de Holmes » (Messac, 1929, p. 583). Conan Doyle s'est battu avec obstination contre les exigences du public en se détournant des aventures policières. Pourtant, il lui fallut bientôt se résigner à n'être considéré que comme le créateur du plus célèbre détective de l'imaginaire collectif; il lui fallut prendre acte du fait que tout ce qu'il publierait dans une autre veine serait considéré comme une parenthèse.

It was still the Sherlock Holmes stories for which the public clamoured, and these from time to time I endeavoured to supply. At last, after I had done two series of them I saw that I was in danger of having my hand forced, and of being entirely identified with what I regarded as a lower stratum of literary achievement. Therefore as a sign of my resolution I determined to end the life of my hero. (Doyle, 1924, p. 93)

Dans les jours qui suivirent la publication de la nouvelle « The Final Problem », Conan Doyle eut à subir les foudres du public. C'est désormais pour l'injurier qu'on lui écrit.

I was amazed at the concern expressed by the public. They say that a man is never fully appreciated until he is dead, and the general protest against my summary execution of Holmes taught me how many and how numerous were his friends. 'You brute' was the beginning of the letter of remonstrance which one lady sent me, and I expect she spoke for others beside herself. I heard of many who wept. I fear I was utterly callous myself, and only glad to have a chance of opening out into new fields of imagination, for the temptation of high prices made it difficult to get one's thoughts away from Holmes. (Doyle, 1924, p. 94)

Dans cette « tentation des prix élevés », c'est-à-dire le succès commercial, l'estime populaire, l'estime du grand nombre, qui entre en lutte contre les plans supérieurs de la littérature, à savoir le succès

d'estime auprès de ses pairs, un succès d'élite, le lecteur de Bourdieu reconnaîtra les pôles de la grande production et de la production restreinte. La bourse du capital symbolique dictait à Doyle de liquider ses actions holmesiennes.

Ce récit serait incomplet si l'on se faisait faute de signaler que, dans le cas de Conan Doyle, la tentation des prix élevés finit par l'emporter puisque Sherlock Holmes devait reprendre vie en 1905 dans « The Empty House », première nouvelle du recueil *The Return of Sherlock Holmes*. Le lecteur apprendra alors que l'athlétique détective était parvenu à maîtriser son ennemi grâce à sa connaissance d'un art de combat oriental, le baritsu; seul Moriarty était tombé dans les chutes de Reichenbach, mais Holmes avait cru bon de profiter de l'occasion pour se laisser passer pour mort et déjouer ses ennemis. Nous apprendrons qu'il a vécu incognito à Florence, puis qu'il a passé deux années au Tibet auprès du grand lama.

« Pour un corporatisme de l'universel »

Mais est-ce bien seulement la tentation des prix élevés qui explique cette résurrection? Avant d'aborder cette question, considérons la théorie bourdieusienne de l'engagement. Dans le post-scriptum des *Règles de l'art*, intitulé « Pour un corporatisme de l'universel », Pierre Bourdieu développe une thèse paradoxale voulant que l'engagement public d'un intellectuel ne soit valide et efficace que si celui qui s'engage dans la Cité, et donc auprès du grand public, jouit d'un immense capital spécifique. Cela reviendrait à dire que l'intellectuel ne sera efficace sur la place publique qu'en autant qu'il aura parfaitement maîtrisé les lois et les codes de son champ spécifique. On lit chez Bourdieu :

L'intellectuel est un personnage bidimensionnel qui n'existe et ne subsiste comme tel que si (et seulement si) il est investi d'une autorité spécifique, conférée par un monde intellectuel autonome (c'est-à-dire indépendant des pouvoirs religieux, politiques, économiques) dont il respecte les lois spécifiques, et

si (et seulement si) il engage cette autorité spécifique dans des luttes politiques. (Bourdieu, 1998, p. 547)

Sur cet aspect crucial, qui mérite réflexion, la carrière de Conan Doyle semble infirmer la théorie bourdieusienne.

Que Conan Doyle ait redonné vie à Sherlock Holmes pour faire un coup d'argent, personne n'en doute. Mais l'argent n'explique pas tout. Il ne faut pas perdre de vue que rien ni personne ne l'avaient obligé à tuer son détective en premier lieu; de même, rien ne l'obligeait à fournir au public des aventures à intervalles épisodiques après la lucrative résurrection de 1905. En étudiant l'ensemble de la carrière de Doyle pour conclure une étude sur l'engagement des écrivains du XIX^e siècle, français pour la plupart, face aux sciences occultes et notamment au spiritisme, j'en suis venu à me demander si Doyle n'avait pas relancé Sherlock Holmes dans la mêlée littéraire selon une logique qui contredirait directement la théorie de Bourdieu énoncée ci-dessus, c'est-à-dire pour se ménager un « capital engagement » auprès du public. Est-ce que Conan Doyle n'aurait pas fait revivre Sherlock Holmes en partie pour se concilier la faveur publique, c'est-à-dire pour maintenir son ascendant populaire et, partant, son influence politique et intellectuelle?

Il faut d'abord savoir que dans la littérature anglaise du début du XX^e siècle, la palme de l'engagement revient sans contredit à Arthur Conan Doyle. Il s'agit aujourd'hui d'un aspect quelque peu oublié de la carrière de celui que nous ne considérons plus que comme le créateur de Sherlock Holmes, mais Conan Doyle a bel et bien été l'homme de tous les engagements. Rarement une semaine ne passait sans que sa signature n'orne les pages d'opinion de la presse tant britannique qu'américaine. Polygraphe et lecteur boulimique, Doyle commençait chaque journée par une lecture exhaustive de la presse. Puisqu'il se savait pourvu d'une voix puissante, d'une voix pouvant se faire entendre clairement et fermement dans la masse discordante du discours social, il lisait toujours en se demandant s'il serait à-propos qu'il intervienne, c'est-à-dire qu'il se prononce publiquement, dans tel ou tel quotidien, sur un sujet donné. Sa conscience l'envoyait

régulièrement à son écritoire plume à la main, d'autant plus que son avis était souvent sollicité. Il s'est au cours de sa carrière prononcé publiquement sur les lois relatives au divorce, sur la réputation maritime de la Grande-Bretagne, sur la guerre des Boers, sur l'espéranto, sur l'entretien des routes, sur la beauté d'un nouveau sport : le baseball, sur le traitement réservé aux prisonniers de guerre allemands et britanniques. Cette énumération n'est en rien exhaustive (voir Doyle, 1986). Il a décliné une foule d'offres publicitaires; comme aux athlètes d'aujourd'hui, on lui offrait régulièrement de prêter son nom à des campagnes pour la tabac, le savon et même pour les premiers appareils de conditionnement physique (Coren, 1996, p. 138). Il refusait, quoique flatté de l'attention qu'on lui portait. Admiratif du Zola de l'affaire Dreyfus, il a tenté de renverser le cours de la justice dans plusieurs cas qui relevaient selon lui de l'erreur judiciaire. Dans la dernière partie de sa carrière, il a été appelé à authentifier des messages spirites dictés d'outre-tombe par son confrère Oscar Wilde. Verdict publié dans le *New York Times* du 2 septembre 1923 : les témoignages seraient bel et bien authentiques (« I defy any man of real critical instinct to read that script and doubt that it emanated from Wilde », Doyle, 1986, p. 304).

Les prochaines pages évoqueront trois exemples de son engagement en s'intéressant particulièrement à l'ethos du signataire, cet ethos caractéristique de la marque de commerce Arthur Conan Doyle. Il s'agit premièrement de sa prise de position dans un scandale judiciaire, « l'affaire Edalji »; de la querelle publique qui l'a opposé à George Bernard Shaw lors du naufrage du Titanic; et enfin de la croisade en faveur du spiritisme, à laquelle il a consacré la dernière partie de son existence.

L'affaire Edalji

Le rayonnement de l'affaire Edalji dans la société britannique de la Belle Époque est comparable à celui l'affaire Dreyfus. George Edalji était un jeune avocat de province, d'origine indienne. Studieux, discret, timide, il vivait en marge d'une société rurale qui ne le tolérait qu'avec méfiance. En 1903, des animaux de ferme de la région furent

nuitamment mutilés : des vaches et un cheval furent retrouvés égorgés, vidés de leur sang et de leurs entrailles. La police locale a rapidement arrêté Edalji, sous l'accusation d'une lettre anonyme. En fouillant sa demeure, on trouve des bottes et des rasoirs, pièces à conviction jugées suffisantes. George Edalji a rapidement été condamné à sept ans de prison. Indice évident de son innocence, pour les observateurs de bonne foi : les hécatombes nocturnes n'ont pas cessé après son arrestation... Qu'à cela ne tienne, jugent les autorités, c'est qu'il avait des complices. Quelques journalistes s'intéressent à l'affaire et font circuler une pétition pour que soit rouvert le procès. En octobre 1906, après avoir perdu trois ans de sa vie au pénitencier, George Edalji se voit offrir la libération conditionnelle. Mais le procès ne fait pas l'objet d'une révision. On le présume toujours coupable. Sa carrière est brisée; sa réputation semble définitivement ternie. Contre vents et marées, il insiste pour que son nom soit blanchi et son innocence proclamée. Ses défenseurs décident, stratégiquement, de faire appel au maître de l'enquête policière, au père de Sherlock Holmes¹.

Doyle se fascine immédiatement pour l'affaire et se prend de sympathie pour celui qui est clairement victime d'une erreur judiciaire portant atteinte à l'honneur de la nation. « Only an appeal to the public can put an end to a course of injustice and persecution which amounts, as I hope I shall show, to a national scandal », écrit-il dans le *Daily Telegraph* du 9 janvier 1907, pour ajouter, le 20 mai : « [...] it lies upon the conscience of this country to do what is just in an endeavour to right this grievous wrong. Could anything be more un-English than that the mistake should be admitted but reparation refused? » (Doyle, 1986, p. 124-124, p. 131). Au nom de l'honneur national, il se renseigne avec ferveur et minutie : il lit tous les articles écrits à ce sujet, il passe en revue les pièces du dossier et du procès. En somme, prêt à intervenir, il maîtrise parfaitement le dossier. Il publie un très long article sur la question dans le *Daily Telegraph* des 11 et 12 janvier 1907 en insistant pour l'affranchir de copyright, souhaitant que le texte soit repris dans tous les journaux de la nation, jusque dans les provinces les

¹ En ce qui concerne l'implication de Doyle dans le dossier Edalji, voir Doyle (1986, p. 124-137).

plus reculées (« As I bargained that they should be non-copyright they were largely transferred to other papers, sold for a penny at street-curbs and generally had a very wide circulation, so that England soon rang with the wrongs of George Edalji », Doyle, 1924, p. 210). Tout à fait conscient de signer son « J'accuse », Doyle fera valoir l'argument suivant : nous qui nous sommes tant moqué du système judiciaire français lors de l'affaire Dreyfus, allons-nous accepter de devenir à notre tour la risée de la France ? On lit par exemple dans le *Daily Telegraph* du 20 juillet 1907 :

But how weak is this appeal to the chose jugée ! When it was persistently urged in the Dreyfus case, what national scorn we showed for so feeble an excuse for not doing justice. It is a singular thing that every point of the Dreyfus case has been reproduced in this humbler drama, the forgeries, the covering of official by official, the reference to the chose jugée. If we judged French institutions harshly at the time, what are we to think of our own now ? (Doyle, 1986, p. 136)

Au cours des semaines qui suivent, Doyle publie une douzaine de lettres reprenant les tenants et aboutissants du dossier, prouvant hors de tout doute raisonnable l'innocence d'Edalji. Il soulève plusieurs détails aptes à fasciner tout bon lecteur des aventures de Sherlock Holmes, par exemple que la boue trouvée sur les bottes du suspect ne provenait pas du champ où avaient été commis les derniers crimes, ou que la myopie du suspect, selon les témoignages de trois éminents oculistes, était trop prononcée pour qu'il puisse avoir déambulé dans la campagne anglaise lors de ce qui avait été une nuit sans lune et sans étoiles. La couronne permettra à Edalji de réintégrer le barreau et lui offrira une compensation financière pour les préjudices subis, mais refusera de rouvrir le dossier (ce qui continue de préoccuper le Conan Doyle qui écrit ses *Memories and Adventures* de 1924 : « To this day this unfortunate man [...] has never been able to get one shilling of compensation for the wrong done. It is a blot upon the record of English justice, and even now it should be wiped out » (p. 212-213). Il pratiquera le droit jusqu'à sa mort en 1953. Retombée inattendue : Conan Doyle reçoit désormais une immense correspondance lui

parvenant de prétendues victimes d'erreurs judiciaires. Il lui faudra faire l'embauche d'un secrétaire à temps plein pour ce seul volet de ses activités (Coren, 1996, p. 126).

Bernard Shaw et le naufrage du Titanic

Une brève mais retentissante querelle publique a opposé Arthur Conan Doyle à George Bernard Shaw à la suite du naufrage du Titanic.

Dans les jours qui suivirent le naufrage (survenu la nuit du 14 au 15 avril 1912), la presse britannique avait clairoonné l'héroïsme dont auraient preuve l'équipage et les passagers du paquebot face à la catastrophe, sans pour autant parvenir à convaincre tous les membres du public à ce sujet. L'anecdote concernant l'orchestre qui aurait continué de jouer jusqu'à la toute fin fut notamment répandue dès les premiers jours. La presse avait unanimement salué le calme et la bravoure de l'équipage, malgré certains témoignages de survivants qui brossaient un tableau moins glorieux des événements. George Bernard Shaw se crut le devoir de remettre les pendules à l'heure. Dans un article paru dans le *Daily News and Leader* du 14 mai 1912, il soulignait, avec son esprit caustique, que la lecture, grossièrement erronée, que faisait le public de cette catastrophe portait en soi atteinte à l'honneur national :

Why is it that the effect of a sensational catastrophe on a modern nation is to cast it into transports, not of weeping, not of prayer, not of sympathy with the bereaved nor congratulation of the rescued, not of poetic expression of the soul purified by pity and terror, but of a wild defiance of inexorable Fate and undeniable Fact by an explosion of outrageous romantic lying? [...] Here is a calamity which might well make the proudest man humble, and the wildest joker serious. It makes us vainglorious, insolent and mendacious [...] Did the press really represent the public? I am afraid it did. Churchmen and statesmen took much the same tone. The effect on me was one of profound disgust, almost of national

dishonor [...] It seems to me that when deeply moved men should speak the truth. (Holroyd, 1989, p. 293-294)

Et la vérité, selon Shaw, est que le capitaine du Titanic, loin d'être le héros qu'avait salué la presse, était un abruti qui avait perdu son embarcation « by deliberately and knowingly steaming into an icefield at the highest speed he had coal for » (Pearson, 1975, p. 278), que ses sous-officiers avaient perdu la tête, que la panique avait saisi les passagers, que certaines embarcations de sauvetage contenaient plus d'hommes que de femmes, que l'orchestre avait reçu l'ordre de jouer le plus longtemps possible pour éviter que tous les passagers ne tentent de participer à l'exode, que ceux qui avaient réussi à monter à bord d'une embarcation avaient délibérément refusé d'aider les survivants qui nageaient à leur rencontre. Bref, le naufrage du Titanic avait été un incommensurable fiasco qui devrait constituer une leçon d'humilité. La seule manière de sauver l'honneur national était selon Shaw de prendre acte de l'ampleur de la catastrophe.

On s'en doute, Conan Doyle ne partageait en rien cette perspective. Il se considérait le devoir de renverser la « perverse thesis » (Doyle, 1986, p. 165) selon laquelle il n'y eut guère d'héroïsme durant les dernières heures du Titanic, et persiste à voir dans ce naufrage « a wonderful epic » (p. 167). S'attaquant au caractère de Shaw, qu'il accuse de mentir (« I can never remember any production which contained so much that was false within the same compass », p. 165), Doyle juge incompréhensible qu'un homme puisse écrire avec une telle légèreté au sujet d'une tragédie nationale. Comment ne pas comprendre qu'il était opportun que la presse saisisse l'occasion pour exalter les valeurs britanniques? (« As to the general accusation that the occasion has been used for the glorification of British qualities, we should indeed be a lost people if we did not honour courage and discipline when we see it in its highest form » p. 166-167). Doyle conclut en décrivant le fait qu'un génie tel que Shaw se serve de ses dons pour ternir l'image de sa nation. Devant un tel affront, l'homme d'honneur doit intervenir.

Or c'était précisément son sens de l'honneur qui avait poussé Bernard Shaw à rétablir la vérité. En privé, il disait à son cercle d'amis que Doyle « simply does not understand » (Coren, 1996, p. 117). Il s'agit clairement d'un de ces dialogues de sourds dont parle Marc Angenot dans *Doxa et coupures cognitives* : « les adversaires ne semblent pas appartenir au même “univers mental”, ils ne semblent pas s'opposer par leurs choix d'arguments seuls ou par leur hiérarchie des valeurs, mais par la façon même de déchiffrer le monde, par la “logique” de leurs raisonnements » (p. 5). L'intérêt de ce dialogue de sourds vient de ce que les interlocuteurs sont mus par une conception antithétique de l'intérêt et de l'honneur de la nation, et qu'ils considèrent avoir le devoir moral d'intervenir publiquement, contre vents et marées. Tout se passe comme si Conan Doyle, respectueux des objectifs de Shaw, ne pouvait absolument pas comprendre que celui-ci fasse une lecture des événements qui menace sa foi en l'honneur chevaleresque des représentants de la nation, et ceci au nom même de l'honneur, d'un honneur minant l'intégrité de son propre rapport au monde. Cette querelle l'aura marqué, comme en témoigneront ses mémoires dans lesquelles il brossera un portrait de Shaw en surhomme de l'intelligence pure dénué de la moindre compassion humaine (« I have known no literary man who was ruthless to other people's feelings. And yet to meet him was always to like him. [...] He seems subhuman in emotion and superhuman in intellect » (Doyle, 1924, p. 250). Heureusement, son œuvre parle en sa faveur : « It took a good man to write *Saint Joan* » (p. 251). Tel est le dernier mot de Conan Doyle au sujet de George Bernard Shaw.

À court terme, le grand public semble ici avoir été mis au diapason par Doyle davantage que par Shaw. Voilà un moment précis de sa carrière où Doyle dut avoir trouvé opportun d'avoir fait renaître Holmes, et d'avoir fait de lui un héros imaginaire dont une partie de la gloire rejaillissait sur son créateur.

La croisade spirite

La dernière partie de l'existence et de la carrière de Conan Doyle a été consacrée au spiritisme. Spirite convaincu, il entreprit à la fin de la

Grande Guerre de claironner la bonne nouvelle voulant non seulement que l'âme survive au corps, mais encore qu'elle demeure loquace pour ceux qui savent l'entendre. Prêtez l'oreille, et vous entendrez les mots de réconfort que vous adressent les êtres aimés que vous avez perdus en cours d'existence : ils vous attendent dans l'au-delà ; à terme, tous ceux qui s'aiment seront réunis. Conan Doyle, qui a perdu son fils aîné au front, parle ici d'expérience, puisque le spiritisme lui aurait permis de reprendre contact avec l'âme du disparu : « Why should we fear for our dear one's death if we can be so near to them afterwards? Am I not far nearer to my son than if he were alive and serving in that Army Medical Service which would have taken him to the ends of the earth? There is never a month, often a week, that I do not commune with him » (Doyle, 1924, p. 397; voir aussi Prévost, 2005). Notre passage sur terre n'est que transitoire et somme toute insignifiant : « Why should we fear a death which we know for certain is the doorway to unutterable happiness? » (Doyle, 1924, p. 397).

Bien sûr, cette grande nouvelle, qu'un spirite aussi actif que Victor Hugo n'avait pas cru bon de répandre publiquement par peur du ridicule (Prévost, 2003), est vouée à rencontrer une vive résistance de la part de la frange sceptique du public. Doyle aura donc consacré la dernière partie de sa carrière à combattre ce scepticisme, généralement issu, estime-t-il, d'hommes qui n'entendent rien au sens de l'honneur. Car il faut être pourvu d'une forte dose d'héroïsme pour nager contre le courant du matérialisme, comme le souligne la dédicace du premier traité que Doyle consacre à la cause spirite, *The New Revelation* : « To all the brave men and women, humble or learned, who have had the moral courage during seventy years to face ridicule or worldly disadvantage in order to testify to an all-important truth » (1918, p. 8).

De 1917 à 1930, Doyle publie six traités sur le spiritisme et le paranormal, en plus d'une monumentale *History of Spiritualism* (1926)².

² Les autres écrits paranormaux d'Arthur Conan Doyle sont *The New Revelation* (1918), *The Vital Message* (1919), *The Wanderings of a Spiritualist* (1921), *The Coming of the Fairies* (1922), *Pheneas Speaks* (1927) et *The Edge of the Unknown* (1930).

À partir d'alors, la majorité de ses lettres aux journaux traiteront du spiritisme; il sera de plus un infatigable conférencier public, à Londres, dans l'ensemble du Royaume-Uni et partout au monde. Il est notamment venu donner une série de conférences au Canada. Les curieux en la matière noteront sans doute avec intérêt que la ville canadienne la plus propice aux communications occultes, celle qui peut s'enorgueillir d'une population de revenants particulièrement volubiles, serait Winnipeg (Coren, 1996, p. 186).

Nous disons donc que le principal argument qu'invoquait Conan Doyle, inlassablement, pour défendre la foi spirite était un avatar chevaleresque de l'argument d'autorité. Les hommes qui se sont prononcés en faveur du spiritisme sont dans l'ensemble trop honorables pour que l'on rejette leurs témoignages a priori. « Men of the highest character not only in this country but in America, France, Germany, Russia, and Italy have confirmed each other's observations », écrit-il aux lecteurs du *Daily Mail* le 7 février 1917 (Doyle, 1986, p. 246). Une intervention publique exemplaire de son engagement eut lieu le 11 mars 1920 au Queen's Hall de Londres. Il s'agissait d'un débat l'opposant à Joseph McCabe, de la Rationalist Press Association. Les billets pour cet événement se sont vite envolés et firent l'objet d'une surenchère sur le marché noir. Avant de prendre la parole, Doyle sortit un petit livre noir. Dans ce livre, dit-il au public, j'ai noté les noms de cent soixante hommes éminents qui croient sans aucune réserve à la vérité de la science spirite. Ces hommes sont des politiciens, des diplomates, des écrivains, des scientifiques, des militaires, des hommes d'affaires, des artistes. Doit-on les considérer comme une bande de nigauds? Quand ces généraux nous ont menés à la victoire contre l'Allemagne, ont-ils agi en rêveurs incapables de faire la part des choses? Faut-il croire que ces hommes politiques sont des incompetents? Non, la qualité de plusieurs adeptes du spiritisme nous oblige tout simplement à considérer cette nouvelle science sans préjugés défavorables (Coren, 1996, p. 169-170). « If the evidence of [...] persons of standing and honour may not be taken, then how can any human fact be established? » (Doyle, 1924, p. 393). Discréditer le spiritisme a priori, cela reviendrait à mettre en doute la parole et l'intelligence de piliers de l'État. Quiconque croit encore en l'honneur

doit en somme prêter une oreille attentive à ce que nous disent ces hommes. Et en prêtant une oreille attentive aux propos de Conan Doyle, on entend leur valeur implicite : vous reconnaîtrez en moi, le créateur de Sherlock Holmes, en moi, l'homme de tous engagements qui impliquent l'honneur national, leur digne représentant.

La conversion du professeur Challenger

Plusieurs écrivains phares du XIX^e siècle, notamment Balzac et Dumas, s'étaient engagés avec éclat face au paranormal (face au magnétisme, face aux théories de Mesmer et aux visions de Swedenborg, face aux pouvoirs de divination et de seconde vue du somnambule). Cet engagement se manifestait généralement dans le cadre même de la fiction : il se donnait à lire à l'intérieur de romans, notamment *Louis Lambert*, *Ursule Mirouët*, *Joseph Balsamo* (voir Prévost, 2002 et 2006). Conan Doyle change la donne. Si son intérêt pour le magnétisme et surtout pour le spiritisme marque une constante de son existence, ce n'est que dans ses dernières années qu'il engagera concrètement sa crédibilité personnelle, son ethos, dans cette voie (« I was culpably slow in throwing any small influence I may possess in the scale of truth », écrit-il dans *The New Revelation*, 1918, p. 48). Or le lieu de cet engagement ne sera pas la fiction, mais bien le texte d'exposition à prétention scientifique, qui entend vulgariser les tenants et aboutissants de la pratique spirite tout en en faisant peser le poids de son crédit symbolique — la valeur de sa signature d'homme d'honneur — dans la balance. Il investit son immense popularité de romancier pour s'affranchir du roman; il s'agira désormais de communiquer plus directement avec son lectorat. La bonne nouvelle spirite se passe à ses yeux des atours de la fiction.

Certes, le dernier Conan Doyle ne cesse pas d'écrire de la fiction, peu s'en faut. Par exemple, les deux derniers recueils d'enquêtes de Sherlock Holmes datent de sa période spirite (*His Last Bow*, 1917 et *The Case-Book of Sherlock Holmes*, 1927). Mais son cœur est ailleurs. L'ardente foi spirite qui l'anime ne transparait nullement dans les aventures de son détective, ce mal-aimé de génie que son auteur avait vainement tenté de mettre à mort. Holmes n'a jamais manifesté le

moindre intérêt pour le paranormal — le spiritisme, la transmission de pensée, la vie après la mort — phénomènes qui sont devenus la raison d'être de Doyle. Lire dans une même foulée les deux derniers recueils consacrés au brillant détective et les écrits spirites de Conan Doyle, cela revient à constater que, malgré une sympathie résiduelle pour ce personnage qui l'a rendu célèbre, Sherlock Holmes survit surtout dans l'esprit de son créateur à titre de caricature de l'esprit positiviste. Ce grand cerveau, ce prodigieux limier, arrête sa marche au péristyle des préoccupations qui engagent l'âme et le cœur de son auteur. Après sa retraite, nous explique le docteur Watson dans l'ouverture de *His Last Bow*, Holmes s'est fait fermier et a développé une passion pour l'apiculture. Il se porte bien, malgré d'occasionnelles attaques de rhumatismes. Certes, il peut lui arriver, comme à la fin de « The Adventure of the Cardboard Box », de se poser les questions fondamentales sur la signification de l'existence, questions qui sont le pain quotidien du dernier Conan Doyle : à quoi riment toute la misère, la violence, la peur qui afflige l'humanité ? Il faut que toute cette souffrance ait un sens et une fin, dans les deux sens du mot *fin*, sans quoi tout n'est que chaos et hasard. Mais quelle fin ? Ceux qui cherchent une réponse à cette interrogation sont priés de quitter la fiction de Conan Doyle et d'aborder ses écrits spirites. Sherlock Holmes est tout simplement incapable de répondre à de telles questions. Il demeure et demeurera l'homme de l'explication purement matérielle. Il est donc selon Conan Doyle un homme incomplet.

Pour le Conan Doyle spirite, tout se passe exactement comme si la fiction et, plus particulièrement, les enquêtes de Holmes devaient se cantonner au rationalisme du plus grand nombre. L'écrit qui prétend à l'objectivité, en revanche, cet écrit que la langue anglaise classe sous la vaste rubrique de la « non-fiction », se fait le théâtre de l'étrange et du paranormal. Si tout demeure inchangé du côté de chez Sherlock Holmes, la vie de Conan Doyle, elle, n'est plus la même. Si Holmes consacre sa maturité à l'agriculture et à la rédaction d'un traité sur la ségrégation de l'abeille reine en apiculture, Doyle converse quotidiennement avec les esprits, et se sent le devoir de leur servir d'intermédiaire pour toucher le plus grand nombre de lecteurs. L'essai est en somme pour le dernier Doyle le lieu de la foi. Cette foi réclame

le *je* de l'auteur, non celui de quelque narrateur ou de quelque personnage fictif. Tout porte donc à croire que Conan Doyle continue à convaincre le public de la solidité de sa pensée rationnelle en multipliant les aventures de Sherlock Holmes par jeu, alors que ce qui l'engage au plus profond de son être nécessite une forme d'expression plus directe et plus sérieuse que la nouvelle ou le roman, d'autant plus que sa nouvelle révélation ne peut manquer de laisser plusieurs lecteurs incrédules, comme Doyle s'en doute bien.

On pourrait en somme avancer l'hypothèse que l'écrivain multiplie les derniers coups d'archet de son illustre détective dans le double objectif de consolider sa santé financière et — surtout? — de maintenir son ascendant sur le lectorat mondial. Ce double objectif n'en forme en fait qu'un seul : celui de se donner les moyens, financiers et symboliques, de se consacrer à sa dernière, à sa plus grande croisade.

Nous disions que l'engagement spirite de Doyle ne passait pas par la fiction. Une exception de taille est toutefois à signaler : le roman *The Land of Mist* de 1926, dans lequel l'auteur accorde à son deuxième grand héros, le professeur George Edward Challenger, d'appréhender la réalité de l'outre-tombe, faveur qu'il aura toujours déniée à son détective. Le professeur Challenger, brillant et intrépide mais vaniteux, colérique et violent, « a perfectly impossible person » dans les termes de son compagnon d'aventures Edward Malone (Doyle, 2001, p. 21), le professeur Challenger, héros des romans *The Lost World* (1912), *The Poison Belt* (1913) et *The Land of Mist* (1926), deviendra un personnage davantage à l'image de son créateur, c'est-à-dire un héros qui s'intéressera, après la conversion qui fait l'objet du dernier roman, au paranormal et aux mystères métaphysiques.

Chaque fois qu'il émet une théorie, Challenger suscite l'émoi dans les milieux scientifiques, et plus particulièrement auprès du professeur Summerlee qui l'accompagne dans ses aventures simplement pour avoir le plaisir de le contester sur le terrain. Challenger surprend; il dérange. Dans *The Lost World*, il proclame qu'il existe, en Amérique du Sud, un plateau inexploré où survivent des créatures préhistoriques, plateau qu'il s'engage personnellement à découvrir. Accompagné du

journaliste Malone, du sceptique Summerlee et de l'aventurier lord John Roxton, il découvre effectivement cette contrée qui a échappé au passage du temps et contemple, émerveillé avec ses compagnons, le spectacle de dinosaures qui se nourrissent de feuillages. Oubliant momentanément leurs querelles, Challenger et Summerlee se prennent par la main :

Challenger's cheeks bunched up into a seraphic smile, and Summerlee's sardonic face soften[ed] for the moment into wonder and reverence.

'*Nunc dimittis!*' he cried at last. 'What will they say in England of this?'

'My dear Summerlee, I will tell you with great confidence exactly what they will say in England,' said Challenger. 'They will say that you are an infernal liar and a scientific charlatan, exactly as you and others said of me.' (Doyle, 2001, p. 113)

Le Challenger de *The Lost World* semble en outre admettre la possibilité de la télépathie, alors que dans *The Poison Belt*, il se montre ouvert à la possibilité de la survie de l'âme après la mort corporelle (Doyle, 2001, p. 132 et p. 242). Mais *The Land of Mist*, qui est le récit de sa conversion spirite, le trouvera dans une tout autre disposition d'esprit.

En début de roman, Challenger apprend que le journaliste Malone, qui écrit une série d'articles sur la pluralité des religions à Londres, s'apprête à visiter une église spirite, ce qui enrage le bouillant professeur :

'Next week the lunatic asylums, I presume,' said he. 'You don't mean to tell me, Malone, that these ghost people have got churches of their own. [...] There seems to be absolutely no limit to the inanity and credulity of the human race. *Homo Sapiens! Homo idioticus!* Who do they pray to – the ghosts?' (Doyle, 1926, p. 13)

Dans sa colère, Challenger admet n'avoir rien lu de l'abondante littérature spirite (« Do you conceive that a logical brain, a brain of the first order, needs to read and to study before it can detect a manifest absurdity? », p. 14), et rejette d'emblée l'argument d'autorité dont Doyle a fait un usage abondant au cours de ses dernières années (« Don't be absurd, Malone. Every great mind has its weaker side », p. 15), pour finalement se rabattre sur un matérialisme absolu (« Death ends all, Malone. This soul-talk is the animism of savages », p. 17). Malone, ouvert d'esprit, ne veut contredire le professeur, et admire son courage (« There is something virile and manly in facing the worst », lui concède-t-il en fin de dialogue, p. 18).

Malone se convertira rapidement au spiritisme, et considère qu'il relève de son devoir de journaliste d'accorder une bonne presse à la cause (« 'If we do nothing else, we shall ventilate it,' said Malone. 'I believe in the good old British public. Slow and stupid, but sound at the core. They will not stand for injustice if you can get the truth into their heads' », p. 121). Avec l'aide de sa fiancée, qui est la fille de Challenger, il parvient à convaincre le professeur d'assister à des séances. Son scepticisme, d'abord féroce, se dissipera peu à peu, après avoir établi contact avec des esprits, y compris celui du regretté professeur Summerlee, dont l'identité lui semble incontestable. La conversion sera complète, et la conclusion du roman optimiste :

He was a gentler, humbler and more spiritual man. Deep in his soul was the conviction that he, the champion of scientific method and of truth, had, in fact, for many years been unscientific in his methods and a formidable obstruction to the advance of the human soul through the jungle of the unknown. [...] So we may leave Challenger, his black mane slowly turning to grey, but his great brain growing ever stronger and more virile as it faces such problems as the future had in store – a future which had ceased to be bounded by the narrow horizon of death, and which now stretched away into the infinite possibilities and developments of continued survival of personality, character and work. (Doyle, 1926, p. 281-282)

On voit que, tout viril qu'il était dans son matérialisme, ce personnage devient encore plus valeureux lorsqu'il accepte de suivre les pas de son créateur. Le professeur Challenger est en somme devenu le héros que Conan Doyle veut incarner par son propre engagement.

L'ethos de l'écrivain engagé, chez Arthur Conan Doyle, reproduit celui de ses héros fictifs. Malgré ses insuffisances métaphysiques, le dernier Sherlock Holmes, celui de *His Last Bow*, ne sort-il pas de sa retraite pour venir en aide à la nation lors de son plus grand péril, soit lors de la Grande Guerre? Quant aux personnages de George Edward Challenger et de Malone, ne prouvent-ils pas, sur le mode fictif, ce que la carrière de Doyle avait déjà cherché à établir : que l'homme d'honneur doit rendre des comptes perpétuels à la justice et à la vérité? L'engagement tel que le conçoit Doyle n'a certes rien de postmoderne.

On en vient à se demander si ce sens de l'honneur constitutif de l'ethos d'un écrivain comme Conan Doyle, ce sens de l'honneur qui a partie liée avec une conception héroïque de l'individu, est le fait exclusif de ces écrivains qui ont réservé une place à l'héroïsme et aux valeurs chevaleresques dans leur fiction. En d'autres termes, la découverte conjointe de Thackeray et de Flaubert, à la mi-XIX^e siècle, celle du « roman sans héros »³, annonçait-elle la disparition éventuelle de toute forme effective d'engagement? Dans un monde sans héros fictifs, l'engagement de l'intellectuel peut-il avoir une influence réelle sur la société? Les lois du champ littéraire obligent désormais les romanciers à se détourner de l'héroïsme fictif, comme l'a bien constaté Jules Verne dans une lettre amère écrite à Hetzel en 1877 :

[...] dans l'échelle littéraire, le roman d'aventure est moins haut placé que le roman de mœurs. Balzac est supérieur à Dumas père, ne fût-ce que par le *genre*. [...] Ne me battez pas parce que je crois que, d'une façon générale et question de forme à part, l'étude du cœur humain est plus littéraire que les romans d'aventures. Ces récits peuvent réussir davantage, je ne dis pas

³ *Vanity Fair. A Novel Without a Hero* (1848).

non. Mais il vaut mieux avoir fait *Eugénie Grandet* que *Monte-Cristo*. (Vierne, 1986, p. 103)

« English people of the present day are apt, I know not why, to look somewhat down on incident, and reserve their admiration for the clink of teaspoons and the accent of the curate. It is thought clever to write a novel with no story at all, or at least with a very dull one », écrivait Robert Louis Stevenson en 1882 (p. 225-226), tout aussi déconcerté que Verne de perdre la joute littéraire pour vouloir se consacrer à ce que Jean-Yves Tadié appelle « l'essence de la fiction »⁴. Je crois qu'Arthur Conan Doyle, pour sa part, a volontairement enfreint les lois du champ littéraire, les « règles de l'art », pour conserver une influence concrète sur son siècle. La carrière de Conan Doyle pose ainsi un défi de taille à la théorie bourdieusienne de l'engagement. Un écrivain qui obéit en tout aux lois du champ littéraire, ou plus globalement un intellectuel qui ne s'accumule qu'un immense capital spécifique, peuvent-ils réellement espérer devenir des acteurs sociaux influents?

Bibliographie

ANGENOT, Marc. 2001, *Doxa et coupures cognitives, Discours social/Social Discourse* (Montréal), Nouvelle série, vol. II.

BOURDIEU, Pierre. 1998 [1992], *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais ».

COREN, Michael. 1996 [1995], *Conan Doyle*, London, Bloomsbury.

DOYLE, Arthur Conan. 1918, *The New Revelation*, London, Hodder & Stoughton.

—. 1924, *Memories and Adventures*, Boston, Little, Brown & Company.

⁴ « L'aventure est l'essence de la fiction », écrit Tadié (1982, p. 5).

—. 1926, *The Land of Mist*, London, Hutchinson & Co.

—. 1986, *Letters to the Press* (John Michael Gibson et Richard Lancelyn Green, eds), London, Secker & Warburg.

—. 2001 [1912 et 1913], *The Lost World and Other Thrilling Tales*, London, Penguin Classics.

HOLROYD, Michael. 1989, *Bernard Shaw*, vol. II: *The Pursuit of Power*, London, Chatto & Windus.

MESSAC, Régis. 1929, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion.

PEARSON, Hesketh. 1975, *Bernard Shaw. A Biography*, London, Macdonald and Jane's.

PRÉVOST, Maxime. 2002, « 'Mesmer a vaincu Brutus.' Alexandre Dumas' Authorial Stance on Occult Sciences », *Romance Notes* (Chapel Hill, North Carolina), Vol. XLII, No. 2, p. 205-213.

—. 2003, « Les Mystères de Jersey. Représentations de Hugo en spirite », dans M. Prévost et Yan Hamel (dir.), *Victor Hugo 2003-1802 : images et transfigurations*, Montréal, Fides, p. 29-41.

—. 2005, « Versions spirites du pari pascalien. Tombeaux de Léopoldine Hugo et de Kingsley Doyle », *Frontières* (Montréal), vol. XVIII, n° 1.

—. 2006, « Les Savants et les Sachants. L'engagement scientifique chez Balzac et Dumas », *Les Cahiers du XIX^e siècle* (Québec, Nota Bene), n° 1, p. 97-113.

STEVENSON, Robert Louis. 1918 [1882], « A Gossip on Romance », dans *Essays*, New York, Charles Scribner's Sons, p. 220-234.

Maxime PRÉVOST, « La signature de l'homme d'honneur. Considérations sur Conan Doyle et Pierre Bourdieu », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @naïsses, hiver 2006

TADIÉ, Jean-Yves. 1982, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige ».

VIERNE, Simone. 1986, *Jules Verne*, Paris, Balland, coll. « Phares ».

Yan HAMEL

Jean-Paul Sartre, entre Richard Wright et Mathieu Delarue

Ce qu'il ira chercher au Connecticut ce n'est pas l'espèce humaine dans sa pureté originelle, c'est le désert et l'inhumanité. Il hait les bourgeois, les Européens, les civilisés : puisqu'il ne peut, incendiant collèges, bibliothèques et musées, anéantir la bidense culture qu'ils secrètent, il en détruira minutieusement les traces dans sa pensée comme dans son cœur. Combien il les envie ces Indiens qui ne savent ni lire ni écrire ni compter; à leur contact il oubliera tout; peut-être, avec un peu de chance, désapprendra-t-il à parler : alors il retrouvera la nature qu'on lui avait cachée.
(Sartre, 1971, p. 1428-1429)

Dans un récent article qui porte sur la trilogie *Les Chemins de la liberté*, Michel Contat explique pourquoi, selon lui, Jean-Paul Sartre n'a jamais achevé le cycle romanesque en écrivant le quatrième tome, dans lequel le personnage principal, Mathieu Delarue, aurait dû entrer dans la Résistance active et mourir sous la torture : « Sartre était incapable, il l'a reconnu, d'écrire en fiction ce qu'il n'avait pas vécu dans la réalité. L'héroïsme est son tourment, ce n'est pas son fort. » (2005, p. 58-59)

Une telle affirmation présuppose une conception particulière de ce qu'est l'héroïsme pour un homme de lettres au milieu du XX^e siècle. L'écrivain héroïque est, selon le point de vue adopté par Contat, celui qui s'engage dans une lutte, de préférence armée, contre l'injustice, ici contre le nazisme, au risque de sa liberté et de sa vie.

Par ces remarques préliminaires, mon objectif n'est ni, comme l'ont déjà fait nombre de critiques pro- ou anti-sartriens, de réévaluer quels furent les liens réels entre Sartre et la Résistance, ni de chercher à déterminer dans quelle mesure exacte la publication de *L'Être et le*

néant, en 1943, ou la première représentation des *Mouches*, la même année furent des manières de se dresser contre l'occupant. Il ne sera pas question d'en venir, au terme de cette étude, à décréter si oui ou non Jean-Paul Sartre a adopté un comportement héroïque au cours de sa vie, et plus particulièrement entre son évasion du stalag en 1941 et la libération de Paris trois ans plus tard. J'entends plutôt signaler que la perspective adoptée ici sera différente : à partir d'une analyse des textes écrits avant, pendant et peu après la Seconde Guerre mondiale, les rapports qui peuvent être établis entre les notions d'« héroïsme » et de « littérature » chez le principal théoricien de l'engagement seront évalués. Que signifie l'héroïsme de l'homme de lettres chez Sartre?

En vue de répondre à cette question, deux aspects complémentaires de l'œuvre seront examinés séparément avant d'être confrontés.

Je compte tout d'abord m'intéresser à la représentation de l'écrivain que l'on trouve dans *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Il s'agira de déterminer quelle *praxis* particulière est promue par Sartre dans ce manifeste de l'engagement et quelle quête il assigne du coup aux écrivains français de l'après-guerre. Ce faisant, dans la mesure où ceux qui sont chargés de mener à bien une quête sont les héros d'une histoire donnée, il sera possible de saisir quel genre particulier d'héroïsme Sartre s'attend implicitement à trouver chez eux et chez lui-même.

Je me pencherai ensuite sur les premières œuvres de fiction publiées par Sartre, allant de *La Nausée* (1938) jusqu'aux *Chemins de la liberté* (1945-1949), en passant par *Les Mouches* (1943), *Huis clos* (1945) et *Les Mains sales* (1948), étant donné, non pas que ces œuvres donnent à voir des personnages de type héroïque, mais plutôt qu'elles mettent en scène des héros, au sens de personnages principaux, qui sont tous des intellectuels ou des hommes de lettres, et que ces héros-intellectuels se montrent invariablement « tourmentés » par l'héroïsme.

Contre les clercs bourgeois, un héroïsme du « n'importe qui »

Les critiques ont déjà relevé que, pour Sartre, la notion d'engagement désigne non seulement une réalité inévitable pour l'écrivain, toute œuvre littéraire prenant forcément position sur des questions sociales et politiques qui excèdent les problèmes esthétiques, mais aussi un projet particulier qui consiste à assumer en toute lucidité et en toute responsabilité cette prise de position obligée¹. Ceci dit, au cours des années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature?* occupe une position centrale dans le champ littéraire et philosophique français, sur quelles questions précises se prononce-t-il? Par le biais de cette œuvre engagée exemplaire qu'est son manifeste de l'engagement, pour quelle cause exacte Sartre prend-il position?

Il se prononce d'abord et avant tout en faveur d'une transformation de la représentation de l'écrivain qui domine dans l'imaginaire de l'époque. Cette représentation, l'homme de lettres engagé doit d'abord se l'approprier avant de la travailler, et ce, de façon à pouvoir ensuite transformer la position réelle qu'il occupe au sein de la société :

[P]ar mon libre projet d'écrire [...] je deviens un homme que les autres hommes considèrent comme écrivain c'est-à-dire qui doit répondre à une certaine demande et que l'on pourvoit de gré ou de force d'une certaine fonction sociale. Quelle que soit la partie qu[e l'écrivain] veuille jouer, il faut la jouer à partir de la représentation que les autres ont de lui. Il peut vouloir modifier le personnage que l'on attribue à l'homme de lettres dans une société donnée; mais pour le changer il faut qu'il s'y coule d'abord. (1948, p. 125)

Cette nouvelle représentation devrait idéalement contribuer à éliminer toute forme de distanciation entre l'écrivain et le reste de la société. Avec *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre prône un monde des lettres qui serait « liminaire », pour reprendre le terme utilisé par Michel Biron (2000) dans son analyse du champ littéraire québécois. Selon Sartre, si

¹ Cf. Benoît Denis (2000, p. 15-99).

« la littérature, un jour, doit pouvoir jouir de son essence, l'écrivain, sans classe, sans collègues, sans salons, sans excès d'honneurs, sans indignité sera jeté dans le monde, parmi les hommes, et la notion même de cléricature paraîtra inconcevable. » (p. 195) Dans la mesure où il est possible d'associer l'engagement sartrien à une forme d'héroïsme de l'homme de lettres, il faut dès lors concevoir un type d'héroïsme paradoxal qui renverse les conceptions habituelles que l'on peut se faire du héros comme être exceptionnel, supérieurement courageux et capable. L'homme de lettres engagé doit au contraire pratiquer ce que j'appellerai ici un héroïsme du « n'importe qui »² : un héroïsme qui consiste à éliminer toute forme de distinction entre soi et le commun des mortels.

Les ennemis à abattre pour parvenir à réaliser cette entreprise sont ceux qui promeuvent une conception inverse de l'écrivain et de la littérature. Sartre combat les auteurs qui prétendent que le travail sur les lettres doit être détaché des remous politiques qui agitent la Cité.

² J'ai choisi cette expression en raison de ses résonances sartriennes. L'exergue célinien de *La Nausée* dit : « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu. » (1981, p. 1) La quatrième de couverture de la première édition des *Mouches* se termine par les phrases suivantes : « Oreste poursuivra son chemin, injustifiable, sans excuses, sans recours, seul. Comme un héros. Comme n'importe qui. » (2005, p. 73) La même expression revient à quelques reprises dans les descriptions que Sartre donne de la vie et de la société américaines, dont il sera question dans la suite de cette étude. L'auteur écrit notamment que « l'Américain, dans le tramway, quand il enfonce son nickel dans la fente, dans le métro, au bar automatique, se sent n'importe qui » (1949a, p. 83), et, à propos de lui-même, qu'à New York, dans « l'anonymat numérique des rues et avenues, je suis simplement n'importe qui n'importe où » (1949b, p. 118). Quinze ans plus tard, Sartre appliquera encore une fois cette idée à sa propre personne dans l'excipit des *Mots* : « Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » (p. 206) Enfin, dans un documentaire de 1967 réalisé par Max Cacopardo pour le compte de la Société Radio-Canada, Sartre explique qu'il peut légitimement présider le tribunal Russell contre les crimes de guerres commis par les Américains au Vietnam étant donné qu'il est « n'importe qui ». Il explique ensuite longuement ce qu'il entend par là et pour quelles raisons devenir « n'importe qui » est une « tâche » que l'écrivain bourgeois se doit de réaliser sans être assuré de pouvoir y parvenir.

Nulle surprise, dès lors, que ses principales bêtes noires soient Julien Benda et la conception du « clerc » définie dans *La Trahison des clercs*, l'un des plus importants pamphlets du XX^e siècle écrits en réaction contre la politisation des écrivains³. Celui que Sartre appelle constamment, avec une prise de distance hautaine et méprisante, « M. Benda »⁴ postule que le « clerc » a pour fonction première de se couper le mieux possible de la société contemporaine afin de se faire le gardien de « valeurs éternelles et désintéressées, comme la justice et la raison » (1977, p. 63). L'auteur de *Qu'est-ce que la littérature?* cherche pour sa part à démontrer que

cette division [entre le clerc et le reste de la société] correspond nécessairement à une aliénation de l'homme et, partant, de la littérature; nos analyses nous ont montré qu'elle tend toujours à opposer aux masses indifférenciées un public de professionnels ou, à tout le moins, d'amateurs éclairés; qu'il se réclame du Bien et de la Perfection divine, du Beau ou du Vrai, un clerc est toujours du côté des oppresseurs. Chien de garde ou bouffon : à lui de choisir. M. Benda a choisi la marotte et M. Marcel la niche; c'est leur droit. (p. 195)

Au-delà du principal représentant d'une manière différente de concevoir le rôle de l'écrivain, les ennemis à abattre sont les structures sociales et les institutions, avec leurs traditions et leurs présupposés idéologiques, qui ont permis à l'image du « clerc » de voir le jour et de dominer dans une large partie du champ. Pour ce faire, Sartre dévalorise l'homogénéité sociale du monde des lettres français qui fait de ses collègues et de lui-même « les écrivains les plus bourgeois du

³ Édité une première fois en 1927, *La Trahison des clercs* a été réédité en 1946, accompagné d'une nouvelle préface, dans laquelle la notion d'engagement est prise à partie. Il faut préciser que, dans cette étude, il ne sera pas question d'analyser l'œuvre de Julien Benda en détail, mais de montrer de quelle façon elle est reprise et utilisée de façon polémique par Sartre.

⁴ Dans la partie de *La Parole pamphlétaire* qui est consacrée aux « figures de l'agression », Marc Angenot analyse le recours au terme « Monsieur » (p. 267). Il signale notamment que, dans *Les Chiens de garde*, Paul Nizan, « qui parle évidemment de Lénine tout court, l'oppose systématiquement à "M. Benda" ».

monde » (p. 204). Il déprécie leur habitus uniforme, et plus précisément leur parcours scolaire, critiquant le fait qu'« en France où le baccalauréat est un brevet de bourgeoisie, il n'est pas admis qu'on projette d'écrire sans être au moins bachelier » (p. 204). Il dénigre la similarité de la culture de base des écrivains, qui incite chacun d'entre eux à concevoir sa personne et son statut à partir des mêmes poncifs :

[N]ous avons connu, dès l'adolescence, les traits mémorables et édifiants des grandes existences, nous avons su dès la quatrième, même si notre père ne désapprouvait pas notre vocation, comment on répond aux parents récalcitrants, combien de temps l'auteur de génie doit raisonnablement demeurer méconnu, à quel âge il est normal que la gloire le couronne, combien de femmes il doit avoir et combien d'amours malheureuses, s'il est souhaitable qu'il intervienne dans la politique et à quel moment : tout est écrit dans les livres [...]. Grâce à ces modèles, à ces recettes, la carrière d'écrivain nous est apparue, dès notre enfance, comme un métier magnifique mais sans surprises où l'on avance en partie grâce au mérite, en partie à l'ancienneté. Tels nous sommes. (p. 206-207)

Enfin, il s'attaque au rassemblement du monde des lettres français autour d'une seule capitale, c'est-à-dire d'une série à ses yeux trop limitée de lieux de sociabilité et d'expériences socioculturelles possibles :

La centralisation nous a tous groupés à Paris; avec un peu de chance, un Américain pressé peut nous joindre tous en vingt-quatre heures, connaître en vingt-quatre heures nos opinions [...]; en vingt-quatre heures un cycliste entraîné peut faire circuler d'Aragon à Mauriac, de Vercors à Cocteau, en touchant Breton à Montmartre, Queneau à Neuilly et Billy à Fontainebleau, compte tenu des scrupules et cas de conscience qui font partie de nos obligations professionnelles, un de ces manifestes, une de ces pétitions ou protestations [...] par quoi nous aimons à marquer que nous sommes du siècle; en vingt-

quatre heures, sans cycliste, un potin fait le tour de notre collège et revient amplifié à celui qui l'a lancé. On nous rencontre tous ensemble — ou presque — dans certains cafés, aux concerts de la Pléiade et, dans certaines circonstances proprement littéraires, à l'ambassade d'Angleterre. (p. 205-206)

À travers ces sarcasmes, Sartre dénonce le nivellement et le conformisme qui non seulement désindividualisent l'homme de lettres, mais le réduisent aussi, malgré ses prétendus partis pris idéologiques et esthétiques, à un rôle d'apparat sans aucun impact réel en dehors de la sphère mondaine.

Pour un écrivain français à l'américaine

En contrepartie, un autre champ littéraire et une autre représentation de l'homme de lettres fournissent à Sartre un modèle idéal de ce que devraient être le monde des lettres et l'écrivain français au sortir de la guerre. Contre « l'écrivain français, le seul qui soit demeuré un bourgeois, le seul qui doive s'accommoder d'une langue que cent cinquante ans de domination bourgeoise ont cassée, vulgarisée, assouplie, truffée de "bourgeoisismes" dont chacun semble un petit soupir d'aise et d'abandon » (p. 202), le théoricien de l'engagement convoque la représentation de

[l']Américain [qui], avant de faire des livres, a souvent exercé des métiers manuels, il y revient; entre deux romans, sa vocation lui apparaît au ranch, à l'atelier, dans les rues de la ville, il ne voit pas dans la littérature un moyen de proclamer sa solitude, mais une occasion d'y échapper; il écrit aveuglément par un besoin absurde de se délivrer de ses peurs et de ses colères, [...] il songe moins à la gloire qu'il ne rêve de fraternité [...].

Il paraît rarement à New-York [*sic*] et, s'il y passe, c'est en courant ou alors, comme Steinbeck, il s'enferme trois mois pour écrire et le voilà quitte pour une année; une année qu'il passera sur les routes, dans les chantiers ou dans les bars; il est vrai qu'il appartient à des « guilds » et à des Associations, mais

c'est uniquement pour défendre ses intérêts matériels; il n'a pas de solidarité avec les autres écrivains, souvent il est séparé d'eux par la largeur ou la longueur du continent; rien n'est plus éloigné de lui que l'idée de collège, ou de cléricature; on le fête un temps, puis on le perd, on l'oublie; il reparaît avec un nouveau livre pour faire un nouveau plongeon : ainsi, au gré de vingt gloires éphémères et de vingt disparitions, il flotte continuellement entre ce monde ouvrier, où il va chercher ses aventures, et ses lecteurs des classes moyennes (je n'ose les appeler bourgeois, tant je doute s'il existe une bourgeoisie aux États-Unis), si durs, si brutaux, si jeunes, si perdus, qui, demain, feront le même plongeon que lui. (p. 202-203)

En plus de cette représentation d'un idéal type, qui reprend plusieurs poncifs de l'époque et qui ne tient aucun compte de la complexité et de la diversité réelle de la vie littéraire aux États-Unis, Sartre décrit à plusieurs reprises la situation et le parcours d'un écrivain américain particulier, Richard Wright, qui est lui aussi érigé en modèle de ce que l'écrivain français devrait chercher à devenir. Comme le philosophe du XVIII^e siècle, cet autre idéal sartrien, Wright a eu l'insigne mérite de parvenir à s'adresser simultanément à deux publics distincts : celui des Noirs opprimés, d'où il est lui-même issu, et celui des « Blancs de bonne volonté ». À la différence du « clerc » français, Wright a pris la plume, non pas parce qu'il appartenait d'emblée au monde des lettres, mais parce qu'il était personnellement confronté à une situation inique qui devait être dénoncée aussi bien parmi les membres de son propre groupe social que dans le reste de la société, ce qui assure à son œuvre une valeur à la fois politique et esthétique : « [C]haque mot renvoie à deux contextes; à chaque phrase deux forces s'appliquent à la fois, qui déterminent la tension incomparable de son récit. [...] Wright, écrivant pour un public déchiré, a su maintenir, à la fois, et dépasser cette déchirure : il en a fait le prétexte d'une œuvre d'art. » (p. 128)

Avec *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre entreprend rien de moins que de révolutionner le champ dans son ensemble en imposant à ses contemporains une série de critères « à l'américaine » et en se posant lui-même comme instance de légitimation. Le théoricien de

l'engagement milite en faveur d'une décentralisation du champ littéraire, d'un désenbourgeoisement de l'écrivain, d'une déprofessionnalisation de l'écriture, en vue de voir apparaître une littérature véritablement autonome par rapport à la sphère du pouvoir, une littérature susceptible de toucher non seulement un public restreint de spécialistes — comme c'est encore le cas en 1947 —, mais aussi des lecteurs appartenant aux classes exploitées. Dans cette perspective, l'homme de lettres français héroïque serait celui qui parviendrait à se faire le plus semblable possible à l'écrivain des États-Unis en général et à Richard Wright en particulier :

Si nos souhaits pouvaient se réaliser, l'écrivain du XX^e siècle occuperait, entre les classes opprimées et celles qui les oppriment, une situation analogue à celle des auteurs du XVIII^e entre les bourgeois et l'aristocratie, à celle de Richard Wright entre les Noirs et les Blancs : lu à la fois par l'opprimé et par l'opprimeur, témoignant pour l'opprimé contre l'opprimeur, fournissant à l'opprimeur son image, du dedans et du dehors, prenant avec et pour l'opprimé, conscience de l'oppression, contribuant à former une idéologie constructrice et révolutionnaire. Il s'agit malheureusement d'espoirs anachroniques. (p. 266)

Cette évocation du futur dans lequel le champ littéraire doit se projeter pour s'autolégitimer à partir des critères posés par Sartre se termine sur une note désenchantée qui me paraît révélatrice. Par rapport à la situation de l'écrivain du XVIII^e siècle, Sartre reconnaît lui-même que ses espoirs sont « malheureusement anachroniques ». En ce qui concerne la référence à Richard Wright, c'est plutôt sur le plan géographique et socioculturel que se situent les distorsions, pour le moins aussi importantes, bien qu'elles ne soient pas explicitées par l'auteur. L'écrivain français ne peut en effet pas davantage en revenir à la situation de Diderot ou de Condorcet qu'il ne peut en venir, du jour au lendemain, à changer de classe sociale, à modifier ses propres dispositions et à transformer l'espace des possibles déjà offerts par le champ dans lequel il doit se positionner. Au moment où il affiche le plus clairement ses ambitions, Sartre laisse paraître que son idéal

héroïque du « n'importe qui » est entravé dès le départ par les structures sociales et les habitus qu'il a par ailleurs décrits lui-même avec une ironie sarcastique. L'utopie de l'homme de lettres français à l'américaine, et donc l'idée même de l'engagement, dont la possibilité dépend pour l'essentiel de la réalisation de cette utopie, sont ainsi à toutes fins pratiques reléguées dans la catégorie des vœux pieux⁵.

⁵ À partir d'ici, il serait possible de développer l'idée selon laquelle l'héroïsme particulier de Sartre, considéré en tant qu'écrivain engagé, consiste à s'acharner en toute lucidité, et à parvenir dans une mesure non négligeable à tenir une position intenable. Cet autodéchirement auquel Sartre se contraint en critiquant impitoyablement son propre habitus est décrit de façon tout à fait explicite dans la préface qu'il a donnée au *Portrait de l'aventurier* (1950) de Roger Stéphane. Dans ce texte, où il est abondamment question d'héroïsme, Sartre ne promeut plus l'écrivain américain prolétarisé contre l'écrivain français embourgeoisé, mais le « militant » discipliné contre l'« aventurier » anarchisant, et ce, sans jamais perdre de vue que, par son mode de vie et ses œuvres, il est lui-même beaucoup plus proche du second que du premier. Sans cesser de souhaiter le triomphe du « militant », il reconnaît qu'une révolution victorieuse marquerait inévitablement le moment de sa propre disparition : « L'aventurier avait tort : égoïsme, orgueil, mauvaise foi, il avait tous les vices de la classe bourgeoise. Pourtant, après avoir applaudi à la victoire du militant, c'est l'aventurier que je suivrai dans sa solitude. Il a vécu jusqu'au bout une condition impossible : fuyant et cherchant la solitude, vivant pour mourir et mourant pour vivre, convaincu de la vanité de l'action et de sa nécessité, tentant de justifier son entreprise en lui assignant un but auquel il ne croyait pas, recherchant la totale objectivité du résultat pour la diluer dans une absolue subjectivité, voulant l'échec qu'il refusait, refusant la victoire qu'il souhaitait, voulant construire sa vie comme un destin et ne se plaisant qu'aux moments infinitésimaux qui séparent la vie de la mort. Aucune solution de ces antinomies, aucune synthèse de ces contradictoires. Abandonné à lui-même, chaque couple se déferait, les deux termes s'annulant l'un l'autre. Pourtant, au prix d'une tension insupportable, cet homme les a maintenus ensemble et tous à la fois, dans leur incompatibilité même; il a été la conscience permanente de cette incompatibilité. Je le regarde s'éloigner, vaincu et vainqueur, déjà oublié dans cette cité où il n'a pas de place et je pense qu'il témoigne à la fois de l'existence absolue de l'homme et de son impossibilité absolue. Mieux encore : il prouve que c'est cette impossibilité d'être qui est la condition de son existence et que l'homme *existe* parce qu'il *est* impossible. » (1964b, p. 20-21)

Les problèmes du héros-intellectuel dans la fiction

Cette contradiction interne prend une importance accrue dès lors que l'on considère ce que Sartre dit de l'homme de lettres et de son rapport à la société dans ses œuvres de fiction. On l'a vu, les intellectuels qui y remplissent la fonction de personnage principal sont nombreux. Dans *La Nausée*, Antoine Roquentin pratique le « métier d'historien » (1981, p. 8). Il écrit une étude sur le marquis de Rollebon ainsi qu'un journal intime qui constitue *La Nausée* et qu'il abandonne afin d'écrire un troisième texte : le roman qui devrait idéalement lui permettre de dépasser l'expérience de la contingence. Le personnage écrit lui-même : « un livre : je ne sais rien faire d'autre. » (p. 209-210) Dans *Les Mouches*, le pédagogue, sorte de mélange entre Anatole France, Julien Benda et Paul Morand, prodigue à Oreste un idéal en tous points comparable à celui du « clerc » : il se plaît à vanter les vertus d'un « scepticisme souriant » (2005, p. 11), des « fruits de [l]a sagesse et [d]es trésors de [l']expérience », de la lecture de « tous les livres », ainsi que de la connaissance de « la diversité des opinions humaines » acquise par de nombreux voyages. Il a ainsi fait de son élève un jeune homme « jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur enfin, capable par surcroît d'enseigner la philosophie ou l'architecture dans une grande ville universitaire. » (p. 14) Arrivé dans l'enfer de *Huis clos*, Garcin se présente comme un « publiciste et homme de lettres » (2005, p. 96) qui dirigeait, lorsqu'il était vivant, un journal pacifiste (p. 103). Dans *Les Mains sales*, Hugo Barine s'occupe d'abord du journal du parti communiste dont il est membre. Hoederer, à la fois son patron et l'homme qu'il doit assassiner, remarque à propos de lui qu'il « parle comme un livre. » (2005, p. 281) Enfin, dans *Les Chemins de la liberté*, Mathieu Delarue est un professeur de philosophie qui se définit lui-même comme l'un de ceux qu'il nomme des « écrivains du dimanche : des petits bourgeois qui écriv[ent] annuellement une nouvelle ou cinq ou six poèmes pour mettre un peu d'idéal dans leur vie. Par hygiène. » (1981, p. 474)

Les sociologues de la littérature, comme Anna Boschetti (1985, p. 118-152) et Pierre Bourdieu (1992, p. 344-350), qui se sont jusqu'à présent intéressés au sens socio-idéologique de ces personnages, ont parlé tantôt de nietzschéisme, tantôt d'aristocratie intellectuelle, tantôt d'une forme modernisée de prophétisme romantique⁶. Boschetti trouve notamment dans le personnage de Roquentin une « idéologie orgueilleuse qui relègue dans l'inhumain toutes les autres catégories sociales » (p. 131), laquelle révèle selon elle les traces manifestes d'une pensée mandarinale préparée par toute l'histoire du champ littéraire. Ce type de lecture lui permet de situer l'engagement et l'ensemble du projet littéraire sartrien du côté d'une stratégie développée par l'auteur afin de valoriser implicitement ses propres dispositions, de façon à pouvoir acquérir une position dominante dans le champ littéraire.

Il me semble toutefois que ce type d'analyse ne fait pas pleinement justice aux héros sartriens. Dans l'ensemble des œuvres romanesques et théâtrales que j'ai mentionnées, l'homme de lettres est moins un crypto-nietzschéen qu'un individu qui cherche à réaliser à sa façon les ambitions exposées dans *Qu'est-ce que la littérature?* Aspirant à délaisser l'isolement dans lequel le relègue son intellectualisme, il cherche à rejoindre une communauté d'exploités en devenant parmi eux « n'importe qui ».

Si Roquentin s'isole volontairement des bourgeois de Bouville en général et tout particulièrement de l'Autodidacte, ce « clerc d'huissier » (1981, p. 8) avec lequel il refuse de partager les valeurs humanistes, il rêve en revanche d'une forme de fraternité avec les prolétaires de la culture que sont la « Nègresse » qui chante et le Juif qui a composé *Some of these days* : « Je suppose que ça ne lui ferait ni chaud ni froid, à ce type [le compositeur], si on lui disait qu'il y a, dans la septième ville de France, aux abords de la gare, quelqu'un qui pense à lui. Mais moi je serais heureux, si j'étais à sa place; je l'envie. » (p. 209) Cependant, la relation imaginée par Roquentin n'est pas réciproque : alors qu'il s'intéresse au compositeur de jazz new-yorkais, il prête à celui-ci une

⁶ Pour une analyse attentive du rapport complexe que Sartre entretient avec la figure de Victor Hugo, voir Benoît Denis, 2003, p. 163-174.

indifférence complète à son endroit à lui, comme si son rêve de fusion et de fraternité ne pouvait trouver aucun répondant chez celui vers qui il se tourne néanmoins avec espoir.

Dans *Les Mouches*, Oreste se sait « exilé » (2005, p. 14); il veut renier les valeurs enseignées par le pédagogue afin de s'intégrer à la communauté des citoyens d'Argos par un « acte » visant à les libérer. Les membres de cette communauté lui refusent toutefois la possibilité de les rejoindre, ce qu'Électre, la sœur d'Oreste, exprime de manière particulièrement explicite : « Demeurerai-tu cent ans parmi nous, tu ne seras jamais qu'un étranger, plus seul que sur une grande route. Les gens te regarderont de coin, entre leurs paupières mi-closes, et ils baisseront la voix quand tu passeras près d'eux. » (p. 38)

La situation de Garcin est légèrement différente : ce personnage dit clairement avoir apprécié la compagnie des hommes de lettres dans les salles de rédaction quand il était vivant. Ce sont les autres hommes de lettres qui finissent par l'oublier après sa mort, l'acculant à la seule compagnie des deux autres damnées avec lesquelles il passera l'éternité, et notamment d'Inès, une employée des postes qui se charge de le confronter à sa lâcheté et au mensonge de toute son existence.

Dans *Les Mains sales*, Hugo voudrait accomplir un « véritable » travail afin de pouvoir rejoindre les autres militants du parti communiste, qui sont, à ses yeux, « de la même espèce. De la *bonne* espèce. Celle des durs, des conquérants, des chefs. » (2005, p. 352) Tous issus du monde ouvrier, ces personnages refusent cependant de lui accorder leur confiance; ils lui reprochent son habitus bourgeois, son ignorance de la souffrance réelle, de l'exploitation et de la faim, son indiscipline, son inefficacité, son manque de réalisme et de pragmatisme. Chacun à leur manière, ils sont d'accord avec Louis, l'un des chefs du parti qui se représente Hugo comme « un petit anarchiste indiscipliné, un intellectuel qui ne pens[e] qu'à prendre des attitudes, un bourgeois qui travaill[e] quand ça lui chant[e] et qui laiss[e] tomber le travail pour un oui, pour un non. » (p. 254-255)

Tout au long de la trilogie *Les Chemins de la liberté*, Mathieu Delarue souffre lui aussi de se sentir « séparé » (1981, p. 963). Il aspire à réduire ce qui l'isole des personnages qui ne sont pas des intellectuels, mais toujours en vain. Ceux-ci portent en effet presque invariablement sur lui un jugement négatif, exposé dès le premier tome de la trilogie et la première description de Mathieu, qui est déléguée à Lola, une chanteuse de music-hall :

[I]l met les gens mal à l'aise parce qu'il n'est ni chair ni poisson, il trompe son monde. Tiens, regarde ses mains.

[...]

C'est des grosses mains d'ouvrier. Elles tremblent toujours un peu comme s'il venait de finir un travail de force. [...] Mais c'est qu'il n'est pas ouvrier. Quand je le vois refermer sa grosse patte sur un verre de whisky, ça fait plutôt dur et jouisseur, je ne déteste pas, seulement ensuite, il ne faut pas le voir en train de boire, avec cette drôle de bouche qu'il a, cette bouche de clergyman. Je ne peux pas t'expliquer, je le trouve austère et puis si tu regardes ses yeux, on voit trop qu'il a de l'instruction, c'est le mec qui n'aime rien simplement, ni boire, ni manger, ni coucher avec les femmes; il faut qu'il réfléchisse sur tout, c'est comme cette voix qu'il a, une voix coupante de monsieur qui ne se trompe jamais [...] je comprends qu'on soit tout l'un ou tout l'autre, une bonne brute ou alors le genre distingué, instituteur, pasteur, mais pas les deux à la fois. Je ne sais pas s'il y a des femmes à qui ça plaît, il faut bien croire que si, mais moi je te le dis franchement, ça me dégoûterait qu'un type comme ça me touche, je n'aimerais pas sentir sur moi ses pattes de bagarreur pendant qu'il me doucherait avec son regard glacé. (p. 419-420)

Outre les multiples points de vue dépréciatifs qui sont portés sur les héros-intellectuels par ceux-là même avec qui ces héros voudraient fraterniser, l'idée selon laquelle les personnages principaux de Sartre seraient mis au service d'un intellectualisme triomphant est invalidée par l'excipit de chacune des œuvres. À la fin des textes, les différentes entreprises qui ont été menées par les héros afin de franchir la distance qui les sépareit des exploités de leur entourage les conduisent au

désespoir et/ou à la mort. Loin de dominer les classes non-intellectuelles, les héros sartriens sont anéantis, aussi bien par leurs dispositions négatives à l'endroit de leur héritage et de leur position que par leur incapacité à intégrer le groupe social qu'ils valorisent. *La Nausée* se termine sur la décision que Roquentin prend d'écrire un roman. L'entreprise avorte s'il faut en croire le début du texte qui montre que des « éditeurs » disposent de ses papiers, comme si le personnage était mort ou qu'il avait disparu, et ce, sans laisser derrière lui l'œuvre rédemptrice qui aurait dû lui faire partager la condition des jazzmen américains. L'« acte » d'Oreste est un double meurtre, qui ne lui fait pas connaître le sort des gens d'Argos, mais qui le contraint au contraire à fuir la ville, poursuivi par des Erinyes sanguinaires. Garcin est condamné pour l'éternité à subir le regard d'une ouvrière pour le moins hostile. Après avoir commis un meurtre (comme Oreste), Hugo se suicide. Il se jette vers des sbires du parti qui sont venus pour l'assassiner en se proclamant « non récupérable » (2005, p. 354). Enfin, pour parvenir à partager le sort des simples soldats qui ne « l'aiment pas beaucoup » (1981, p. 1255), avec lesquels il a fait la Drôle de guerre, Mathieu Delarue décide de joindre un groupe de tirailleurs qui refusent l'armistice de 1940. Il continue le combat dans une sorte de jubilation meurtrière absolument inefficace jusqu'à ce qu'il soit abattu dans un clocher par un char de la Wehrmacht.

Paradoxalement, les fictions sartriennes reproduisent une société équivalente à celle que décrit Julien Benda. On y trouve des « clercs » et des « laïques » qui semblent séparés par une barrière infranchissable. Si les premiers se montrent toujours insatisfaits de leur position et s'ils cherchent tous à la quitter pour rejoindre les seconds dans une communauté de sort et d'action, leur entreprise n'aboutit jamais qu'à un acte destructeur, soit le meurtre, soit le suicide, soit un mélange ambigu des deux. Malgré ce que prône Sartre dans son manifeste de l'engagement, ses fictions montrent qu'il n'y a pas de communion possible entre les deux groupes. Tout se passe comme si théâtre et romans apportaient un *exemplum* négatif servant à contester les théories défendues dans les essais et comme si les héros-intellectuels de Sartre étaient en fait des antihéros de l'engagement.

Quelques ambiguïtés de l'engagement

Les remarques précédentes conduisent à deux conclusions. La première, c'est que la représentation de l'homme de lettres américain s'accorde parfaitement avec ce que Marc Angenot appelle « le ton de la "rêveuse bourgeoisie" des années trente qui rêve d'échapper aux faux-semblants de sa classe en s'inventant une "expérience sociale" » (1982, p. 232-233). Pour utiliser les concepts élaborés par Sartre dans *L'Imaginaire*, la référence à l'écrivain des États-Unis remplit, dans la théorie de l'engagement, une fonction imageante, c'est-à-dire qu'elle joue le rôle de l'un de ces « objets irréels » qui « nous offrent d'échapper à toute contrainte de monde, ils semblent se présenter comme une négation de la condition *d'être dans le monde*, comme un anti-monde. » (1940, p. 261) D'un côté, cet « anti-monde » qu'est la vie littéraire américaine figurée dans *Qu'est-ce que la littérature?* permet de prendre du recul par rapport à la situation réelle qu'est pour Sartre la vie littéraire parisienne. De cette manière, il lui est possible de la penser comme un manque, comme un futur à réaliser, et ce, afin de pouvoir agir sur elle. Mais d'un autre côté, la figuration de la vie littéraire américaine apparaît aussi comme un déni du réel strictement négatif. Alors que l'engagement appelle à une réconciliation entre l'écriture et le travail concret, la mise en scène littéraire de l'écrivain américain est en fin de compte essentiellement étrangère à toute forme de travail sur la personne réelle de l'écrivain français qui doit agir dans sa situation propre à partir d'un héritage et d'un ensemble de dispositions inchangeables. Reste une forme de fascination non dépourvue de complaisance devant la représentation d'un « héroïsme du n'importe qui » qui demeure en bout de course inatteignable⁷.

⁷ Ce désir d'échapper à sa propre condition par une représentation totalement imaginaire de la vie et de l'homme américains a joué, chez Sartre, un rôle important au cours des années 20 et 30. Dans les *Carnets de la drôle de guerre*, l'auteur se remémore par exemple cette songerie récurrente : « [J]e rêvais d'un autre homme, qui eût été beau, hésitant, obscur, lent et probe dans ses pensées, qui n'eût pas eu de grâce acquise mais une grâce sourde et spontanée; je ne sais pourquoi je le voyais ouvrier et vagabond dans l'Est américain. Comme j'eusse aimé sentir se former en moi, lentement, patiemment, des idées incertaines, comme j'eusse aimé bouillir de grandes colères obscures, défaillir de grandes tendresses sans cause. Tout cela, mon ouvrier américain (il ressemblait à Gary

Entre la volonté d'apporter un changement positif par la pratique de l'écriture et le domaine négatif de l'imagination dans lequel la littérature reste cantonnée, la mise en scène de l'écrivain américain se situe au carrefour des principales ambiguïtés auxquelles est confrontée la théorie de l'engagement⁸.

La seconde conclusion concerne la division du travail discursif au sein de l'œuvre sartrienne. Tandis que, par son idéologie manifeste, l'essai se situe du côté de l'idéalisme, de la tentative de travailler, par le biais de l'écriture, « à l'avènement futur de la société concrète des fins » (1948, p. 297), la fiction se situe davantage du côté de l'autocritique, de

Cooper) pouvait le faire et le sentir. Je le voyais assis sur un talus du chemin de fer, las et poussiéreux; il attendait le wagon à bestiaux où il sauterait sans se faire voir, et j'aurais aimé être *lui*. J'inventai même avec le Castor un personnage charmant (à mes yeux), le petit Crâne, qui pensait peu, parlait peu et faisait toujours ce qu'il fallait. » (1995, p. 515) Rien n'interdit de penser que la mise en scène de l'écrivain américain que l'on trouve dans *Qu'est-ce que la littérature?* est une résurgence de ce fantasme initial qui a subi un léger déplacement (au sens freudien). Remarquons au passage que les *Carnets* montrent un Sartre semblable à ses personnages de fiction. Celui qui se décrit comme « le produit monstrueux du capitalisme, du parlementarisme, de la centralisation et du fonctionnarisme » (p. 537) revient à plusieurs reprises sur le mépris que lui inspirent les soldats issus de sa propre classe sociale, et tout particulièrement les autres professeurs et les anciens normaliens. En revanche, il décrit pour le moins crûment l'attitude complaisante qu'il adopte devant un soldat d'origine prolétaire : « Grande conversation hier soir avec Grener. Avec ce gros homme brutal et grossier, qui rote et pète comme il respire, je fais la putain parce qu'il est ouvrier. [...] Malgré une certaine répugnance physique pour son odeur et sa graisse, je veux lui plaire » (p. 617).

⁸ Ces ambiguïtés ne se trouvent pas uniquement dans la mise en scène de l'écrivain américain. Elles travaillent le théâtre sartrien et l'idée de l'engagement dans leurs fondements même, comme l'a démontré John Ireland : « [L]'entreprise théâtrale de Sartre recouvre un conflit dont les ramifications s'étendent à toute la littérature engagée. Au cours des années quarante, Sartre s'efforce de purger l'écriture, lieu de la conscience solitaire au profit d'un nouveau modèle de communication qui s'inspire de la parole, canal privilégié de la réciprocité et de l'action collective. Mais l'essentiel de la pensée sartrienne continue obstinément à se chercher et à se définir dans l'écrit. La littérature engagée est profondément marquée par ce clivage qui finit par engendrer deux projets critiques et même, implicitement, deux philosophies du langage. » (1994, p. 42)

la désillusion et d'un désespoir certain en face de ce que l'avenir réserve à l'intellectuel européen. Dans l'une des études qu'il a consacrées à Sartre, Denis Hollier remarque fort à propos :

L'écrivain engagé sait que la parole est action — mais tout se passe comme si Sartre avait jalousement gardé ce savoir pour lui seul. Comme s'il n'avait pas voulu en faire part à ses personnages ou, peut-être, n'avait pas su être assez convaincant pour les en persuader : les personnages sartriens, contrairement aux convictions de l'auteur, continueront indéfiniment à penser que l'action commence là où la parole s'arrête. Alors que Sartre veut entrer dans l'action par le langage, ils veulent sortir du langage par l'action. (1993, p. 44)

Mais on pourrait aussi renverser cette dialectique entre ambition de l'écriture engagée et échec des personnages de la fiction : ce sont tout aussi bien ceux-ci, les personnages de fiction, qui montrent au théoricien de l'engagement et à son public, non seulement que la littérature est insatisfaisante pour celui qui veut agir concrètement, mais que des dispositions pour l'écriture sont accompagnées par une prise de distance apparemment infranchissable avec le reste du social. Du coup, Roquentin, Oreste, Garcin, Hugo et Mathieu laissent voir que les États-Unis sont loin de la France et que « M. Benda » s'est finalement montré un adversaire avec lequel il est plus difficile d'en découdre qu'il n'y paraissait de prime abord.

Bibliographie

ANGENOT, Marc. 1982, *La Parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés ».

BENDA, Julien. 1977, *La Trahison des clercs*, Paris, Bernard Grasset.

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

BOSCHETTI, Anna. 1985, *Sartre et Les Temps Modernes : une entreprise intellectuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun ».

BOURDIEU, Pierre. 1992, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».

CACOPARDO, Max. 1967, *Sartre-De Beauvoir* [film], Canada, Société Radio-Canada.

CONTAT, Michel. 2005, « Sartre, romancier cinéaste : *Les Chemins de la liberté* », dans Mauricette Berne (dir.), *Sartre*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, p. 52-59.

DENIS, Benoît. 2000, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».

—, 2003, « Le Cabotin sublime et les pisse-froid : Sartre, Hugo et la modernité », dans Maxime Prévost et Yan Hamel (dir.), *Victor Hugo 2003-1802 : images et transfigurations*, Montréal, Fides, p. 163-174.

HOLLIER, Denis. 1993, *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique ».

IRELAND, John. 1994, *Sartre, un art déloyal : théâtralité et engagement*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surfaces ».

SARTRE, Jean-Paul. 1940, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

—, 1948, « Qu'est-ce que la littérature? », dans *Situations, II*, Paris, Gallimard, p. 55-330.

—, 1949a, « Individualisme et conformisme aux Etats-Unis », dans *Situations, III*, Paris, Gallimard, p. 75-91.

—, 1949b, « New York, ville coloniale », dans *Situations, III*, Paris, Gallimard, p. 113-124.

—, 1964a, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—, 1964b, « Portrait de l'aventurier », dans *Situations, VI : problèmes du marxisme, 1*, Paris, Gallimard, p. 7-22.

—, 1971, *L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie ».

—, 1981, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

—, 1995, *Carnets de la drôle de guerre : septembre 1939 - mars 1940*, Paris, Gallimard.

—, 2005, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Martine-Emmanuelle LAPOINTE

Jake, Joshua et Barney, intellectuels et transfuges : le paradoxal héroïsme des personnages de Mordecai Richler

Dans le fragment « Antithèse » de *Minima Moralia*, Adorno décrit la paradoxale situation de celui qui refuse de faire siens les principes de la société bourgeoise : « [c]elui qui a pris ses distances, écrit-il, est aussi empêtré que celui qui est plongé dans des activités [...] Les distances que l'on prend par rapport aux rouages du système représentent un luxe qui n'est possible que comme produit du système lui-même. » (1991, p. 23) Directement concernés par cette remarque, les intellectuels, d'ajouter Adorno, « sont les derniers ennemis des bourgeois et en même temps les derniers bourgeois », car « ils peuvent encore s'offrir le luxe de la pensée, au lieu de se consacrer à la pure et simple reproduction de l'existence matérielle, ils se comportent comme des privilégiés; mais dans la mesure où ils s'en tiennent à la pensée, ils font voir le néant de ce privilège. » (1991, p. 23) Le constat, certes, peut sembler évident. N'a-t-on pas abondamment glosé les limites et les contradictions du rôle de l'intellectuel, de son discours surtout, qui est souvent condamné à reconduire ce qu'il dénonce? Comment, en effet, mettre ses engagements personnels et sa vie intime au service d'une pensée ou de principes relativement abstraits? Comment paroles et actions peuvent-elles coïncider au point de ne jamais se contredire? Comment assumer le poids des responsabilités qu'engage toute prise de parole publique?

Devant ces contradictions, ces « antithèses » pour reprendre le mot d'Adorno, deux réponses ou deux réactions semblent de prime abord s'imposer : résister en se retirant dans une solitude inentamable, refuser absolument de se compromettre, ou accepter de jouer selon les règles du système, y agir en toute conscience malgré les paradoxes qu'une telle attitude appelle. Choisir la tour d'ivoire ou le salon mondain, l'ermitage ou la cour, la revue d'avant-garde ou le plateau de télé... Être Blanchot ou BHL, Ducharme ou Tremblay... Mais

sûrement pas les deux à la fois. Et si l'on ne pouvait accepter de se cantonner à l'une de ces deux stratégies, si l'on était soumis à un constant tiraillement, si l'on n'avait pas de place à tenir faute de savoir exactement où l'on se situe... À l'instar de Mordecai Richler, on aurait pris le parti de tout confondre, de fréquenter la tour et la cour, sans oublier toutefois de passer par les jardins.

Le point de vue de Richler sur l'engagement de l'intellectuel est en effet paradoxal à plusieurs égards. Dans l'essai « Why I write », paru dans *Shovelling Trouble*, il admet même :

All of us tend to romanticize the world we nearly chose. In my case, academe. [...] I saw myself no longer a perplexed freelancer with an unpredictable income, balancing this magazine assignment, that film job, against the time it would buy me. No sir. Sipping Tio Pepe in the faculty club, snug in my leather winged-arm chair and the company of other disinterested scholars, I would not, given the assurance of a monthly cheque, chat about anything so coarse as money.¹ (1972, p. 17)

L'académisme, si souvent ridiculisé dans les ouvrages de Richler, est présenté ici sous la forme d'une tentation. Il représente le confort et le luxe, permettrait à l'écrivain de s'adonner à des activités improductives, de faire partie d'une sorte d'aristocratie du milieu artistique évoluant en marge de la société de consommation et fonctionnant selon des règles qui lui seraient propres; en somme, de n'être engagé que dans son propre art et, par là même, de se tenir loin des souillures qui à tout moment menacent celui qui vit de sa pensée et de sa plume.

¹ Je traduis : « Nous avons tous tendance à idéaliser le monde que nous avons failli choisir. Dans mon cas, l'université. [...] Je ne me voyais plus tel un écrivain indépendant avec un salaire précaire, jonglant avec l'article de magazine et le scénario de film, de manière à acheter du temps. Non, monsieur, sirotant du Tio Pepe au club de la faculté, bien abrité dans mon fauteuil à oreillettes de cuir, appréciant la compagnie d'autres érudits désintéressés, je ne pourrais, avec la garantie d'un chèque mensuel, parler d'une chose aussi triviale que l'argent. »

À ce monde fermé et autonome s'oppose, toujours dans le discours de Richler, le marché des biens culturels qui contraint l'écrivain à produire, à écrire pour différents médias dans le désordre et au hasard des offres et des contrats; bref, à jouer le rôle du polygraphe. Richler navigue entre les deux mondes qu'il se plaît à confronter : anthologiste, écrivain en résidence (à l'Université Sir George Williams notamment), auteur d'essais sur la culture et sur la littérature, il a aussi publié des articles dans *Playboy*, dans *Life* et dans d'autres publications destinées au grand public. Question de brouiller davantage les cartes, il multiplie, dans ses essais comme dans ses romans, les références à la situation paradoxale de l'intellectuel : solitaires reclus en leurs propres fictions, l'écrivain, le cinéaste, le journaliste n'en demeurent pas moins attirés par la foule, souhaitent tout de même connaître la gloire et plaire aux générations futures. Comme il le remarque dans son essai « Hemingway Set his Own Hours » paru dans le recueil *Broadsides*, le métier d'écrivain repose sur un curieux mélange, évoque à la fois la solitude créatrice et la gloire :

Muses. Inspiration. But the truth is, everybody I knew in high school who wasn't going to be another Hank Greenberg or Barney Ross or Maurice "The Rocket" Richard was willing to settle for being a writer. As far as we could make out, Hemingway set his own hours. He seemed to go fishing whenever he felt like it. He was on first terms with Ingrid Bergman and Marlene Dietrich. It had to be a good life.² (1990, p. 1)

Ironisant sur la prétendue liberté de l'écrivain — qui ne semble nullement attaché aux circonstances pragmatiques et aux devoirs officiels —, Richler omet temporairement de considérer l'esprit de sérieux que l'on rattache généralement à sa profession. Pourtant,

² Je traduis : « Muses. Inspiration. Mais en vérité, tous ceux qui, à l'école secondaire, ne voulaient pas être un autre Hank Greenberg ou un Barney Ross ou un Maurice "The Rocket" Richard étaient prêts à devenir écrivains. Pour nous, Hemingway disposait de son temps. Il semblait aller pêcher quand il le souhaitait. Il était au mieux avec Ingrid Bergman et Marlene Dietrich. Ce devait être une bonne vie. »

l'influence d'Hemingway sur les fictions richleriennes demeure déterminante. Au fil de l'œuvre, l'écrivain apparaît comme l'incontournable modèle auquel se mesurent Richler et ses délégués textuels; mieux, il devient la figure tutélaire qui souvent influence une conception de l'écriture et de l'engagement traversée, voire modelée, par des idées contradictoires. De fait, le désir d'immortalité, la quête d'un succès qui ne soit pas éphémère, la foi en une possible communion dans et par l'écriture, caractéristiques d'un certain idéalisme, côtoient sans cesse chez Richler une forme de fatalisme diffus, de cynisme étroitement lié aux exigences de la vie contemporaine. Perdus dans un monde dominé par la cupidité et la superficialité — présentes, il va sans dire, dans tous les milieux sociaux —, les intellectuels richleriens n'ont pas de place assignées et se retrouvent, volontairement ou non, décalés, marginalisés, tiraillés entre des envies contradictoires.

Afin de mieux cerner ces tensions, j'analyserai les parcours similaires de trois personnages fictifs. Jake, Joshua et Barney, respectivement mis en scène dans *St. Urbain's Horseman* (1971), *Joshua Then and Now* (2001) et *Barney's Version* (1997), sont tous nés dans le quartier juif du Mile-End au début des années 1930, ont tous vécu la bohème européenne, en Espagne, en France ou en Angleterre, ont tous été animés par de nobles idéaux, qu'il s'agisse de fournir au cinéma canadien ses premiers chefs-d'œuvre, d'écrire l'ouvrage de référence sur la Guerre civile espagnole ou de soutenir des amis artistes, talentueux, pauvres et ingrats. Mais, de plus en plus conscients de la vanité de l'élite cultivée, ils ont tous choisi de s'en éloigner pour fonder leurs familles et connaître une forme de rédemption par la vie amoureuse et familiale. *Alter ego* de Richler — qui a d'ailleurs avoué « when I'm not writing I'm a husband and a father of five³ » (1972, p. 19) —, ils partagent plusieurs traits : origines modestes et parcours de « *self-made men* », méfiance à l'égard des institutions culturelles et des groupes, incapacité à réellement intégrer les milieux cultivés (qui néanmoins les fascinent) et préférence pour les refuges excentrés, bars et tavernes enfumés, le plus souvent fréquentés par des ouvriers et des

³ Je traduis : « Quand je n'écris pas, je suis un époux et un père de cinq enfants. »

hommes du peuple forts en gueule. Tous trois sont aussi mêlés à des histoires louches, scandales sexuels pour Jake et Joshua, meurtre inexplicable dans le cas de Barney. Accusés puis acquittés, ils vivent pendant longtemps sous le regard soupçonneux de leur entourage. Transfuges, singuliers justiciers, ils prétendent, qui plus est, révéler les hypocrisies des sociétés trop policées, mais oublient parfois de considérer leurs propres démissions. Antithétiques, les intellectuels richleriens? Certes. Afin de mieux cerner la dialectique de la bravoure et de l'art qui traverse l'œuvre de Richler, j'examinerai les relations qu'entretiennent les personnages de Jake, Joshua et Barney avec deux types opposés de figures tutélaires : le frère idéalisé, souvent plus talentueux ou plus prometteur que nos trois héros, et/ou le modèle négatif, vilain au sens presque classique du terme qui les obsède parfois de manière aiguë. L'analyse de ces relations paradoxales éclairera la conception qu'ils se font de l'engagement de l'artiste et de l'intellectuel et permettra de mieux les situer dans les microcosmes sociaux dessinés par Richler.

Modèles positifs et négatifs

Avant d'étudier les personnages de Jake, Joshua et Barney, il importe de situer la notion d'héroïsme ou de bravoure dans le contexte de l'œuvre richlienne. Des aventures espagnoles d'André mises en scène dans *The Acrobats* (1954) jusqu'au portrait d'une certaine bohème parisienne offert dans *Barney's Version*, en passant par les mauvais coups des bandes d'amis de la rue Saint-Urbain dépeints dans plusieurs fictions, l'œuvre romanesque de Richler privilégie la fratrie, une amitié entre jeunes hommes ou hommes mûrs fondée sur des rapports presque filiaux. Le héros richlierien, souvent obsédé par le regard d'autrui, se définit presque toujours en se comparant à ses confrères; il les admire ou les envie, les méprise même parfois, mais toujours accorde une valeur à leur jugement, comme si celui-ci pouvait orienter son devenir et en changer le cours. Mais il est une exception à cette logique. Au sein de la fratrie, réelle ou rêvée, se détachent parfois des êtres hors normes et quasi surhumains dont le regard ne se pose jamais ou presque sur les simples héros richleriens. À cette lignée unique appartiennent notamment Joey Hersh, le fameux cavalier de la

rue Saint-Urbain, et Solomon Gursky, le riche aventurier aux multiples masques idolâtré par Moses Berger dans *Solomon Gursky Was Here*. Fuyards, survenants, spectres, ces deux personnages échappent au pouvoir de la communauté, ne sont jamais contraints de vivre selon les lois de la tribu car ils se placent au-dessus de celles-ci. À Joey comme à Solomon sont de plus accordées des qualités épiques, courage, témérité, sens de la justice, polyvalence, attributs ramenant à un idéal d'action dans la Cité.

Sont héroïques ceux qui n'ont pas à se conformer aux normes sociales ordinaires, ceux qui refusent le prosaïsme du réel, préférant, comme l'a écrit Isabelle Daunais à propos du héros traditionnel, « le temps de l'immortalité, c'est-à-dire le temps en dehors de la vie terrestre » (2002, p. 187). Or, à des degrés différents bien sûr, cette vision des choses informe l'œuvre entière de Richler : on ne se mesure pas à des modèles réels, on envie rarement les héros du *Reader's Digest*, pour reprendre l'une des idées de l'auteur, mais on invente le héros en lui prêtant des desseins exceptionnels. On attribue un caractère d'irréalité à son existence. Ce faisant, on échappe à la cruauté du quotidien et on vit dans l'univers fictif de l'Autre avec un grand A.

Penchons-nous sur notre premier personnage, Jake Hersh, issu de *Sz. Urbain's Horseman*. Il poursuit une carrière de cinéaste à Londres, a épousé, au grand désespoir de son père, Nancy — une Goy —, avec qui il mène une existence bourgeoise et confortable. Reniant ses origines, il ne cesse de critiquer son lieu natal qui évoque, selon lui, médiocrité collective et néant culturel : « Earlier, in Montreal, Jake had earnestly assured his troubled relatives that their city was a cultural desert, a colonial pimple, and he was off to nourish himself at the imperial fountainhead.⁴ » (1989, p. 191) « Ashamed of his parents' Yiddish accent⁵ » (1989, p. 6), désirant à tout prix fuir le quartier de l'enfance, Jake adopte l'attitude du transfuge, souhaite taire ses origines afin de mieux embrasser la vie culturelle trépidante du

⁴ Je traduis : « Plus tôt, à Montréal, Jake avait assuré à ses parents troublés que leur ville était un désert culturel, une excroissance coloniale. Il la quittait donc pour s'abreuver à la fontaine impériale. »

⁵ Je traduis : « Gêné par l'accent yiddish de ses parents ».

« *swinging London* » : il devient ainsi volontairement autre, choisit une aliénation compensatoire qui lui ouvrira, pense-t-il, les portes des plus prestigieuses maisons de production, qui lui permettra de pénétrer le milieu artistique londonien et de gravir ses échelons. Au fil du roman, l'on comprend que cette entreprise de distanciation, de refoulement pourrait-on dire, ne concerne pas uniquement Montréal, le Mile-End et sa rue Saint-Urbain. Elle permet également à Jake de renier son pays natal : pour lui, le Canada est un « necessity shelter⁶ » (1989, p. 158); Toronto, sa capitale économique, s'avère provinciale, un « farm-club⁷ » étroit (1989, p. 162). La seule solution demeure l'exil.

D'ailleurs, le seul membre de sa famille à trouver grâce à ses yeux, l'insaisissable Cavalier de la rue Saint-Urbain, a pour ainsi dire disparu tel un fuyard impénitent. Vengeur de l'Holocauste, homme aux mille métiers et aux mille talents, Joey Hersh devient pour Jake une figure héroïque, la seule dans un monde dominé par la corruption. Comme le remarque Norman Ravvin, le Cavalier est sans doute le personnage richlierien qui représente le plus éloquemment le désir de vengeance exprimé haut et fort par l'auteur dans certains de ses essais (« The Holocaust and After » notamment). Plutôt que d'essayer de vivre avec le traumatisme de l'après-guerre, Jake reporte sur Joey ses rêves de revanche historique : « Rather than allowing him to come to terms with the Holocaust and Jewish life after the war, Jake's obsession with the Horseman seems only to provide encouragement for his fantasies of threat and revenge, as well as fuel for his urge to see himself as a potential victim » (Ravvin, 1997, p. 42) Dès l'incipit du roman, le Cavalier est présenté comme un idéal de courage et de témérité pourchassant les infâmes nazis :

Jake wondered if the *Doktor*, given his declining years, slept with his mouth open, slack, or was it (more characteristically, perhaps) always clamped shut? Doesn't matter. In any event, the Horseman would extract the gold fillings from the

⁶ Je traduis : « refuge par défaut ».

⁷ Je traduis : « club de fermiers ».

triangular cleft between his upper teeth with pliers. Slowly, Jake thought, coming abruptly awake in sweat.⁸ » (1989, p. 11)

La scène de vengeance, digne des pires ou des meilleurs westerns, présente une nette opposition entre le vilain — le docteur Mengele — et le Cavalier qui, tel le Golem selon l'hypothèse de David Sheps⁹, est toujours prêt à bondir pour rendre justice. Or, les rêves de vengeance donnant la vedette, non pas au cousin Joey Hersh, mais bien à son double héroïque, ponctuent le récit de *St. Urbain's Horseman* et mettent clairement au jour une conception quasi romanesque de l'engagement et de l'action dans la Cité.

En plus de racheter le roman familial des Hersh, jugé scandaleusement plat par Jake, la figure du Cavalier devient une sorte d'exutoire permettant d'échapper au sort commun. C'est que la vie entière de Jake ressemble à un scénario brodé de clichés, de *topoi*, de stéréotypes.

If, rather than a code of unspoken nonconformities, there was a battery of written tests for intellectual novices, then Jake felt he would have passed top of the latter-day yeshiva class. He had done all the right wrong things, even to marrying a *shiksa*, voting for the better candidate to this day and, squeezed in a vise between the moral values of two generations, worrying about Arab civil rights in Israel, on the one hand, and kids

⁸ Je traduis : « Jake se demandait si le *Doktor*, vu son grand âge, dormait la bouche ouverte, béante, ou était-elle (de façon plus caractéristique sans doute) toujours hermétiquement fermée? Peu importe. Le Cavalier extrairait les plombages dorés de ses dents supérieures avec des pinces. Doucement, pensa Jake, abruptement réveillé, en sueurs. »

⁹ David Sheps (1974) soutient en effet que la figure du Golem sert de modèle au Cavalier de la rue Saint-Urbain : « Jake defines Joey as a Golem, but perhaps only as a slightly ironic screen between Joey and himself. Symbolically, he means more than that. But Jake has become too skeptical, too accustomed to disillusion, to articulate exactly what Joey symbolizes for him. » (p. 88) Sheps ajoute, quelques pages plus loin, que « the ambiguities of Joey's ethics and of his relationship to traditional Jewry, like those to Sabbatianism, correspond to Jake's requirements for an heroic model. His messianic deliverer has to be an exile and heretic. » (p. 90).

having to make do with impurities in their pot, on the other.¹⁰
(1989, p. 303)

Dans ce parfait canevas, l'intellectuel est présenté comme un être de tiraillement, « squeezed » pour reprendre le mot de Richler, entre des valeurs sociales de gauche, voire des idéaux humanistes qu'il ne peut incarner totalement, et une vie familiale dominée par des considérations pragmatiques. Tout se passe comme si Jake ne pouvait revendiquer honnêtement la place qui est la sienne, comme s'il persistait à souffrir d'un complexe d'infériorité culturelle.

La scène de l'orgie espagnole, anodine mais évocatrice, illustre plus particulièrement le sentiment d'inconfort de Jake. Même s'il souhaite participer à la fête, Jake n'arrive qu'à endosser le rôle du spectateur passif : « Flushed and embarrassed. Then it struck him that this is what they call an orgy, he was taking part, and its spirit soared. This is living, Yankel. Liberated rebel-without-a-cause living [...] Remember this, Jake thought, cherish it, and he felt very ghetto-liberated, very Hemingway.¹¹ » (1989, p. 21) Dans ce court passage, le personnage dialogue littéralement avec sa conscience, se dédouble, n'arrivant pas à se détacher de sa culture propre, de ses origines juives — comme en témoigne le simple surnom de Yankel — et des principes qu'on lui a inculqués. Vouées à justifier sa conduite, ses réflexions le trahissent : Jake, de toute évidence, n'est pas de ceux qui passent à l'action sans réfléchir, les « rebel-without-a-cause », les « ghetto-liberated », les doubles d'Hemingway au sens large. Or, s'il envie tant son cousin Joey, c'est parce qu'il a réussi à passer outre, à mépriser totalement —

¹⁰ Je traduis : « Si, plutôt que de codes tacites, il eut existé une série de tests écrits destinés aux aspirants intellectuels, Jake les aurait réussis haut la main. Il avait fait toutes les bonnes mauvaises choses, même épouser une Goy, voter pour le meilleur candidat à ce jour et, tiraillé entre les valeurs morales de deux générations distinctes, s'inquiéter pour les droits des Arabes en Israël d'un côté, et pour les besoins des enfants, de l'autre. »

¹¹ Je traduis : « Rouge et embarrassé. Soudain il réalisa qu'il participait à ce qu'ils appellent communément une orgie, et son esprit s'élança vers le ciel. C'est la vie, Yankel. Une vie libérée, animée par la fureur [...]. Il faut garder cela en mémoire, pensa Jake, chérir ce moment, et il se sentit très "ghetto-émancipé", très Hemingway. »

et non pas de manière superficielle — les lois de la tribu. Pour l'artiste et intellectuel bourgeois qu'est Jake, la réelle bravoure réside donc dans le déni des conventions, dans une marginalité, voire une liminarité, qui condamne à une réelle solitude.

Publié près de dix ans plus tard, *Joshua then and Now* (1980) met aussi en scène un homme en rupture avec son milieu d'origine et sa généalogie honteuse — son père est un ex-boxeur mafieux et sa mère, une danseuse nue. Joshua Shapiro, né dans le quartier du Mile-End, s'est exilé en Angleterre où il a réussi à conquérir Pauline, une jeune femme issue de la haute bourgeoisie de Westmount. Il est ensuite revenu au pays et est devenu un chroniqueur sportif reconnu, cela même s'il rêvait d'écrire : « The truth was, he had to admit, he was not so much interested in writing as in being a writer. Somebody well known.¹² » (2001, p. 187) À l'instar de Jake, Joshua a lui aussi l'impatience, l'impudence du conquérant, et le désir de faire oublier ses origines modestes; mieux, il souhaite les venger. S'il pénètre les milieux les plus fermés, c'est toujours en demeurant lui-même, « a St. Urbain boy » (2001, p. 444). Aux yeux des proches de Pauline, Joshua sera toujours le Juif un peu rustre, maladroit au tennis, allergique au country club, « an inhibiting presence [...], a Jewy thundercloud¹³ » (2001, p. 43), se posant toujours volontairement à l'extérieur du cercle, refusant par là même d'adopter les codes et les manières de la haute bourgeoisie.

Si Jake se perçoit tel un futur cinéaste de renom, Joshua rêve de venger les révolutionnaires espagnols, voire de venger l'Espagne qui est à la fois « a country of the imagination », « a territory of the heart » et « the first political kiss¹⁴ » (2001, p. 237). Les rêves de bravoure et l'idéalisme de la jeunesse sont ainsi projetés sur ce territoire inconnu qui demeure, à bien des égards, une vue de l'esprit :

¹² Je traduis : « La vérité, il devait l'admettre, c'est qu'il était moins intéressé par l'écriture que par le statut d'auteur. Une figure reconnue, respectée. »

¹³ Je traduis : « Une présence gênante [...], une tornade juive ».

¹⁴ Je traduis : « le pays imaginaire », « le territoire chéri », « le premier baiser politique ».

Like Seymour Kaplan, who shared his obsession with Spain, Joshua drifted to sleep dreaming not [...] of striking out the batting order of the New York Yankees, but of Gary Cooper as Robert Jordan, his leg smashed, taking his place behind a machine gun to cover the retreat of Ingrid Bergman, Akin Tamiroff and the other partisans.¹⁵ (2001, p. 128)

Dans ce fantasme se juxtaposent des références à peine voilées au film *For Whom the Bell Tolls* (Sam Wood, 1943), inspiré du roman éponyme d'Ernest Hemingway, publié en 1940. Empruntés au cinéma hollywoodien, les clichés de la Guerre civile espagnole respectent une certaine image stéréotypée de l'héroïsme : le héros est seul contre tous, blessé, mais tel le franc-tireur, il réussit tout de même à protéger les siens. Comme l'a montré Paul Warren (1989), la vedettarisation du héros hollywoodien repose en grande partie sur des *topoi* hérités d'une certaine conception de la culture états-unienne, soit le triomphe de la civilisation sur la sauvagerie, l'individualisme et l'exercice de la volonté. En plaquant cette imagerie convenue sur ses rêves de bravoure, Joshua Shapiro ne peut que trahir son manque de maturité et son incapacité à accepter une réalité non gouvernée par une morale manichéenne.

Si les images sont empruntées au cinéma, la figure tutélaire, elle, provient de la littérature. Considéré ici aussi comme le représentant de la bohème intellectuelle, Ernest Hemingway est également convoqué à plusieurs reprises pour représenter le courage de l'homme d'action. Selon Richler, la génération de Joshua Shapiro aurait même été marquée par l'écrivain au point de souhaiter le dépasser : « proving to themselves and the essential Mr. Hemingway that they did not lack for *cojones*¹⁶ » (2001, p. 257), le mot espagnol *cojones* renvoyant ici au sang-froid, au courage, mais aussi au plus trivial « *balls!* ».

¹⁵ Je traduis : « Comme Seymour Kaplan, qui partageait son obsession pour l'Espagne, Joshua s'endormit, ne rêvant guère [...] de renverser la hiérarchie des New York Yankees, mais bien à Gary Cooper incarnant Robert Jordan, sa jambe écrasée, prenant place derrière une mitraillette pour couvrir la retraite d'Ingrid Bergman, d'Akin Tamiroff et des autres partisans. »

¹⁶ Je traduis : « prouvant à leurs compères et à l'incontournable M. Hemingway qu'ils ne manquaient pas de *cojones* ».

Joshua ne fait pas que rêver à l'Espagne, il y voyage aussi alors qu'il n'est âgé que de vingt-et-un ans. Il y recueille d'ailleurs les informations qui lui serviront lors de la rédaction de son seul ouvrage sérieux, *The Volunteers*. Durant ce voyage qui le hantera pendant de nombreuses années, il rencontre le Dr Dr Mueller, qui deviendra son ennemi juré. Joshua le soupçonne d'avoir été un sympathisant du régime nazi, d'être violemment antisémite et d'user de son autorité pour nuire aux citoyens juifs d'Ibiza. Or, on le devine aisément, Joshua se trompe. Au même titre que son Espagne mythifiée, son vilain ressemble à une caricature : « Are you a man or a mouse, Mueller demanded, biting into that ivory cigarette holder. *A man or a mouse*, he taunted. *Man, mouse*. And Joshua, wakening, discovered that he was sliding in sweat.¹⁷ » (2001, p. 125) Comme dans *St. Urbain's Horseman*, le héros vit virtuellement une confrontation avec un cruel docteur allemand. Mais dans *Joshua Then and Now*, cette confrontation emprunte la forme d'un souvenir, et non d'un pur fantasme de réparation. Ici, la vengeance n'a pas eu lieu, et n'aura pas lieu. Et pourquoi? Car elle aurait été une vaine entreprise. D'une part, l'affront commis par Joshua relève de l'égotisme et de la vanité plus que de la bravoure : il a tout simplement réussi à ravir la belle Monique au Dr Dr Mueller au vu et au su d'un groupe d'officiers. Il transformera pourtant ce geste en acte héroïque : « He had taken on a Nazi *mano a mano* and demonstrated to Mr. Hemingway and himself he did not lack for *cojones*.¹⁸ » (2001, p. 373) D'autre part, le méchant nazi, apprend-on au fil du roman, n'est autre que l'auteur de westerns Gus McCabe. Un écrivain, un fabulateur, mais un vrai écrivain qui a du succès, et non un journaliste qui, comme Joshua, prétend avoir du talent¹⁹. Pendant la

¹⁷ Je traduis : « Êtes-vous un homme ou une souris, Mueller lui demanda, mordant dans son porte-cigarette en ivoire. *Un homme ou une souris*, railla-t-il. *Homme, souris*. Et Joshua en se réveillant découvrit qu'il était couvert de sueur. »

¹⁸ Je traduis : « Il avait vaincu un Nazi et démontré à M. Hemingway comme à lui-même qu'il ne manquait pas de *cojones*. »

¹⁹ Selon Michael Greenstein (1989, p. 159), cet épisode met également au jour un complexe d'infériorité quasi historique : « The entire episode then turns into a parody of Hemingway in which a Jewish-Canadian poses as a tough American challenging European civilization. »

guerre, Mueller écrivait des textes de propagande dans les bureaux de l'armée allemande. Jamais il ne s'est battu. « Are you a man or a mouse? », la question de Mueller ramène Joshua à sa propre lâcheté, à l'échec de sa supposée action héroïque. Comble de l'ironie, lorsqu'il retourne à Ibiza plus de vingt ans plus tard, Joshua découvre que sur les ruines de la villa du défunt Mueller, on a construit un complexe immobilier baptisé le Don Quixote Estate. Celui qui rêvait de devenir Hemingway ne fut rien de plus qu'un double de Don Quichotte.

Prétention ou bravoure?

Contrairement aux romans précédents, la dernière fiction de Richler, *Barney's Version* (1997), emprunte la forme d'une autobiographie fictive dans laquelle la chronologie des faits et des événements est rarement respectée. Barney Panofsky, narrateur et personnage central du roman, a connu trois vies — peut-être même quatre. À Paris, il a fréquenté un groupe d'écrivains et de peintres, nord-américains pour la plupart. De retour à Montréal, il a voulu rompre avec le milieu artistique pour mieux infiltrer le « *Jewish establishment* », puis s'est recyclé dans la production de mauvais films destinés à la télévision. Se retrouvant seul après trois mariages successifs, il tente, dans ses mémoires, de dire la vérité sur son passé, vérité malmenée, considère-t-il, par son ennemi juré l'écrivain Terry McIver. Attaché au passé, le roman donne à lire le travail de reconstruction mémorielle, parfois pénible, auquel se livre le narrateur menacé par la maladie d'Alzheimer. La narration même du roman intègre les pertes de contrôle et les trous de mémoire qui affligent Barney. Un appareil de notes infrapaginales, mis en place par Michael Panofsky, le fils de Barney, constitue une sorte de garde-fou, trace littéraire de la mort lente du narrateur.

L'exemple de Barney s'impose en contrepoint des deux autres cas analysés, dans la mesure où il témoigne de légères réorientations au sein de l'œuvre et, par là même, d'une réinterprétation de la dialectique de la bravoure et de l'écriture. Et quelles sont ces réorientations? Même féroce et drôle par moments, ce roman a tout d'une tragédie, ce qui rompt avec le caractère essentiellement satirique de *St. Urbain's Horseman* et de *Joshua Then and Now*. *Barney's Version*, qui plus est, se

présente comme le récit de la perte : perte de la mémoire certes, mais aussi perte de la femme aimée, des ambitions passées, des idéaux, de l'enthousiasme²⁰. Seul dans une ville qui lui ressemble de moins en moins, Barney résiste passivement en attendant la fin.

Comme dans les deux autres romans, un être hante les pensées et les cauchemars du personnage principal. Il s'agit, cette fois, de Boogie (de son vrai nom Bernard Moscovitch), le meilleur ami de Barney, disparu dans des circonstances étranges (Barney est accusé du meurtre de son ami, puis acquitté, faute de preuves). À l'instar de Joey Hersh, Boogie a tout du spectre : il échappe aux lois de la communauté, voyage, disparaît puis réapparaît sans prévenir. Parmi les intellectuels et les artistes que Barney a rencontrés à Paris, Boogie demeure la seule et unique référence : « I had lit out the cultural territories, going to Paris, hoping to be enriched by associating with the pure of hearth, the "unacknowledged legislators of the world" and came home determined not to have anything to do with writers or painters again. Except for Boogie.²¹ » (1997, p. 182) Le charisme de Boogie est évidemment rehaussé par les regards d'autrui : Barney prétend qu'il était lié à Norman Mailer, William Styron et Billie Holiday, considéré par plusieurs comme l'auteur du « greatest modern American novel yet to be written²² » (1997, p. 274). Et, ultime consécration : « a letter

²⁰ Selon Pierre Nepveu (2004, p. 68), l'idée de la perte dominerait même l'œuvre entière de Richler : « Sous les rires, les sarcasmes et les sacrilèges de l'auteur de *Mon père, ce héros*, de *L'Apprentissage de Duddy Kravitz* et de la *Rue Saint-Urbain*, une perte et un deuil affleurent en effet, et ce n'est pas par hasard que les romans et récits de Richler demeureront, et cela jusqu'aux plus récents tels *Le Monde de Barney*, parsemés de mots yiddish, *yenta*, *shviz*, *pisher*, *a gute neshune*, et d'autres termes ou expressions qui sont comme les fragments de l'univers juif ancien à jamais perdu : lambeaux d'une langue morte rescapés grâce à un discours burlesque qui ne cesse de tourner l'identité à la parodie et au ridicule. »

²¹ Je traduis : « J'avais investi les territoires culturels en allant à Paris, j'espérais m'enrichir en fréquentant les cœurs purs, "les inavouables justiciers de notre monde", et je suis revenu chez moi en espérant n'avoir plus jamais rien à faire avec les écrivains et les peintres. Sauf pour Boogie. »

²² Je traduis : « le plus grand roman américain à venir ».

might turn up from Cuba, addressed to Boogie [...], and it was from Ernest Hemingway.²³ » (1997, p. 274)

Mais l'héroïsme de Boogie, au même titre que la vilenie du Dr Dr Mueller, s'avère des plus problématiques. Voyageur attiré par les paradis artificiels, héroïnomane notoire, Boogie n'a jamais réussi à terminer son grand roman. Sa loyauté à l'égard de Barney peut également être considérée suspecte. N'a-t-il pas séduit la deuxième Mme Panofsky? Fait plus important encore : Barney est tout à fait conscient des failles de son ami disparu. En témoigne la double retranscription de l'ultime conversation des deux amis. La première version de cette discussion a été censurée par son auteur. De retour à son chalet des Laurentides, Barney surprend son meilleur ami au lit avec sa femme; s'ensuivent discussion passionnée et virile beuverie. Pour rire, Barney menace Boogie avec un revolver. La scène se termine sur un échange de plaisanteries : moqueur, Boogie tente de convaincre Barney d'aller nager avec lui, puis plonge dans le lac et disparaît à jamais.

La deuxième version de la scène, relatée vers la fin du roman, diffère à bien des égards du premier récit. Tragique et cruelle, elle donne lieu à un échange de dures accusations.

— You were once a writer and a damn good one, but now you're just another druggie with pretensions.

— I've failed in my duty to you. I was supposed to amaze the world so that one day you could brag "If not for my help".

— You're pathetic.

— Oh no. I'll tell you what's pathetic. Pathetic is a man so empty that he needs somebody else's achievements to justify his own life.²⁴ (1997, p. 383)

²³ Je traduis : « Une lettre pouvait arriver de Cuba, adressée à Boogie [...], et elle avait été écrite par Ernest Hemingway. »

²⁴ Je traduis : « Tu étais jadis un écrivain, et un excellent. Mais tu n'es désormais qu'un autre drogué avec des prétentions. » — « J'ai échoué, je n'ai pas su respecter les devoirs qui m'incombaient. Je devais amuser la galerie afin que tu puisses un jour dire "sans mon aide..." » — « Tu es pathétique. » — « Oh non. Je

Boogie, apprend-on alors, a accepté le soutien financier d'un ami prospère qu'il méprisait. Prometteur certes, il a perdu en cours de route cette souveraineté, cette liberté tant prisées par Barney — la dépendance de Boogie aux drogues accentue d'ailleurs cette idée de la perte de soi. Aussi l'œuvre de Boogie, demeurée fragmentaire et inachevée, ne témoigne-t-elle que de ses prétentions démesurées. Le modèle, la figure tutélaire, sont ici déboulonnés : celui qui se prétendait engagé dans une pure démarche artistique, celui qui se disait dépourvu de désirs matériels, s'est parjuré, s'est révélé encore plus faible que son mécène.

Et ce renversement, loin d'être anodin, me semble révélateur d'une prise de conscience qui traverse, de manière parfois moins explicite, l'œuvre entière de Richler. Par ce procès des prétentions de l'écrivain — auquel est aussi soumis le très institutionnel Terry McIver —, Richler confère une fin logique à une conception de l'héroïsme qui semble de prime abord antithétique et paradoxale. Jake, Joshua et Barney ont-ils réellement abdiqué leurs idéaux de jeunesse? Ont-ils vraiment renoncé à leurs principes, à leur vision rêvée de l'art et de la société? Ou ont-ils plutôt compris, au fil de parcours parfois tortueux, qu'à force de projeter leurs ambitions sur les autres — qu'il s'agisse d'un cavalier introuvable, d'un vilain docteur allemand ou d'un ami écrivain idéalisé —, ils avaient évité de réfléchir sur leur propre engagement? Qu'ils avaient refusé d'occuper leurs propres places, de jouer leurs propres rôles? Qu'ils avaient, en somme, prétendu être. Or, comme le révèle l'exemple de *Barney's Version*, la prétention est une forme de trahison, de méconnaissance de soi et de ses capacités réelles. Prétendre, c'est jouer à être autre... C'est miser sur ce qui nous fait défaut plutôt que sur ce que l'on possède. En reconnaissant la vanité de certains idéaux, peut-être se rapproche-t-on, tout compte fait, de la véritable bravoure... En d'autres mots, Hemingway seul peut vraiment être Hemingway.

vais te dire ce qui est pathétique. Pathétique est l'homme si vide qu'il a besoin des réussites d'autrui pour justifier sa propre existence. »

Bibliographie

ADORNO, Theodor. 1991 [1951], *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique ».

DAUNAS, Isabelle. 2002, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal / Presses universitaires de Vincennes, coll. « Espace littéraire ».

GREENSTEIN, Michael. 1989, *Third Solitudes: Tradition and Discontinuity in Jewish-Canadian Literature*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press.

NEPVEU, Pierre. 2004, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».

RAVVIN, Norman. 1997, *A House of Words. Jewish Writing, Identity, and Memory*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press.

RICHLER, Mordecai. 1998 [1997], *Barney's Version*, London, Vintage.

—. 1990, *Broadsides. Reviews and Opinions*, Toronto, Viking.

—. 2001, *Joshua Then and Now*, Toronto, McClelland & Stewart.

—. 1972, *Shovelling Trouble*, Toronto, McClelland and Stewart.

—. 1989 [1971], *St. Urbain's Horseman*, Toronto, McClelland & Stewart, Series: « New Canadian Library ».

SHEPS, David. 1974, « Waiting for Joey: the theme of the vicarious in *St-Urbain's Horseman* », *Journal of Canadian Fiction*, Vol. III, No. 21, December, p. 83-94.

WARREN, Paul. 1989, *Le Secret du star-system américain. Une stratégie du regard*, Montréal, L'Hexagone.

Alexandre TRUDEL

Sur un étrange héros de l'anti-littérature : les stratégies divergentes de Guy Debord

Sous les modes apparentes qui s'annulent et se recomposent à la surface futile du temps [...], le grand style de l'époque est toujours dans ce qui est orienté par la nécessité évidente et secrète de la révolution. (1992, thèse 162)

Une large frange de la critique contemporaine semble avoir fait son deuil de l'image idyllique de l'écrivain en tant que personnalité désintéressée, complètement soumise aux exigences immanentes de son art. L'écrivain, peu importe le genre littéraire dans lequel il s'exprime, se trouve pratiquement toujours dans l'obligation d'élaborer, consciemment ou inconsciemment, une stratégie qui lui permettra d'occuper la place désirée dans le champ littéraire. À partir de telles prémisses, j'aimerais explorer les questions entourant la stratégie de l'écrivain à l'aide d'une figure importante de la littérature et de la pensée révolutionnaire du XX^e siècle : Guy Debord (1931-1994). Il est en effet intéressant d'analyser les diverses stratégies — aussi bien esthétiques qu'institutionnelles — mises en œuvre tout au long de la « carrière » du chef de file des situationnistes. Car ce qui se joue à travers les stratégies divergentes de Debord, c'est le passage entre deux régimes esthético-politiques différents, le saut entre un modernisme exacerbé issu de l'héritage avant-gardiste et un régime post-moderne qui libère le jeu des formes, mais qui bloque toute aspiration à la totalisation, empêchant la fusion de l'art avec les forces vives du social et de l'histoire.

Pour saisir la figure paradoxale que représente Debord dans la seconde moitié du XX^e siècle, notamment dans ses rapports avec les institutions de légitimation artistique, je me servirai surtout de ses œuvres autobiographiques tardives, à savoir le film *In girum imus nocte et consumimur igni* réalisé en 1978 et le court texte *Panégérique*, publié en

1989. C'est surtout au sein de ses productions plus intimistes et subjectivistes que Guy Debord véhicule une image *héroïque* de sa personne. Cette image, plutôt que référer au caractère désintéressé de « l'intellectuel engagé » défini depuis l'affaire Dreyfus, relève surtout d'une conception *guerrière*, presque militaire, de la fonction héroïque. Cet héroïsme se traduit tout d'abord par un rejet total et définitif de tous les milieux artistiques qui dominent l'époque. Ce rejet peut bien sûr paraître paradoxal dans la mesure où Debord agit bel et bien à partir de ces « champs » desquels il s'exclut constamment parce qu'il les juge corrompus et « décomposés », c'est-à-dire arrivés aux limites de leurs capacités expressives. La majorité des grands dispositifs esthétiques étant parvenus à parachever leur programme, l'artiste nouveau devra plutôt réinterpréter la fonction artistique dans ses rapports avec le social, l'histoire et le politique, quitte à « dépasser » la conception traditionnelle de l'art. L'artiste libéré du poids de « l'œuvre d'art » peut désormais se consacrer à la seule grande œuvre exigée par les temps modernes : la révolution elle-même.

Cette constante opération de retrait et d'attaque de l'espace public occupé par les spécialisations artistiques laisse apparaître une dimension plus existentielle et politique de l'héroïsme de Debord. L'auteur du slogan « ne travaillez jamais » ne cachait guère son dégoût profond pour le système social actuel ni son désir de le détruire. L'héroïsme de Debord se véhicule donc à un second niveau par l'entremise de cette figure du conspirateur (héritée de l'imaginaire du XIX^e siècle) complètement dévoué à l'exercice permanent de la guerre séditionnelle¹. Debord se projette aussi en héros à travers la figure du « dernier gardien » (pour reprendre l'expression de Claude Rabant), à savoir cet archétype du vieux sage quasi platonicien². Amer envers

¹ Les grands modèles de vie de Debord sont surtout des figures insurrectionnelles, comme le Cardinal de Retz ou Saint-Just.

² Jean-Marie Apostolides (1999) développe la thèse psychologisante selon laquelle Debord se présente/se véhicule dans le monde à l'aide de trois *masques-protecteurs* : celui du bandit, celui du héros et celui du sage. L'auteur développe une thèse plus riche dans son article (2004a) : Debord démultiplierait son moi à travers une série d'images ou de figures différentes, selon le modèle de l'imagier. On peut en ce sens interpréter la pratique du détournement comme un recours à

l'état de la culture contemporaine, désabusé face aux possibilités de renversement révolutionnaire³, Debord adopte vers la fin de sa vie la posture du témoin mélancolique de la disparition de tout ce qui, dans le monde antérieur au fétichisme de la marchandise, renfermait de la beauté ou de la grandeur. De cette posture particulière dérive le montage de diverses ruines littéraires du passé qu'effectue Debord dans ses ouvrages mémorialistes. Mais avant d'explorer plus en détail la construction discursive de ces productions, il conviendrait sans doute d'effectuer un détour via l'expérience des avant-gardes qui a formé Debord (l'Internationale lettriste de 1952 à 1957, puis l'Internationale situationniste de 1957 à 1970), car sa production esthétique tardive maintient des liens nécessaires avec l'aspect programmatique de la rhétorique avant-gardiste.

Contre la représentation

Le « cas » Debord apparaît comme assez unique dans le champ de la création culturelle de la seconde moitié du XX^e siècle par son mépris total envers les divers champs artistiques dans lesquels il intervenait et son violent rejet de leurs règles. On peut aisément comprendre cette hostilité comme le résultat d'une fidélité à certains principes chers aux diverses avant-gardes *ostentatoires*⁴ qui ont dominé la scène de l'art européen durant toute la première partie du siècle. Les groupes d'avant-garde n'ont-ils pas constamment refusé de jouer le jeu bourgeois de l'Art et de l'Œuvre, avec son institution-clé du musée, et ce, au profit d'un art plus véridique et immédiat, directement lié aux passions de la rue ou de la vie quotidienne⁵? Contre la représentation, les lettristes puis les situationnistes revendiquaient rien de moins que la pratique immédiate d'une subjectivisation totale de la rue et de ses

diverses images, à la fois protectrices et expressives, servant d'interface entre le moi et le monde extérieur.

³ À travers cette impasse de la possibilité révolutionnaire, l'époque contemporaine signe la fin de l'héroïsme, en ceci qu'elle témoigne de l'impossibilité d'une action véritablement *modificatrice* au sein du cours historique.

⁴ J'emprunte cette expression à Wladimir Krysiniski.

⁵ Les surréalistes sont à cet égard les grands précurseurs de cette conception prônée par les situationnistes.

ambiances, une pratique *sans restes ni traces* qu'ils nommèrent « dérive psychogéographique ». Les divers groupes dirigés par Debord sont exemplaires de cette volonté manifeste chez plusieurs avant-gardes du XX^e siècle d'un « dépassement de l'art », dépassement motivé par la passion du réel lui-même, le plus souvent le réel de l'antagonisme social⁶. C'est en accord avec cette idéologie que les situationnistes abolirent la pratique artistique afin de devenir pleinement révolutionnaires, et ce, en excluant tout artiste « coupable » de produire et de diffuser des œuvres⁷. Il fallait dépasser l'art-monument afin d'accomplir pleinement l'art dans la vie quotidienne, dans l'urgence du moment et selon les impératifs d'un réel qui se découvre à travers l'expérience vécue.

C'est probablement là une des grandes idéologies qu'ont partagée plusieurs avant-gardes du XX^e siècle, à savoir ce désir de soustraire l'art de sa représentation (et de ses institutions corollaires). Sauf que peu d'avant-gardes se sont attaquées aussi radicalement aux conventions de diffusion et de réception que les situationnistes. Un groupe d'avant-garde fonctionne plus ou moins comme un parti révolutionnaire : son objectif ultime est l'hégémonie. Et pour accaparer l'hégémonie culturelle, le combat des avant-gardes ne pouvait se passer complètement du jeu des grandes maisons d'édition, avec la diffusion à large échelle et l'inévitable promotion médiatique, probablement, il est vrai, moins contraignante et prédéterminée durant la première partie du siècle. À l'opposé, les avant-gardes dirigées par Debord se sont toujours pensées comme de véritables sociétés secrètes extérieures à cette « scène de la résignation » que compose l'ensemble des lieux conventionnels de la communication publique. Le rôle de l'artiste n'est pas de « communiquer » quoi que ce soit, mais bien de « transformer le monde », selon la dernière proposition des *Thèses sur Feuerbach*. Dans la logique hégélienne des situationnistes, l'art

⁶ Alain Badiou affirme que cette « passion du réel » fut la grande caractéristique du siècle dernier, aussi bien dans les arts que dans la politique. D'où cette maxime d'action qu'il attribue aux avant-gardes : « mieux vaut sacrifier l'art que céder sur le réel » (2005b, p. 185).

⁷ Cette directive devient effective à partir 1962 avec les fameuses et secrètes *Thèses de Hambourg*.

en tant qu'activité *séparée* devait nécessairement mourir avec la venue de cet homme nouveau doté d'un esprit transparent à lui-même, dans une parfaite conjonction de la raison et des désirs⁸.

Le choix d'être obscur

Sous le joug de Debord, les situationnistes rompent donc radicalement avec les conventions du champ culturel, même celles qu'acceptent habituellement les avant-gardes. Je rappelle simplement ce fait : alors que dans le mouvement de l'après-mai 68, les situationnistes acquièrent une soudaine notoriété, que partout on réclame leurs discours et leurs livres et que plusieurs groupuscules gauchisants se mettent à leur disposition, la décision que prend Debord en 1970 surprend les troupes. Plutôt que de profiter de ce moment opportun, Debord décide tout simplement de *dissoudre* l'Internationale et de condamner le mouvement au statut de mythe « dangereux ». Pour justifier ce choix, il émet cette idée : « Plus nos thèses seront fameuses, plus nous serons nous-mêmes obscurs. » La disparition du groupe apparaît comme une condition *sine qua non* à la diffusion du message situationniste, qui doit se propager partout où il peut produire des effets (les usines, les tours à bureaux, les écoles, etc.). S'exclure du spectacle représente un impératif absolu, et c'est pourquoi l'Internationale ne devait survivre à sa soudaine gloire. Debord choisit donc d'organiser cette disparition (qui le condamnera à une certaine clandestinité) afin de créer une légende à même d'influencer le nouveau prolétariat subversif qui semble émerger partout après mai 68, notamment en Italie⁹.

Pour bien saisir les diverses stratégies mises en œuvre par Debord tout au long de sa vie, on doit comprendre ce désir d'obscurité et de

⁸ « Il faut aller plus avant, et rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner. » (2000, p. 16)

⁹ Debord suggère que seule la puissance du « mythe » peut jouer un rôle effectif dans l'éveil insurrectionnel : « Si quelqu'un publie de nos jours un véritable livre de critique sociale, il s'abstiendra certainement de venir à la télévision, ou dans les autres colloques du même genre; de sorte que, dix ou vingt ans après, on en parle encore. » (1996, p. 125)

disparition comme le moteur/motif fondamental de toute son œuvre. La grande stratégie de Debord consiste en la mise en scène de sa propre disparition, et ce, à l'aide d'une dialectique finement élaborée entre l'absence (la légende, le mythe Debord) et l'apparition (les rares traces volontairement laissées). Cette obsession de Debord pour le contrôle de sa propre disparition — et donc, en dernière instance, de sa propre mort¹⁰ — va de pair avec un puissant désir de perdition, soit le désir d'un passage terrestre aussi rapide que foudroyant, ne laissant derrière lui que certains fragments d'informations fortement codées¹¹ venues renforcer le mythe. Je rappelle que le deuxième film de Debord s'intitulait *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), un titre fort à propos quand on connaît la fascination de Debord pour l'écoulement du temps, thématique notamment grâce à la métaphore de l'eau qui traverse tout le film *In girum*. Tout comme l'eau s'écoule dans son cours sans rétention, l'homme doit passer dans le monde sans se médiatiser à travers une représentation qui fige nécessairement le temps dans un absolu. Le primat du devenir l'emporte dans la poétique de Debord, et c'est pourquoi on peut évoquer le concept d'une « anti-littérature » pour désigner sa production.

De l'anti-littérature

Dans *Panegyrique*, Debord refuse indirectement l'attribut d'homme de lettres quand, faisant allusion à son alcoolisme, il affirme avec autodérision : « Quoique ayant beaucoup lu, j'ai bu davantage. J'ai écrit beaucoup moins que la plupart des gens qui écrivent; mais j'ai bu beaucoup plus que la plupart des gens qui boivent. » (1993, p. 42) Et plus loin : « On conçoit que tout cela m'a laissé bien peu de temps pour écrire, et c'est justement ce qui convient : l'écriture doit rester rare, puisque avant de trouver l'excellent il faut avoir bu longtemps. » (1993, p. 45) Debord ironise ici sur le peu d'importance qu'il affirme

¹⁰ Debord s'est suicidé à l'aide d'une arme à feu le 20 novembre 1994. Il souffrait d'une polynévrte alcoolique douloureuse et incurable.

¹¹ Debord affirme à plusieurs endroits que ses discours s'adressent à une petite minorité d'initiés et que, pour cette raison, il se doit d'employer un style *obscur* : « Je dois surtout prendre garde à ne pas trop instruire n'importe qui. » (1996, p. 13)

avoir accordé à l'écriture tout au long de sa vie, bien qu'il mentionne du même coup qu'à chaque fois qu'il s'y est adonné, il a sciemment voulu atteindre « l'excellent », c'est-à-dire la rêche droiture terroriste du « grand style ». Sa pratique de l'écriture fut donc sporadique, et toujours fortement intéressée. Debord n'a probablement jamais voulu constituer une « œuvre » dans le sens classique du terme; son écriture fut toujours motivée par la stratégie de division dans laquelle il a engagé sa vie. C'est donc dire qu'il n'y a aucune autonomie de l'esthétique chez Debord, et c'est bien pourquoi il est permis au lecteur, voir exigé de lui, d'affronter la vie personnelle de l'auteur quand on aborde ses ouvrages. La production esthétique ne vaut que dans la mesure où elle reflète la démesure d'une vie (et ce reflet est par nature insuffisant : il *suggère* beaucoup plus qu'il n'*expose*). L'auteur de *La Société du spectacle* donne d'ailleurs plusieurs indications qui abondent en ce sens, notamment lorsqu'il écrit dans *Panegyrique* que « c'est uniquement en ayant vécu comme cela que l'on peut avoir la maîtrise de cette sorte d'exposé » (1993, p. 21-22).

Debord écrit ses œuvres tardives dans une somptueuse langue héritée du classicisme français, et cette pratique langagière lui serait directement transmise par son style de vie; c'est la langue de la liberté en acte, liberté de penser, d'agir et de parler en dehors de la langue dominante diffusée par les médias ou autres instances de pouvoir¹². Puisque le public contemporain est formé par ce langage spectaculaire performatif qui partout impose ce qui doit être saisi comme le seul et unique « réel », Debord affiche ouvertement son mépris du public. Le film *In girum imus nocte et consumimur igni*, composé de divers fragments filmiques récupérés, sur lesquels vient se superposer la voix-over monotone de Debord, débute d'ailleurs sur cette affirmation : « Je ne ferai, dans ce film, aucune concession au public. [...] Ce public, si parfaitement privé de liberté, et qui a tout supporté, mérite moins que

¹² Cette langue du spectacle compte selon Debord « environ six ou huit tournures à tout instant redites et moins de deux centaines de vocables, dont une majorité de néologismes » (1996, p. 20). La majorité des scribes modernes participent donc à cette dégradation qualitative de la langue, une « décomposition » selon lui corollaire de l'évanouissement du sujet et de sa faculté logique dans la société moderne.

tout d'être ménagé. » (1994, p. 193-194) Ce mépris et cette frustration de l'horizon d'attente du public représentent une autre façon pour Debord de se constituer une image idéalisée de lui-même : s'il provoque ou confronte le public, ce n'est pas là seulement un exercice gratuit ou un caprice de sa part, mais bien plutôt un « cadeau » offert à ce public aliéné, en ce qu'il le force à se libérer de ses habitudes complaisantes entretenues par le langage infantile qu'on lui inculque. Cette dénégation du public, assez constante dans l'œuvre, remplit aussi une fonction stratégique pour Debord : celle de retirer à n'importe quel regard étranger sur sa personne ou sur son œuvre toute légitimité et tout droit. Debord ne cesse d'affirmer la toute-puissance de son moi, absolument au-dessus des opinions de ses contemporains. Il y a bel et bien une totale absence de surmoi chez Debord, et c'est pourquoi ses écrits mémorialistes se refusent systématiquement à tout mouvement d'autocritique¹³.

Vers la fin du film *In girum*, Debord déclare, en parlant de lui à la troisième personne : « Il faut donc admettre qu'il n'y avait pas de succès ou d'échec pour Guy Debord, et ses prétentions démesurées. » (1994, p. 281) Cette supériorité revendiquée s'appuie tout d'abord sur une vie jugée exemplaire par son absence de compromissions envers tous les diktats de l'époque. Dans *Panegyrique*, qui réécrit en quelque sorte dix ans plus tard le texte du film *In girum*, il affirme : « Je n'ai jamais cru aux valeurs reçues par mes contemporains, et voilà qu'aujourd'hui personne n'en connaît plus aucune. » (1993, p. 16) Cette situation exceptionnelle de hors-la-loi du *Zeitgeist* accorde à Debord le droit à l'indifférence complète envers la réception de ses productions : si lui seul se trouve en dehors de l'emprise idéologique du temps présent, quelle pertinence y aurait-il à se fier à ce public immergé dans l'aliénation historique?

Ainsi, lors de la publication en 1993 de son premier livre sobrement intitulé *Mémoires* — déjà une œuvre autobiographique, alors que son

¹³ Il a par ailleurs souvent répliqué à ces critiques qui jugeaient ses œuvres, notamment en créant un film qui avait pour unique but que de leur répondre : *Réfutations de tous les jugements, tant élogieux que flatteurs, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »!*

auteur n'a que 28 ans! —, composé en 1957 uniquement à partir de phrases détournées, Debord affirme, dans la préface écrite pour l'occasion :

J'avais prouvé d'emblée ma sobre indifférence envers le jugement du public, puisque celui-ci n'était même plus admis à voir l'ouvrage. Le temps de telles conventions n'était-il pas dépassé? Ainsi mes *Mémoires*, depuis trente-cinq ans, n'ont jamais été mis en vente. Leur célébrité est venue de n'avoir été répandus que sur le mode du potlatch : c'est-à-dire du cadeau somptuaire, qui met l'autre au défi de donner en retour quelque chose de plus extrême. (2004b, non paginé)

Ce premier ouvrage étonnant¹⁴ qu'est *Mémoires* était donc destiné aux amis auxquels Debord acceptait de reconnaître une certaine valeur par le geste symbolique du potlatch. Ce qui est en jeu ici, c'est bien une conception de l'art circulant dans un échange symbolique plutôt que dans un échange marchand. L'art ne s'adresse plus à un quelconque public anonyme dont les conventions du marché de l'art veulent qu'il soit l'unique destinataire, mais bien aux seuls camarades qui peuvent en comprendre la valeur sur le plan d'une existence collective privilégiée. Ce devenir collectif de l'art, présent avec plus ou moins d'intensité chez plusieurs groupes d'avant-garde, permet d'ignorer, au moins durant un certain moment, les questions du public et de la diffusion.

¹⁴ Outre la belle composition graphique réalisée par l'artiste Asper Jorn, ce premier livre développe des procédés stylistiques inédits. Cette œuvre représente probablement la première production poétique *uniquement* composée de citations (de « détournements » plutôt, car les sources ne sont jamais indiquées), sans aucune trace de la voix propre de l'auteur. En ce sens, le cinéaste Olivier Assayas juge que *Mémoires* « est un des grands livres, un des chefs-d'œuvre, sans doute, de la poésie française contemporaine » (2005a, p. 111). On se souvient que Walter Benjamin a longtemps chéri l'idée d'une telle sorte de livre.

Les traces d'un citoyen au-dessus de tout soupçon

Cette indifférence envers le jugement d'autrui constamment réitérée s'avère aussi, au moins en partie, une indifférence *feinte*. Elle sert d'abord à protéger Debord, en surélevant sa personne et en diminuant les autres, d'un monde extérieur potentiellement hostile, surtout lorsqu'il est perçu à travers une conscience manifestant des traits paranoïdes¹⁵. Voici en effet une autre méthode couramment utilisée par Debord afin de se constituer une image de héros : se présenter comme l'ultime ennemi public, comme un dangereux personnage partout conquis et persécuté. Mais je reviens sur cette idée d'une indifférence feinte, c'est-à-dire simulée. Il ne fait aucun doute que, vers la fin de sa vie, Debord devient complètement obsédé par la postérité, ce que suggèrent plusieurs démarches qu'il entreprend tant au niveau légal qu'au niveau du contenu de ses dernières productions artistiques¹⁶. Quand il doit se trouver un nouvel éditeur à la suite de la disparition des éditions Lebovici, Debord finit, au grand étonnement de tous, par opter pour Gallimard, une maison d'édition profondément haïe à l'époque situationniste¹⁷. Pour se justifier, Debord aurait simplement affirmé : « Je suis un classique. Pourquoi pas un éditeur de classiques? » (Bourseiller, 2001, p. 543) Ce changement de stratégie a irrité plusieurs camarades ou admirateurs, qui y virent une « trahison » des principes autrefois déclarés. Si on tient à tout prix à l'image idéalisée de Debord comme « révolutionnaire », on peut bien sûr émettre un tel jugement, qui est d'ailleurs celui du biographe Christophe Bourseiller. Mais la fin d'un horizon collectif de

¹⁵ Debord n'hésite pas à utiliser la théorie du complot dans ses *Commentaires sur la société du spectacle*, non seulement dans le sens commun d'une élite invisible et manipulatrice, mais surtout dans le sens où « tout conspire vers le même but ». D'autre part, la figure du « héros » n'est rendue possible que par la nécessaire coprésence de son « autre », qui la constitue comme telle : les « ennemis ». Il faut admettre cependant que plusieurs événements ont pu avec raison alimenter la paranoïa de Debord; je pense ici en particulier au meurtre, toujours inexplicable, de son mécène, le producteur de cinéma Gérard Lebovici, en 1984.

¹⁶ Debord co-réalise notamment un téléfilm pour la chaîne privée Canal Plus afin d'évoquer l'ensemble de sa vie et de son œuvre, quelques semaines seulement avant de s'enlever la vie : *Guy Debord, son art, son temps*.

¹⁷ On trouve une lettre d'insulte à Claude Gallimard, cosignée par Debord, dans le numéro douze de la revue de l'Internationale situationniste.

l'art change les paramètres : la voix de Debord, libérée des contraintes d'énonciation d'un groupe d'avant-garde, peut désormais se constituer dans son autonomie propre, de même que l'abandon de la perspective révolutionnaire invite à la rétrospection.

À partir de *Panegyrique*, cette gestion de plus en plus « serrée » des traces de sa vie témoigne d'un fort désir d'exposition de soi devant le « jugement public », mais aussi face à une postérité anticipée, comme l'indique cette phrase tirée de *Panegyrique* : « en se référant au vaste corpus des textes classiques parus en français tout au long des cinq siècles antérieurs à ma naissance [...], il sera toujours facile de me traduire convenablement dans n'importe quel idiome de l'avenir, même quand le français sera devenu une langue morte. » (1993, p. 20-21) Debord, ayant prévu sa mort des mois, voire des années à l'avance, va même jusqu'à écrire un texte expliquant en détail comment on doit le traduire (postface de *Panegyrique*, tome 2), de même qu'il explique pourquoi ses réponses aux nombreux interrogatoires policiers qu'il a subis ne devront jamais être publiées dans ses éventuelles *Œuvres complètes* (1993, p. 65)! Debord laisse deviner son désir de se faire absoudre par la postérité quand il affirme : « Parlant donc aussi froidement que possible de ce qui a suscité beaucoup de passion, je vais dire ce que j'ai fait. Assurément une foule d'injustes blâmes, sinon tous, s'en trouveront à l'instant balayé comme de la poussière. » (1993, p. 14) Debord a beau se prétendre au-dessus de toute critique, cette obsession pour le contrôle de son héritage suggère qu'il n'en est rien. On pourrait même interpréter sa stratégie discursive comme une *anticipation des critiques à venir*, voire comme un procédé d'auto-refolement de sa « mauvaise conscience ». Se doutant bien que son héritage sera âprement discuté après sa mort (et cela fut effectivement le cas), la disparition de l'idole déliant les langues comme par magie, Debord énonce dans *Panegyrique* quelques dernières précisions sur sa vie et ses passions¹⁸, tout en éliminant, à l'aide de la rhétorique de fer des moralistes français, tous les reproches qu'on pourrait

¹⁸ Dans *Panegyrique*, tome 2, il se contente de rassembler les « preuves » iconographiques témoignant de son existence et de ses gestes.

éventuellement émettre à l'endroit de certains aspects critiquables de sa personnalité.

Le revirement stratégique effectué va donc dans le sens d'une identification avec la fonction-auteur et d'une constitution volontariste d'une « œuvre » apte à affronter la postérité. Mais Debord continue d'avancer dans l'ombre : il refuse toujours les expositions publiques et ses livres édités par Gallimard ne bénéficient d'aucune promotion. Sa stratégie lui permet d'atteindre un nouveau public tout en évitant les inconvénients de la célébrité. Et quand cette dernière se fait plus insistante durant les dernières années de sa vie, aidée notamment par les critiques dithyrambiques de Philippe Sollers, Debord tente d'ignorer le phénomène parce qu'il y voit une tentative de « récupération ». Il savait que celle-ci était probablement inévitable, mais il voulait la retarder jusqu'à sa mort. En envisageant son travail tardif comme celui d'un mémorialiste dans la lignée de Retz ou de Saint-Simon, Debord travaillait pourtant à asseoir cette renommée future tant désirée.

L'usage intempestif des ruines

Je voudrais, pour finir, exposer brièvement comment Debord se construit une image héroïque de lui-même en se en se projetant dans la figure du vieux sage, et comment cette posture provoque des effets esthétiques inédits. Dans ses exposés théoriques, Debord explique comment le lien entre le passé et le présent s'est définitivement rompu à l'époque où le spectacle unifie tout dans un présent perpétuel, sourd aux voix du passé et fermé à tout événement qui ouvrirait sur un avenir autre. Ainsi, la période actuelle apparaît comme l'époque des *ruines* par excellence, un bloc historique où tous les débris du passé s'accumulent dans l'indifférence, impuissants à revendiquer quelque prétention que ce soit dans l'organisation présente de la vie¹⁹. Plusieurs formules de Debord témoignent de cette violente destruction du passé par le spectacle ainsi que du climat d'instabilité que cette brisure

¹⁹ La mort (mais peut-être devrait-on plutôt parler d'« assassinat ») de la dialectique signifie entre autres l'effondrement des forces « passées » de l'histoire travaillant dans la négation de l'actuel.

instaure : « Je n'ai nulle part recherché de société paisible; et c'est tant mieux : car je n'en ai pas vu une seule. » (1994, p. 273); ou encore, dans l'incipit de *Panegyrique* : « Toute ma vie, je n'ai vu que des temps troublés, d'extrêmes déchirements dans la société, et d'immenses destructions; j'ai pris part à ses troubles. » (1993, p. 11)

Renouant avec certaines dispositions d'esprit du premier Marx ou des romantiques allemands, Debord possédait une vision *catastrophique* du progrès moderne, vu comme une vaste entreprise de démolition. Debord a tout d'abord suivi ce mouvement destructeur de la modernité avec enthousiasme; comme tout bon révolutionnaire, il chérissait le fantasme de la *tabula rasa*. Pour construire une communauté radicalement nouvelle, il fallait bien entendu détruire l'ordre ancien. Le capitalisme avancé partage aussi cet objectif de l'abolition de l'ordre et de la hiérarchie, mais pour accomplir des fins diamétralement opposées; comme le note Debord dans *Panegyrique*, nous sommes aujourd'hui à une époque où « “être absolument moderne” est devenu une loi spéciale proclamée par le tyran » (1993, p. 83). La fin de l'esthétisme moderniste-révolutionnaire des avant-gardes ostentatoires, manifeste dès l'après-guerre, mais définitive après les années soixante, permit à Debord de développer dans ses œuvres tardives un nouveau rapport au passé : à une époque d'abrutissement avancé et de perte de conscience historique (car il n'y a de progrès que dans l'aliénation), recourir à une vaste culture littéraire « traditionnelle » représente en soi un acte hautement subversif.

Vers la fin de sa vie, Debord avait donc changé d'opinion sur la valeur à accorder à la tradition. Les nouvelles manifestations du spectacle exigeaient désormais une certaine revalorisation du passé, un nouvel apport de conscience historique, comme une bouffée d'air frais dans ce désert du présent : « Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorance ou de croyances obscurantistes. » (1993, p. 19) Dans ce récit autobiographique, les premières pages débutent avec un discours au « je » où l'émetteur est facilement repérable, mais ce dernier se perd peu à peu dans un amas de citations provenant de la culture héritée, de

Li Po à Pascal, de Shakespeare à François Villon²⁰, citations qui accordent au discours de ce « je » une « profondeur » supplémentaire. Par ce procédé stylistique qui fait coexister plusieurs temporalités et plusieurs subjectivités différentes, Debord atteint une certaine image de l'éternel et de l'infini. Est-ce la voix de Debord qui s'exprime à travers ces auteurs ou est-ce le contraire? La nouvelle « profondeur » ainsi découverte par cette abolition du temps linéaire, c'est bien celle de l'obscur présence de l'autrefois dans l'actuel, et vice versa.

À mon avis, cette nouvelle attitude en apparence plus « conservatrice »²¹ face à la tradition ne nie pas totalement les idéaux révolutionnaires passés, bien qu'elle marque assurément un changement de paradigme. Je rappelle que, pour Walter Benjamin, le rôle de la personnalité révolutionnaire ne consiste plus à anticiper un autre possible à travers au moyen du processus destructeur qui fait que « tout ce qui était solide, bien établi, se volatilise » (pour employer la célèbre phrase du *Manifeste du Parti communiste*), mais plutôt à s'opposer à une vision triomphaliste portée par les bonds en avant d'une humanité devenue obsédée par sa propre auto-historicité. Il faut donc arrêter le temps linéaire du prétendu « progrès » en lui faisant subir le choc traumatique des ruines. C'est ainsi que Debord découvre l'envers négatif et secret de la révolution, qui laisse percer des puissances inédites lorsqu'elle se retourne sur elle-même, le regard tendu vers le passé comme porteur d'un monde possible.

Le choc des ruines, c'est aussi le tranchant lumineux de l'éclair, comme le suggère ce passage narratif extrait du *Panegyrique* :

²⁰ « Je devrai faire un assez grand emploi des citations. Jamais, je le crois, pour donner de l'autorité à une quelconque démonstration; seulement pour faire sentir de quoi auront été tissés en profondeur cette aventure, et moi-même. » (1993, p. 18-19)

²¹ Daniel Lindenberg (2002) fait de Debord l'ancêtre de ceux qu'ils désignent comme les « nouveaux réactionnaires », c'est-à-dire cette figure très courante en France de l'ex-soixante-huitard reconverti en intellectuel conservateur pourfendeur des « excès » du passé, défenseur de la tradition ou de l'ordre consensuel capitaliste.

Une seule fois, la nuit, j'ai vu tomber la foudre près de moi, dehors : on ne peut même pas voir où elle a frappé; tout le paysage est également illuminé, pour un instant surprenant. Rien dans l'art ne m'a paru donner cette impression de l'éclat sans retour, excepté la prose que Lautréamont a employée dans l'exposé programmatique qu'il a appelé *Poésies*. (1993, p. 57)

C'est avec cette intention *illuminatrice* que Debord a sciemment choisi de préserver certains débris textuels de la tradition afin de les rejouer dans une nouvelle combinaison adaptée à la lutte contemporaine. Il faut redonner vie à ces morceaux inertes afin d'insuffler au sein du présent un vent de danger venant « venger les morts », venant payer une dette à toutes les victimes de l'Histoire²². Cette nouvelle posture n'est pas dénuée d'un certain héroïsme, car ce montage de ruines ne peut être que l'œuvre éclairée d'un témoin lucide de cette destruction des anciens repères, l'œuvre d'un enfant de la ruine s'attelant à la modeste tâche de dire et redire, par le moyen négatif de l'archivage, cet état de décomposition qui définit cette modernité imposée « d'en haut ». Ce à quoi nous convie ce vieux sage qu'est Debord, c'est donc à un usage intempestif des ruines, une forme de dialectique historique que Walter Benjamin a pu définir ainsi : « Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. » (1997a, p. 479) Comment ne pas faire le lien ici avec cette utilisation debordienne des images langagières issues de la tradition? Ce sont là autant d'éclairs que nous lance Debord pour nous illuminer un peu, nous, contemporains, qui tournons en rond dans la nuit et qui sommes dévorés par le feu.

²² L'arrière-plan symbolique et historique à partir duquel Debord comprend le sens de ses actes, une vaste généalogie insurrectionnelle qui va de la Fronde à la Commune, mériterait à lui seul un autre texte. C'est justement en prenant acte des échecs de ces rébellions que les révolutions futures doivent se construire.

Bibliographie

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. 1999, *Les Tombeaux de Guy Debord*, précédé de *Portrait de Guy-Ernest en jeune libertin*, Paris, Exils.

—. 2004a, « Guy Debord : imagier d'un enfant perdu », *Critique*, n° 690, p. 947-964.

ASSAYAS, Olivier. 2005a, « L'œuvre cachée. Entretien avec Olivier Assayas », dans *Autour des films* (documents), Paris, Gaumont.

BADIOU, Alain. 2005b, *Le Siècle*, Paris, Seuil.

BENJAMIN, Walter. 1997a, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, Paris, Cerf.

BOUSEILLER, Christophe. 2001 [1999], *Vie et mort de Guy Debord*, Paris, Pocket.

DEBORD, Guy. 1992 [1967], *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 1993 [1989], *Panégryque*, tome premier, Paris, Gallimard.

—. 1994, *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Gallimard.

—. 1996 [1988], *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 1997b, *Panégryque*, tome 2, Paris, Fayard.

—. 2000, *Rapport sur la construction de situations*, Paris, Mille et une nuits.

—. 2004b [1993], *Mémoires*, Paris, Allia.

KAUFMANN, Vincent. 2001, *Guy Debord, la révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard.

A. TRUDEL, « Sur un étrange héros de l'anti-littérature : les stratégies divergentes de Guy Debord », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @nahyses, hiver 2006

LINDENBERG, Daniel. 2002, *Le Rappel à l'ordre : Enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil.

RABANT, Claude. 1997c, « Le dernier gardien », *Lignes*, n° 31, p. 170-181.

David VRYDAGHS

Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec

Guillaume Dustan (1965-2005), écrivain et militant homosexuel français, confiait récemment à la revue *écritures* que « personne n'a[vait] dit qu'[il était] un intellectuel » (2004, piste 2). Par ces mots, il résumait à sa façon la sanction de la presse littéraire et intellectuelle envers la stratégie identitaire qui, depuis son quatrième roman (*Nicolas Pages*, 1999), l'avait vu s'éloigner progressivement de la littérature et investir l'espace public.

Pour comprendre les raisons de cet échec, on ne peut s'en tenir aux motifs avancés régulièrement par l'auteur. Qu'on pense par exemple à la thèse du complot, exprimée dans *Génie Divin* :

Lestrade¹, il se sert du truc sur la capote pour m'empêcher d'être lu et d'être compris et d'être entendu et de son réseau, il se sert de ça. Lestrade, quand je suis apparu sur la scène parisienne, je suis allé à ma première soirée mondaine, avant j'allais jamais à ce genre de trucs, et il passait de groupes en groupes en disant « Ne lui parlez pas, il ne faut pas lui parler. » (p. 96)

Outre que cet argumentaire est d'une grande faiblesse explicative, il sert surtout, en l'occurrence, à dramatiser la situation de l'écrivain.

D'autres facteurs doivent donc être avancés si l'on veut comprendre pourquoi l'entrée du champ intellectuel lui a été refusée. Avant de les présenter, on précisera l'emploi fait ici du terme « intellectuel », puis

¹ Co-fondateur d'*Act Up*, association parisienne de lutte et de prévention contre le sida, Didier Lestrade s'est très tôt (dès la fin des années 1990) et souvent violemment opposé aux idées de Dustan.

on présentera brièvement les principales étapes de la trajectoire de Guillaume Dustan dans le champ littéraire français.

Qu'est-ce qu'un intellectuel?

L'affaire Dreyfus représente pour beaucoup le moment où un nouveau rôle social émerge : celui de l'intellectuel. Dans *Les Règles de l'art*, Pierre Bourdieu a bien montré comment Zola, après avoir contribué, à la suite de Baudelaire et de Flaubert, à fonder l'indépendance de l'homme de lettres envers le champ du pouvoir, s'était appuyé sur l'autorité spécifique dont il était porteur comme écrivain pour intervenir dans le domaine public et y introduire, contre la raison d'État, les valeurs de vérité et d'indépendance qui s'affirmaient dans le champ littéraire (p. 215-220). Une telle « sortie », caractéristique de la fonction intellectuelle selon Bourdieu, avait été possible en raison de l'autonomisation conjointe des champs littéraire et politique au cours du XIX^e siècle.

Les recherches de Christophe Charle, contemporaines de celle de Bourdieu, ont montré en outre que ce phénomène, loin de se réduire à la personne de Zola, avait été collectif : nombreux furent alors les écrivains et les professeurs d'université, dreyfusards ou non, à « revendiquer [lors de leurs interventions publiques] un pouvoir symbolique tiré de l'accumulation des titres » (p. 8) obtenus dans leurs activités d'origine.

Un siècle plus tard, l'intellectuel demeure un rôle social particulier, consistant à s'autoriser du « prestige et [de] la compétence acquis dans un domaine d'activité spécifique et limité (littérature, philosophie, sciences, etc.) [...] pour produire des avis à caractère général et intervenir dans le débat sociopolitique » (2000, p. 21).

Le concept d'intellectuel met donc au jour un type spécifique d'intervention dans la sphère publique. Il faut encore faire remarquer qu'il ne suffit pas qu'un agent adopte ce mode de prise de parole pour être considéré comme « intellectuel ». À l'instar de l'écrivain, qui ne peut revendiquer ce titre symbolique qu'à partir du moment où ses

textes ont retenu l'attention des critiques (1998, p. 369-370), l'intellectuel n'existe comme tel socialement que lorsqu'il reçoit d'autres agents et institutions le titre symbolique d'« intellectuel ». Enfin, étant donné que le champ intellectuel est, comme le champ littéraire, un lieu de luttes entre différentes conceptions du rôle de l'intellectuel (1998, p. 365-372), il faut également compter avec les représentations de ce rôle qui ont été créées et diffusées depuis un siècle.

Aussi faut-il ajouter à l'intellectuel comme rôle l'intellectuel comme titre symbolique et comme figure. Ces précisions nous permettent de revoir notre question de départ : il faut en effet désormais se demander pourquoi le titre symbolique d'intellectuel a été refusé à Dustan alors qu'il a agi conformément à ce mode d'action et qu'il a développé et repris des figures de l'intellectuel.

Les étapes d'une trajectoire

Pour retracer une trajectoire, les genres pratiqués, les lieux d'édition ou encore la réception critique — tous éléments qui permettent de mesurer les déplacements entre positions et la reconnaissance obtenue — ne suffisent pas; il faut encore connaître l'état du champ dans lequel l'agent visé évolue (1998, p. 425-429).

Depuis le début des années 1980, le champ littéraire français connaît une perte d'autonomie, notamment sous l'effet d'une reconfiguration du champ éditorial et de la prégnance, dans celui-ci, des critères économiques (2005c, p. 199). La désautonomisation d'un champ est propice à la création de niches de production fermées sur elles-mêmes. Par exemple, sous l'occupation allemande, trois circuits de production se sont constitués sur les ruines d'un champ en crise : la littérature de résistance, la littérature de contrebande et la littérature de collaboration. Les écrivains qui participaient à l'un de ces secteurs et pouvaient y accumuler un capital symbolique important étaient absents ou presque des autres circuits. À la Libération, la reprise d'autonomie du champ a montré que le capital acquis dans un secteur

spécifique était difficilement transposable dans le champ entier (1999b).

La littérature homosexuelle constitue une de ces niches. Aidée par les succès de Renaud Camus et d'Hervé Guibert dans les années 1980, cette littérature s'est progressivement dotée de circuits de distribution (librairies spécialisées, etc.) et d'institutions (prix littéraires, collections, etc.) spécifiques.

C'est dans ce secteur particulier que Guillaume Dustan, né William Baranès², fait son entrée en littérature, avec *Dans ma chambre*, publié en septembre 1996 chez P.O.L., éditeur spécialisé en littérature avant-gardiste et par ailleurs doté d'un fonds de littérature homosexuelle (il publie notamment Renaud Camus). Écrit dans un style simple, influencé par Bret Easton Ellis (les métaphores et autres figures de style sont bannies du récit des aventures sexuelles du narrateur, Guillaume Dustan), ce roman s'inscrit dans la lignée des premiers textes français résolument homosexuels (où l'homosexualité de l'écrivain est assumée et racontée) et fait de Dustan un probable héritier des Genet, Guibert et Camus. Il situe ainsi son auteur à l'avant-garde de la littérature homosexuelle en cours de formation (autrement dit, à la marge d'une pratique elle-même marginale).

Après la parution de *Dans ma chambre*, bien accueilli par les milieux homosexuels (le livre est culte dès la fin des années 1990, comme l'avait été *Tricks* de Renaud Camus, publié en 1979), Dustan abandonne la carrière de haut fonctionnaire pour se consacrer à la littérature. Suivent deux autres romans, chez le même éditeur (*Je sors ce soir* en 1997 et *Plus fort que moi* en 1998), dont le style et les thèmes sont similaires au premier. Ces livres, surtout le second, reçoivent également un accueil critique favorable, en raison de l'authenticité des

² Issu d'une famille bourgeoise (le père est psychiatre et la mère, architecte d'intérieur), William Baranès est diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris. En 1988, il intègre l'École nationale d'administration (ENA) et est alors nommé conseiller auprès du tribunal administratif de Versailles. En 1990, apprenant sa séropositivité, il demande sa mutation pour Tahiti, où il commence à écrire.

témoignages qu'ils contiennent sur la vie homosexuelle parisienne. Cependant, le fait d'y avoir représenté des rapports sexuels non protégés entre séropositifs vaut à Dustan les foudres de quelques membres d'*Act Up*, dont Didier Lestrade, qui ne mâche pas ses mots face au danger que représente l'attitude désinvolte de Dustan. L'écrivain devient ainsi progressivement scandaleux au sein de la communauté homosexuelle.

Il demeure néanmoins un écrivain phare pour celle-ci : les premiers récits d'homosexuels publiés à la fin des années 1990 revendiquent souvent l'héritage de Renaud Camus et de Dustan. Sans doute est-ce en partie pour cela que son éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, le met en contact avec Balland, maison amie, qui entend créer une collection de littérature homosexuelle. Dustan remet un projet d'édition. Balland accepte celui-ci et nomme en 1999 Dustan directeur de la collection « Le Rayon ». L'entreprise durera quatre ans, après quoi l'éditeur fermera la collection faute de résultats satisfaisants dans les ventes.

Au « Rayon », Dustan publie ou réédite nombre de jeunes écrivains (Érik Rémès, Julien Thèves, Nicolas Pages, Michel Zumkir, etc.) dont les récits ressemblent beaucoup à *Dans ma chambre* ou *Plus fort que moi*. Il se crée alors autour de cette collection une position collective dans l'espace littéraire homosexuel, qui attire nombre de nouveaux entrants et contribue au développement d'une culture gay centrée sur le sexe et non plus sur des références culturelles communes (livres, films, etc.). Cette position est dominée par rapport à la position défendue par *Act Up* comme par Stéphane Bouquet, critique et cinéaste (qui évacuent la sexualité au profit d'une culture plus intellectuelle et de productions plus légitimes). Le bras de fer qui s'engage entre les deux groupes tourne en défaveur du « Rayon » : aucun des ouvrages publiés n'attire durablement l'attention de la critique (spécialisée ou générale); seul *Nicolas Pages* est primé (Prix de Flore 1999); la collection doit finalement fermer en 2003, faute de résultats financiers.

Alors qu'il participe comme éditeur à la création d'une position collective dans la sphère de la littérature homosexuelle, Dustan se dirige, avec ses nouveaux livres (qu'il publie pourtant au « Rayon »),

vers une autre position et un autre espace. L'écrivain abandonne en effet progressivement le roman homosexuel pour l'essai, qui a bénéficié d'un travail intense de réhabilitation dans la première moitié du XX^e siècle (2004b) avant de devenir une pratique prisée, située à la charnière des champs littéraire et intellectuel. *Nicolas Pages* est à ce titre un livre charnière : commençant comme un roman — Dustan y raconte la relation amoureuse qu'il entretint avec l'écrivain suisse Nicolas Pages —, il cesse brusquement d'en être un pour laisser la place à une série d'articles critiques dans lesquels l'auteur « devien[t] », selon ses propres dires, « de moins en moins déprimé. De plus en plus politique » (p. 410). Avec *Génie Divin* (2001), Dustan franchit une étape supplémentaire, puisqu'il évacue désormais toute fiction de son livre au profit d'un assemblage d'articles, d'entretiens, de projets et d'essais. Après cette date, il ne reviendra plus au roman.

Ce passage progressif au genre de l'essai voit donc Dustan abandonner la littérature homosexuelle grâce à laquelle il s'était fait un nom pour une production à la fois littéraire et politique, située à l'intersection de la littérature et du champ intellectuel. Ce déplacement d'une marge à l'autre ne se fait toutefois pas sans heurts : si *Nicolas Pages* est bien accueilli par la critique (outre le prix de Flore, il vaut à son auteur un long article dans *Les Inrockuptibles*) — mais il s'agit encore pour l'essentiel d'un roman —, *Génie Divin* est contesté en raison des « facilités du discours et [des] postures factices du *divin* [qui font écueil à] son ambition de *génie* » (2001c). Quant à *LxiR*, c'est à peine s'il est lu.

Le déclassement de Guillaume Dustan, effectif à partir de *Génie Divin*, ne fait que se confirmer par la suite. Après avoir été remercié par Balland, Dustan quitte Paris pour Douai, puis Lille, où il écrit encore deux textes, *Dernier roman* (2004) et *Premier essai* (2005), publiés chez Flammarion mais boudés par la critique au point, par exemple, que Jean Birnbaum, journaliste au *Monde*, ignore l'existence du dernier livre de Dustan dans sa notice nécrologique (2005a, p. 14). Quant aux critiques qui connaissent ces deux livres, ils les jugent « illisibles » (2005d, p. 16).

On peut donc distinguer trois moments dans la trajectoire de Guillaume Dustan. Une phase d'émergence, de 1996 à 1999, le voit devenir un écrivain phare de la littérature homosexuelle. Une phase intermédiaire, de 1999 à 2001, où Dustan cherche à constituer une position collective dans la niche où il travaille depuis ses débuts comme à percer en littérature au moyen de textes formellement plus ambitieux et proches à bien des égards de l'essai. C'est également à cette époque qu'il commence à intervenir régulièrement dans l'espace public. Une phase de déclassement enfin, de 2001 à sa mort, survenue le 3 octobre 2005, pendant laquelle Dustan n'est plus lu.

Les raisons d'un échec

À partir de *Génie Divin*, l'échec de Dustan est patent. Mais comment l'expliquer ? Nous formulerons quatre hypothèses, dont les effets se sont conjugués pour refuser à Dustan le titre symbolique d'intellectuel.

La première raison qui vient à l'esprit — notamment parce qu'elle est déjà présente dans les articles critiques qui furent consacrés à cet écrivain — a la force des évidences : le caractère sulfureux des prises de position de Dustan en faveur du *bareback*, c'est-à-dire des relations sexuelles non protégées entre séroconcordants, de la légalisation des drogues ou encore contre l'hétérosexualité comme système normatif et répressif heurte tellement le sens commun qu'il pouvait difficilement lui valoir une large reconnaissance sociale. Le condamnant à la marginalité, ses idées le tiennent ainsi écarté du titre d'intellectuel.

Ce constat appelle toutefois trois remarques. Premièrement, les idées que Dustan a défendues dans *Nicolas Pages* ont été partie prenante de son succès quand bien même elles ont irrité et lui ont valu des ennemis (notamment Didier Lestrade). Deuxième remarque : le caractère hétérodoxe, voire subversif, d'une prise de position n'a jamais empêché à lui seul l'agent qui la formulait d'obtenir le titre d'intellectuel : de Zola à Bourdieu en passant par Sartre et Foucault, nombre d'intellectuels ont tenu des propos difficilement acceptables au regard du sens commun de leur époque. Leur légitimité à le faire ne

provenait pas de ces idées elles-mêmes, mais du capital symbolique acquis précédemment par eux. Dans le même ordre d'idées, il faut aussi rappeler que le « droit au scandale » est inscrit dans le rôle social de l'intellectuel depuis l'affaire Dreyfus (1990, p. 8). Il faudra donc se demander si Dustan était légitimé à tenir un tel discours (ce que nous ferons plus loin). Enfin, c'est plutôt la reprise des premières idées de Dustan sous une forme hyperbolique, voire délirante, qui lui a valu d'être désavoué. Par exemple, l'auteur durcit sa position sur le *bareback* dans *Génie Divin*. Précédemment, il avait signalé que cette pratique à risque devait seulement être le fait de partenaires séroconcordants et possédant leur libre arbitre (2001a, p. 286-291). S'il continue de l'affirmer dans *Génie Divin* — « Baisez sans capote et sans risques : entre séropo, ou bien entre séronegs » (p. 127) —, il associe la position adverse, défendue par *Act Up*, à Vichy :

Act-Up, c'est Vichy. Alors même que l'État nous laisse vivre libres (merci !), Act-Up et ses relais se chargent, sans que personne ne le leur ait demandé, de la chasse aux séropos, qualifiés, dans les médias, de « grenades ambulantes » (D. Lestrade). [...]. Dans les camps, les juifs étaient les meilleurs kapos, les plus acharnés. (p. 137-138)

Si l'aspect scandaleux des prises de position de Dustan a joué contre lui, c'est surtout à partir du moment où l'auteur lui-même a accentué celui-ci.

La seconde raison qui empêcha Dustan de revendiquer impunément le titre d'intellectuel réside dans le faible volume de capital symbolique obtenu. Si l'écrivain et militant homosexuel a obtenu un succès certain, quoique limité (*Dans ma chambre* est un livre culte pour la communauté homosexuelle de la fin des années 1990; *Nicolas Pages* trouve un public plus large encore), l'échec critique des livres suivants, ajouté au fait qu'il s'est autoédité à un moment crucial de sa carrière (se privant ainsi d'une reconnaissance autre que celle qu'il produisait lui-même), ne lui a pas permis d'accroître ce capital.

Notre troisième hypothèse vient compléter la seconde. Si Dustan n'a pu accumuler suffisamment de capital symbolique pour concourir au titre d'intellectuel, c'est aussi en raison d'un facteur structurel : la situation de la littérature homosexuelle en France. Guillaume Dustan a en effet expérimenté la difficulté à s'extraire d'un secteur spécialisé de la littérature : reconnu comme « écrivain homosexuel » de premier plan (l'épithète a son importance), il n'est pas parvenu à monnayer le capital ainsi obtenu pour devenir « écrivain » d'abord, « intellectuel » ensuite, l'écart entre les deux secteurs de production et les différentes instances de légitimation étant trop important pour se résorber en un peu plus d'un an.

Enfin, l'échec de Dustan doit beaucoup aux stratégies de présentation de soi en intellectuel qu'il a employées. Chacun sait qu'un locuteur n'emporte pas l'adhésion de son public par la seule grâce des idées qu'il défend. La manière dont il se présente, les qualités qu'il se reconnaît, son style, ses compétences langagières, bref son *ethos* jouent de ce point de vue un rôle extrêmement important (1999a).

Là encore, l'écart est sensible entre *Nicolas Pages* et *Génie Divin*. Dans le premier ouvrage, Dustan s'appuie d'abord sur deux qualités pour donner du poids à ses interventions. La première : lorsqu'il donne les grandes lignes de son programme politique, il rappelle avoir été un haut fonctionnaire dans la magistrature (p. 286). La seconde : il se pose en acteur de premier plan dans la lutte pour l'émancipation des homosexuels. Comme auteur, d'abord. Par exemple, il affirme avoir contribué par ses romans à « la libération : [...] consommer pédé c'est bien, faire de la valeur ajoutée pédée c'est mieux. Il faut travailler à agrandir et renforcer le milieu. » (p. 379) Comme éditeur, ensuite. Dustan met en effet cette fonction en évidence en publiant dans *Nicolas Pages* le projet remis à Balland, façon de donner à lire les grandes lignes de son travail futur. En somme, Dustan produit ici sa propre légitimité, qu'il fonde sur ses fonctions de juge, d'écrivain et d'éditeur, pour se faire le « meilleur » défenseur de la cause gay et discréditer *Act Up* sur ce terrain. (Produire de la légitimité ne suffit pas, il faut encore qu'elle soit reconnue : ce fut en partie le cas pour *Nicolas Pages*.)

Après avoir fait état de ses qualités, Dustan tend à donner toutes les preuves de sa sincérité. Le choix du mode d'énonciation est décisif à cet égard : écrit à la première personne, *Nicolas Pages* ne fait aucun mystère de ce « je ». Il représente Guillaume Dustan lui-même, qui insiste beaucoup pour être entendu directement du lecteur. Nous avons bien affaire à un « énonciateur réel » (1989, p. 82-84), soit une instance (fictive) authentifiée et identifiée dans le récit par le nom de l'auteur. L'élection d'un style simple et direct permet également de former l'image d'un écrivain sincère : la syntaxe simplifiée à l'extrême, y compris dans les textes plus théoriques; l'usage limité de jargon et de termes techniques (philosophiques ou de droit, par exemple); l'oralité du phrasé concourt à faire du narrateur un homme au parler franc, qui évite la langue de bois pour aller directement à l'essentiel. Ainsi se construit-il un *ethos* proche de celui du « gueux philosophe » que Jean-Jacques Rousseau s'était donné dans *Les Confessions* pour « valorise[r] sa condition originelle comme un indice de vertu et de pureté » (2003, p. 17). Se présenter humblement a longtemps été un ressort, pour les écrivains les plus marginaux, et un gage, sinon de réussite, au moins d'écoute (2005b). Cela a encore fonctionné pour Dustan, puisque le militant gay a été reconnu et écouté (au moins un temps).

En développant une stratégie de présentation de soi adaptée à sa situation marginale et aux idées qu'il voulait défendre (la fréquentation des *backrooms* et du public des discothèques est de ce point de vue un gage d'authenticité pour quelqu'un qui prône le *barebacking*), Dustan faisait alors preuve d'un sens du jeu suffisamment développé pour s'autoriser certaines audaces. On a vu que cela avait été payant, puisque le titre de « militant » lui fut souvent décerné, à la sortie de *Nicolas Pages* comme dans les notices nécrologiques.

Quand *Génie Divin* paraît, la situation de Dustan a donc changé : fort du succès de *Nicolas Pages*, il espère frapper un grand coup, et annonce dès le titre (dont les initiales correspondent à celles de l'auteur) ses ambitions de génie. Dans le texte, il n'hésitera pas à affirmer qu'il souhaite fonder « un système éthique complet » (p. 128) ou encore, non sans forfanterie, qu'il est « l'intellectuel le plus doué d'[s]a

génération » (p. 204). Se sentant autorisé à intervenir sur toutes les questions, et non plus seulement sur les pratiques gay, il se construit un autre *ethos*.

Du « Gueux », il fit un « écrivain maudit » :

Voilà. Je me suis débattu dans ce silence. L'écrivain maudit. Qu'on n'invite pas, qu'on ne rencontre pas, qui passe trop mal en soirée, en cuir, avec ses pétards, non, ça n'est pas possible. On ne m'a pas demandé d'écrire. Nulle part. Ou presque. Pas trouvé de job. Parce qu'on n'avait pas envie de voir ma gueule, quoi, c'est clair, les intellos parisiens, ou les branchés, c'est pareil, c'est comme partout ailleurs aussi, c'est grégaire, il y a des clans, des chefs, des histoires, des coteries, des hiérarchies. Et moi je n'appartenais à rien de tout cela. Rien. C'est un cas énorme, singulier. Un pékin moyen, qui, tout à coup, prend la parole. Sauf qu'évidemment je ne suis, n'ai été et ne serai jamais un pékin moyen, j'ai fait l'ENA, etc., deux premiers prix au concours général, philo, lettres, sciences-po, articles pour Autrement, gnagna. Mais pas : Parisien. Pas : Comme eux. Dès la khâgne : beurk. Et : Ennui. Puis : Dépression. Puis : Autre Monde : Le Sexe : Les Drogues : La Music = Le Peuple. Et pas Peuple. Ça, jamais. Donc, pas de sourirefaux, d'excuse-bidon, de complimensonges. Riendetoutcela. (2001b, p. 171-172)

« Gueux », Dustan l'est toujours puisqu'il souligne à nouveau la distance sociale qui le sépare du milieu intellectuel parisien et, ce qui en est le pendant, sa proximité avec le monde de la nuit qu'il entend représenter. Autre point de raccord : il refuse à nouveau d'adopter la langue des « intellos » et plus généralement des mondains au profit du franc parler. On notera encore que Dustan fait état de son cursus scolaire comme garantie de ses capacités hors du commun. Toutefois, l'image du « Gueux » n'a plus le même sens : auparavant, elle fondait un propos militant sur l'homosexualité; désormais, elle sert à dramatiser la situation réelle de Dustan, attaqué violemment par *Act Up* au même moment, Lestrade signalant que « la tolérance doit être complètement oubliée » et qu'« il est temps de l'insulter,

frontalement » (2001d). En somme, Dustan profite d'une proximité entre le Gueux et l'Écrivain Maudit — ces deux figures constituent deux moments de l'histoire du mythe de la malédiction littéraire (2005b) — pour agir sur le pôle du *pathos* et espérer ainsi emporter l'adhésion. L'opération, on l'a vu, échouera, n'entraînant qu'agacements de la part des critiques.

L'image du « Gueux » n'a donc plus la même portée. Et cela également parce que Dustan en ajoute bientôt une nouvelle : celle de la « star » — « mon boulot, c'est d'être une star » (2001b, p. 189) —, dont il décrit les principaux traits et la fonction dans l'extrait suivant :

Pour se vendre, pour exister dans un système de médias, qui est un système totalisant, il faut être une totalisation. [...] Alors que pour se vendre et exister dans un système institutionnel autoritaire qui découpe la vie en tranches, d'un côté, il y a l'université, c'est la pensée, d'un autre côté, il y a le sport, c'est le corps, d'un autre côté, il y a la technologie, c'est l'aptitude à bricoler des trucs en trois dimensions qui fonctionnent, bon, ben, à ce moment-là, on ne fait que des handicapés du reste, on fait des castrés du reste. [...] Mais les médias, c'est pas ça, les médias, ils veulent en montrer le plus possible et le plus possible. Alors c'est à nous de retourner vers la globalité, vers le plus possible de ce que peut être quelqu'un en totalité : beau et fort et intelligent et drôle et dansant : l'être humain [...] complet. Génie Divin. (p. 282-283)

En opposant la « star », être humain complet et médiatique, à l'universitaire, être incomplet et éloigné des médias, Dustan ne fait pas que reproduire avec une certaine facilité un lieu commun. Il fait également montre de son choix en faveur de la figure de l'« intellectuel total », capable de tout penser parce que, en l'occurrence, il n'a rien écarté dans son développement. Ainsi, dans le langage de Dustan, la « star » représente-t-elle la volonté d'exercer son droit à la prise de position dans tous les domaines de la *polis*. Toutefois, par rapport à la figure de l'« intellectuel total », qui bénéficie d'une forte légitimité dans le champ intellectuel, celle de la star fait figure d'épouvantail, d'autant

plus que Dustan s'appuie sur ses nombreux passages à la télévision, dont il fournit la liste (p. 101-102), pour donner du crédit à son statut de « star »³. On voit mal comment le champ intellectuel aurait pu accepter en son sein un homme qui s'adressait aussi ouvertement à des instances de légitimation extérieures et opposées à celles qui régissent l'accès au monde intellectuel (pour l'essentiel : les pairs, l'université et la presse spécialisée).

Une question d'écarts

À terme, l'échec de Dustan est dû à une accumulation d'écarts : écart entre la modération à l'œuvre dans les prises de position défendues au moment de *Nicolas Pages* et leur reprise sous forme hyperbolique dans *Génie Divin*; écart entre le capital symbolique acquis et le capital nécessaire à l'intervention dans l'espace public; écart entre le secteur homosexuel de la littérature et la littérature générale, puis entre celle-ci et le champ intellectuel; plus précisément, écart entre la marge du premier secteur et l'intention de jouer un rôle central dans les autres; et, enfin, écart entre le bon sens du « Gueux » et la folie des grandeurs de la « Star ».

Bibliographie

AMOSSY, Ruth (dir.). 1999a, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé.

³ Cette nouvelle image de soi semble être en opposition avec la précédente : l'« écrivain maudit » n'était pas, on s'en souviendra, « People »; la star est « médiatique ». Il semble que Dustan ait pensé à cette objection. Du moins associe-t-il les deux figures : « y a un moment où euh, star, ça veut dire, en prison, ça veut dire, exilé de l'intérieur, ça veut dire, exposé à des articles atroces. [...] Y a trop de violence quand on monte, dans l'pouvoir et tout l'truc, le cercle... » (2001b, p. 205-206). La conjonction de ces deux images a également une autre fonction. À travers elle, Dustan fonde son engagement sur un héroïsme à deux visages : d'une part, celui de la souffrance et de l'isolement, écueils surmontés par la prise de parole; d'autre part, celui de la perfection, ou, plus exactement, de la complétude, posée comme un but à atteindre.

BIRNBAUM, Jean. 2005a, « Guillaume Dustan : écrivain et éditeur gay », *Le Monde*, mercredi 12 octobre, p. 14.

BOURDIEU, Pierre. 1998 [1992], *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

BRISSETTE, Pascal. 2005b, *La Malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

CHARLE, Christophe. 1990, *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Minuit.

DENIS, Benoît. 2000, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

DURAND, Pascal et Anthony GLINOER. 2005c, *Naissance de l'éditeur : l'édition à l'âge romantique*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

DUSTAN, Guillaume. 2001a [1999], *Nicolas Pages*, Paris, J'ai lu.

—. 2001b, *Génie Divin*, Paris, Balland, coll. « Le Rayon ».

—. 2004a, *O Fantasma (Dustan lit et dit)*, entretiens enregistrés sur CD et livrés avec la revue *écritures*, n° 14, « Danger : Dustan/Engagement ».

GABRIEL, Fabrice. 2001c, « Génie Divin », critique publiée le 15 mai sur le site des *Inrockuptibles*, <http://www.lesinrocks.com> [page consultée la dernière fois le 10 novembre 2005].

LESTRADE, Didier. 2001d, « Répondre à Dustan... », texte publié le 30 novembre sur le site d'*Act Up*, <http://www.actupparis.org/article202.html> [page consultée la dernière fois le 24/10/2005].

David VRYDAGHS, « Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @naïses, hiver 2006

MACÉ, Marielle. 2004b, « La haine de l'essai, ou les mœurs du genre intellectuel au XX^e siècle », *Littérature*, n° 133, mars, p. 113-127.

MEIZOZ, Jérôme. 2003, *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes.

NICKLAUS, Olivier. 2005d, « Guillaume Dustan (1965-2005) : décès du romancier culte et essayiste polémique », *Les Inrockuptibles*, n° 516, 19-25 octobre, p. 16.

SAPIRO, Gisèle. 1999b, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Julie BOULANGER

Céline, héros de l'après-coup

En 1961, Louis-Ferdinand Céline esquisse dans *Rigodon* une vision du héros tel qu'il l'imagine dans le futur : « l'héros de l'avenir sera envoyé immobile, ficelé au poteau, bâillonné, lancé dans la stratosphère, aura juste le temps de faire pipi, tour de terre! et hop!... chez lui!... plus fera de tours, plus sera héros! » (2002c, p. 172) L'image permet de distinguer deux caractéristiques de l'héroïsme selon Céline. L'héroïsme représenté à l'intérieur de l'œuvre de Céline a partie liée avec la parole, et surtout avec l'écriture. Ainsi n'est-il pas anodin que ce héros du futur se voie dépourvu tout autant du langage que de la moindre possibilité d'action, réduit à ses fonctions vitales. L'héroïsme est également voué à une irrémédiable déchéance, à laquelle Céline seul échapperait. Si héroïsme véritable il y eut déjà... Car d'entrée de jeu, on serait plutôt porté à croire le contraire. D'abord parce que Céline lui-même ne possède aucun trait d'une quelconque figure héroïque. Et surtout parce que son œuvre s'entame par une critique véhémement de l'héroïsme à travers le texte qui lui a valu la plus grande reconnaissance, *Voyage au bout de la nuit*.

Vingt ans plus tard, Céline corrobore pourtant une certaine valorisation de l'héroïsme dans *Féerie pour une autre fois*. Non seulement le narrateur du roman, qui se désigne sous le nom de l'auteur, s'autoproclame-t-il héros, il se réfère de plus à la période évoquée dans *Voyage au bout de la nuit* comme à une période authentiquement héroïque. Céline se reconstitue ainsi après coup en tant que héros. Dans le cadre de cette étude, j'examinerai ce passage d'une critique de l'héroïsme vers une redéfinition héroïque de Céline dans *Féerie* et dans les trois autres tomes de ce que Philippe Muray désigne la « tétralogie des bombes »¹ : *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*. Je tenterai de voir

¹ Philippe Muray remet en question la séparation admise généralement entre *Féerie pour une autre fois* et ce qui fut désigné comme la « trilogie allemande ». Il en défend, au contraire, l'unité fondamentale : « Comment survivre à la

quelle posture adopte le narrateur face à l'héroïsme dans ces deux parties de l'œuvre.

« Humainement, c'est un maladroit. »

Avant de m'attarder au discours sur l'héroïsme que développe *Voyage au bout de la nuit*, je m'intéresserai au texte qui le précède : *Semmelweis*, la thèse de médecine soutenue par Céline en 1924. Il s'agit en fait de la biographie de Philippe Ignace Semmelweis², médecin hongrois qui a vécu de 1818 à 1865. Semmelweis fonde l'archétype même du héros célinien : le héros de l'après-coup. À partir de ce premier texte, Céline postule la méconnaissance profonde de chaque époque face à ses héros authentiques. Il procède donc à l'édification de ces héros mésestimés, d'abord celle de Semmelweis, puis, dans une autre mesure, la sienne propre.

Céline dépeint Semmelweis comme un « grand génie médical » (2001, p. 100) et « un précurseur clinique de l'antisepsie » (2001, p. 100). Tout en qualifiant la médecine de simple « pitié plus agissante que les

modernité? Peut-être Céline a-t-il été le premier à résoudre le problème. En écrivant *Féerie II*, *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*. La tétralogie des bombes, dont *Féerie I* formait la préface diffuse, le lever de rideau en parcours de pinceau, entraînée de projecteurs balayant l'intimité des coulisses de la mutation. Soit un ultime ensemble de livres balancé d'une main très sûre vers un avenir que nous voyons se dessiner et dont il est parvenu à faire sentir, mais à l'avance, les effets. On peut s'étonner de l'apparition de cette tétralogie là où, pour tout le monde, existent deux groupes bien distincts, les *Féerie* d'une part et la trilogie allemande d'autre part. Je répondrai que le découpage n'est que le résultat de certaines vicissitudes éditoriales et qu'on peut désormais, il me semble, prendre avec tout cela quelque distance. » (2001, p. 224)

² Avant les découvertes de Pasteur, Semmelweis a tenté de réduire le taux de mortalité des femmes à la suite d'un accouchement en proposant cette mesure, jusque-là inconnue, qui consistait pour les médecins à se laver les mains avant de procéder à un accouchement. Une telle mesure évitait donc de transmettre à la femme qu'on accouchait les infections contractées lors d'un précédent contact avec un cadavre. Semmelweis n'a toutefois pas réussi à prouver son hypothèse et à convaincre ses collègues de mettre définitivement en pratique cette mesure qu'ils trouvaient trop astreignante et dont Semmelweis n'avait pas réussi à déterminer les raisons précises.

autres » (2001, p. 38), il présente Semmelweis dans un élan lyrique comme un héros tragique, un être doué d'une exceptionnelle grandeur d'âme : « Sans doute était-il écrit qu'il serait malheureux chez les hommes, sans doute pour les êtres de cette envergure tout sentiment simplement humain devient une faiblesse » (2001, p. 38) Semmelweis est « hanté par la souffrance des hommes » (2001, p. 69). En raison de l'incompréhension de ses contemporains, que relate la plus grande partie du récit, celui-ci échoue dans son entreprise héroïque, bien qu'il parvienne momentanément à prouver son hypothèse. Un espace pour l'héroïsme existe donc initialement dans l'œuvre de Céline. Est-il pourtant irrémédiablement voué à l'échec?

Deux autres facteurs intrinsèques à la personnalité et à la méthode de Semmelweis sont mis en cause : sa brutalité et sa maladresse. Plusieurs passages en témoignent, notamment une scène pendant laquelle Semmelweis envoie une lettre ouverte aux professeurs d'obstétrique, dans laquelle il qualifie d'assassins les détracteurs de sa méthode. À propos de cette inaptitude de Semmelweis à convaincre ses pairs de ses idées, Céline écrit :

Où Semmelweis s'est brisé, il fait peu de doutes que la plupart d'entre nous auraient réussi par simple prudence, par d'élémentaires délicatesses. Il n'avait pas, ou négligeait, semble-t-il, le sens indispensable des lois futiles de son époque, de toutes les époques d'ailleurs, hors desquelles la bêtise est une force indomptable. Humainement, c'est un maladroit. (2001, p. 50)

Semmelweis est inadéquat au monde dans lequel il évolue. Tout en désirant le plus grand bien pour ses semblables, il se situe en rupture avec eux. Le héros authentique, chez Céline, est toujours condamné à la marginalité.

À mesure que son échec se confirme, Semmelweis sombre de plus en plus dans la démence. Notons au passage que si la folie atteint la communauté entière selon Bardamu dans *Voyage*, elle renforce au contraire l'isolement de Semmelweis. La folie de Semmelweis ne

constitue pas la condition première de son héroïsme. Elle n'en est pas moins indissociable. Le récit connaît son apogée lorsque le médecin se précipite dans un amphithéâtre dans lequel une dissection a cours. Il s'empare du scalpel et découpe frénétiquement le cadavre jusqu'à ce qu'il se coupe par accident : « Comme Kolletchka naguère, il vient de s'infecter mortellement. » (2001, p. 97) Semmelweis est-il submergé par un pur accès de folie? Le texte confirme, au premier regard, cette hypothèse. La mention de Kolletchka nous permet cependant de postuler qu'une volonté scientifique, même démente, anime alors Semmelweis. La mort de Kolletchka, à la suite d'une blessure qu'il s'était infligée pendant une dissection, avait permis à Semmelweis de confirmer son hypothèse. Par cette comparaison avec Kolletchka, la dissection opérée par Semmelweis apparaît comme une tentative héroïque, désespérée, d'approfondir son hypothèse, au prix de sa vie. Et ce, dans une parfaite inutilité, puisque Céline précise plus loin que « l'œuvre » de Semmelweis est demeurée méconnue.

« Lâche ou courageux, cela ne veut pas dire grand-chose. »

Cette folie et cette inanité sont les deux principales caractéristiques de l'héroïsme que construit le discours de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*. Il le disqualifie d'emblée en évoquant la « sale âme héroïque et fainéante des hommes » (1997, p. 14). De façon plus insistante encore, les héros sont frappés de folie. Je rappelle ainsi ce portrait que dresse Bardamu du colonel :

Notre colonel, il faut dire ce qu'il en est, manifestait une bravoure stupéfiante! Il se promenait au beau milieu de la chaussée et puis de long en large parmi les trajectoires aussi simplement que s'il avait attendu un ami sur le quai de la gare, un peu impatient seulement. [...] Le colonel, c'était donc un monstre! À présent, j'en étais assuré, pire qu'un chien, il n'imaginait pas son trépas! (1997, p. 13)

Le courage ne constitue plus une vertu. Il est le résultat d'une pure inconscience du sujet, qui évacue son humanité et se relègue au rang de monstre ou d'animal. L'héroïsme, au contraire de celui qui est

représenté chez Semmelweis, s'avère résolument détaché d'un quelconque humanisme. La lâcheté s'impose comme seule raison dans ce monde fou furieux :

Serais-je donc le seul lâche sur la terre? pensais-je. Et avec quel effroi!... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux? [...] plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas). (1997, p. 13-14)

Les fondements de l'héroïsme sont enfin anéantis. Le sacrifice frappe par son inutilité :

Allez donc le chercher son Barbagny dans la fin d'un monde! Il aurait fallu qu'on sacrifiât pour le retrouver son Barbagny au moins un escadron entier! Et encore un escadron de braves! Et moi qui n'étais point brave et qui ne voyais pas du tout pourquoi je l'aurais été brave, j'avais évidemment encore moins envie que personne de retrouver son Barbagny. (1997, p. 23)

L'héroïsme ne consiste plus en une défense d'un idéal, mais s'apparente plutôt à une attitude sadique alors que règne ce que Bardamu nomme « la mode d'être courageux pour les autres » (1997, p. 54). En une sentence claire, il fait l'apologie de la lâcheté : « Je n'étais point très sage pour ma part, mais devenu assez pratique cependant pour être lâche définitivement. » (1997, p. 37) Assaut encore plus considérable, l'héroïsme est vidé de son sens. L'héroïsme et la lâcheté sont posés comme des valeurs équivalentes : « Lâche ou courageux, cela ne veut pas dire grand-chose. Lapin ici, courageux là-bas, c'est le même homme, il ne pense pas plus ici que là-bas. » (1997, p. 83) L'héroïsme est dévalué et rejeté sans ambages.

La tétralogie des bombes

Lorsqu'en 1952 et 1954, paraissent les deux tomes de *Féerie pour une autre fois*, la situation de Céline — et bien sûr la face du monde — a

radicalement changé. *Mort à crédit* et *Guignol's Band*³ ont été publiés, ainsi que les quatre pamphlets : *Mea Culpa*, *Bagatelles pour un massacre*, *L'École des cadavres* et *Les Beaux Draps*. Alors que le premier pamphlet, écrit à la suite d'un voyage en URSS, s'attaque au régime communiste, les trois autres sont incontestablement antisémites. Lors de la Libération, Céline est menacé de mort, puis accusé de trahison. Il s'exile en Allemagne, puis au Danemark, avant d'y être emprisonné pendant un an. Il y entame l'écriture de *Féerie pour une autre fois*, qui relate l'épuration des collaborateurs pendant la Libération, de même que le bombardement de Paris par les Alliés pendant la nuit du 21 au 22 avril 1944 et l'emprisonnement de Céline à Copenhague. Le narrateur arbore désormais l'identité de Louis-Ferdinand Céline. Les trois autres livres de la « tétralogie des bombes » relatent dans un ordre non chronologique son exil. *D'un château l'autre* évoque la période de Sigmaringen pendant laquelle Céline a soigné plusieurs représentants du régime de Vichy, dont le maréchal Pétain et Laval, reclus dans ce château du sud de l'Allemagne. *Nord* effectue un retour dans le temps et relate la traversée de l'Allemagne, de Baden-Baden en passant par Berlin jusqu'à Neu Ruppin. *Rigodon* raconte le voyage vers Sigmaringen, puis celui qui le conduira de Sigmaringen jusqu'au Danemark.

« Après c'est fini »

Dans l'univers éclaté de *Féerie* qui produit, dit le texte, une confusion des temps et des lieux, Céline convoque l'Histoire. Il ranime la Première Guerre mondiale au sein du présent de la fin de la Seconde

³ Dans le cadre de cette étude, je ne traiterai cependant pas de façon spécifique de *Guignol's Band*. Ce texte me semble surtout reprendre des éléments du thème de l'héroïsme tel qu'il est représenté dans *Voyage au bout de la nuit* et préfigurer le traitement de l'héroïsme dans *Féerie pour une autre fois*. D'une part, Céline révèle dans *Guignol's Band* la lâcheté sous-jacente à l'héroïsme ostentatoire. C'est ainsi qu'on voit Ferdinand proclamer son désir de retourner à la guerre, bien qu'il soit réformé, uniquement afin de fuir les ennuis juridiques qui le guettent. D'autre part, Céline rappelle constamment le statut de héros de guerre dont *jouit* Ferdinand, de la même manière qu'il le fera dans *Féerie* et dans le reste de son œuvre, bien qu'avec beaucoup plus d'insistance par la suite, pour des raisons que j'analyserai.

Guerre et promet la restitution du passé récent à l'intérieur de ce qu'il nomme sa chronique⁴. C'est par ces deux axes qu'il se reconstitue comme héros, héros du passé et héros du présent. L'Histoire de 14-18 est constamment ramenée à l'intérieur du texte par d'innombrables évocations. On trouve en tout dans le texte plus d'une quarantaine d'occurrences. 1914 marque à la fois un moment inaugural et un achèvement. Le temps est délimité à maintes reprises par l'indication « depuis 14 ». Céline poursuit cette idée dans l'ensemble de la tétralogie des bombes et écrit dans *Nord* : « la raison est morte en 14, novembre 14... après c'est fini, tout déconne... » (2003b, p. 245) Les êtres et les événements se définissent en fonction de 1914. Ainsi est-on d'avant 14, de 14 comme Céline ou d'après 14, comme Arlette, son épouse. Il en est également de même dans *Nord*, où Céline dit d'un personnage qu'il est « drôle comme avant 14 » (2003b, p. 174), caractérisant du même coup le personnage et ce fameux temps qui précède 1914.

Dans *Féerie*, 14 est martelé en tant que point dans le temps et également dans l'espace. Céline nous informe ainsi, par exemple, que le local de sa mère était situé au 14 de la rue Thérèse et qu'elle est enterrée dans la quatorzième allée du Père-Lachaise. Il mentionne également un condamné à mort de la cellule « 14 » (2002a, p. 89), pour ne citer que ces exemples. Ainsi la représentation de la Première Guerre traverse-t-elle deux niveaux. Elle se situe à la surface du texte et, en même temps, elle construit un réseau souterrain qui procède par allusions.

Déchets de l'Histoire

S'ajoutant à ces marques temporelles, un lieu en particulier participe de ce travail de resurgissement du passé : Sigmaringen. Sigmaringen est ce lieu dans lequel le gouvernement de Vichy s'est exilé vers la fin de la guerre. Il prend place à l'intérieur d'un temps qui se soustrait momentanément au fil de l'Histoire, le temps du sursis pendant lequel le passé se prolonge en s'immobilisant. Cette dérobade aux lois

⁴ Il affirme ainsi se soumettre à son devoir principal, qui est celui d'historien : « Mais l'Histoire commande! je vous dois l'Histoire! » (2002a, p. 415)

habituelles est plus tard décrite dans *Rigodon* : « on ne doit pas payer non plus?... il semble... ainsi toutes les fins de régimes : Cauchemar, Gratuité... Vichy, Berlin, Sigmaringen... » (2002c, p. 70). Entre les murs du château, Céline ressuscite le passé en rendant à certains personnages leur passé héroïque et en évoquant un passé devenu mythique, celui de la monarchie. Pétain, par exemple, apparaît alors sous ces traits : « Pétain fut notre dernier roi de France. "Philippe le Dernier"... la stature, la majesté, tout!... et il y croyait!... d'abord comme vainqueur de Verdun... puis à soixante-dix ans et mèche promu Souverain! qui qui résisterait?... raide comme! » (2002b, p. 190) Le mot « résistance » a beau être lancé, le texte évacue au contraire les implications du régime de Vichy.

À la fois par l'évocation du passé des personnages qui évoluent à l'intérieur de Sigmaringen et par la mise en place d'un réseau symbolique, on assiste à un retour d'un refoulé de l'Histoire tel que le conçoit Céline. Celui-ci expose clairement sa conception de l'Histoire dans *Nord* : « le Grand Reich pensait à tout... on lui trouve maintenant des défauts! voire!... ce qu'on raconte maintenant des Gaulois, de Louis XIV, même de Félix Faure!... tous les vaincus sont des ordures!... je le sais... très bien... » (2003b, p. 21) On ne s'étonnera donc pas que les ordures remontent littéralement à la surface dans *D'un château l'autre*. Céline ne nous épargne bien sûr aucun détail et construit des scènes spectaculaires qui décrivent le refoulement des toilettes :

le moment le plus magique c'était tous les jours quand les gogs n'en pouvaient plus... vers huit heures du soir... qu'ils éclataient! la bombe de merde!... du trop-plein du tréfonds!... tous les soulagements de la brasserie de la veille et du jour!... [...] pas être surpris que les lieux débordent! (2002b, p. 207)

À titre de métaphore, ces scènes décrivent parfaitement le mécanisme du retour du refoulé de l'Histoire qui sous-tend la tétralogie en entier. Tout en élaborant une chronique de la Seconde Guerre mondiale qui, de son propre aveu, désire mettre en lumière une perspective inédite

sur celle-ci — inédite et définitive⁵, devons-nous ajouter, puisque Céline répète à de multiples reprises que ce récit est le seul possible et que tout témoin des événements ne pourrait que le corroborer⁶ —, il travaille à évincer une partie de l'histoire de celle-ci afin de lui substituer son passé plus glorieux de héros de la Première Guerre.

Héros de 14

Avant de s'intéresser aux ordures, Céline s'affaire d'abord à recréer son passé héroïque. J'affirmais plus haut que la position que les sujets occupaient par rapport à l'année 1914 leur octroyait une certaine identité. Par sa participation à la Première Guerre mondiale, Céline se reconstitue comme héros de guerre : « mais le cœur alors là, pardon! d'airain le cœur! le cœur 14! » (2002a, p. 56), s'exclame Céline dans *Féerie* en s'arrogant le courage d'un héros. Le jugement que le lecteur peut poser sur lui se voit remis en cause, selon qu'il a ou non été témoin des événements de 14. Céline n'hésite pas à lui demander : « Où vous étiez vous en 14? Je me donne peut-être bien du mal?... vous étiez pas... ou sous d'autres ciels! » (2002a, p. 57) Il rappelle de façon incessante ses blessures, sa mutilation à 75 %, devenue un véritable pourcentage d'héroïsme : « Ah, soixante-quinze pour cent héros, si elle va vous casser le bon cœur la Cour Ultime! » (2002a, p. 218) Son héroïsme est inscrit dans son corps même et il l'exhibe avec ostentation. Il se rappelle, de plus, à nous en tant que héros en déplorant la perte de sa médaille militaire :

Comme ma médaille militaire, parlons d'effronteries et gendarmes, pignoufs et causants... celui venu somme mon oncle Arthur (soixante-dix huit ans) "que je la porte plus"!... qu'il m'écrive bien que je suis "indigne" plus que puant cochon d'héros, 14 et 39, honte du Chancelier, du Drapeau, que j'ai sali mes blessures [...]. (2002a, p. 95)

⁵ Le texte se termine de la même manière qu'une déposition et prétend sans équivoque à la vérité : « voilà les faits exactement... » (2002a, p. 633)

⁶ « N'empêche que j'ai bien vu! et qu'est honnête a vu aussi. » (2002a, p. 349)

Une métamorphose du discours sur l'héroïsme s'opère entre *Voyage au bout de la nuit* et *Féerie pour une autre fois*. L'héroïsme n'est plus l'objet d'un rejet et d'une dévaluation. Céline ne s'en détache plus en le critiquant ou en le dépeignant avec ironie. Il déplore, au contraire, le sort réservé aux héros de la Première Guerre : « La Cour Ultime non plus chique pas, elle fait rouer les héros de 14 sans sourciller! » (2002a, p. 219) Il en appelle à la décoration des héros de la Première Guerre, la sienne propre au passage : « Le Panthéon? Soit! J'accepte!... la rhonoration officielle!... assez déshonoré vivant! ma rue! mon avenue!... Oh mais attention! pas tout seul!... Altruiste, ma loi! je veux encore deux millions d'autres rues pour deux millions d'héros 14!... » (2002a, p. 104) Il s'agit d'ailleurs d'un des uniques moments où Céline se rallie à une collectivité de héros. De la même manière qu'il se détachait des héros fanatiques et inconscients de 14 dans *Voyage au bout de la nuit*, préférant se représenter en lâche, il se met bien sûr à distance des héros de 39-45, résistants de la première ou de la toute dernière heure. La marginalité du héros présente chez Semmelweis n'est pourtant pas démentie, dans la mesure où ces héros de la Première Guerre sont tombés en désuétude avec l'apparition des héros de la Seconde.

Liquidation de l'héroïsme de la Seconde Guerre mondiale

Cette transformation du discours de Céline sur l'héroïsme qui survient à l'intérieur de *Féerie* répond à une nécessité. Si la dérision de l'héroïsme était acceptable, sinon désirée, dans le contexte de l'entre-deux-guerres pendant lequel le pacifisme ne pouvait qu'être salué à la suite de la boucherie que fut la Première Guerre mondiale, la situation change radicalement pendant la Seconde Guerre mondiale. L'héroïsme se constitue à l'intérieur des discours des contemporains de Céline comme l'identité désirable, nécessaire. La position précaire dans laquelle l'a placé l'écriture des pamphlets ne lui permet plus de rejeter de but en blanc l'héroïsme. Il doit au contraire s'approprier cette identité en l'arrachant à ses opposants, notamment Sartre, qu'il prend ouvertement à partie. Il le discrédite à travers différents procédés

parodiques, par exemple la transformation de son nom, ou sa représentation dans des scènes dégradantes⁷.

La dévaluation généralisée de la Seconde Guerre mondiale se révèle beaucoup plus significative. J'énonçais d'emblée que l'héroïsme selon Céline est voué à la déchéance. Après 14, l'héroïsme — comme le reste — est « foutu ». Ainsi en décide-t-il après avoir admis l'existence d'un héroïsme de la Première Guerre mondiale. Il n'y a d'héroïsme que de 14. La tétralogie des bombes est le lieu d'une vaste entreprise de dévaluation de l'héroïsme lié à la Seconde Guerre mondiale. On ne peut manquer d'être frappé par les similitudes entre la représentation des héros comme fous furieux dans *Voyage* et la représentation des résistants dans *Féerie*. Lorsqu'il évoque les événements entourant l'épuration des collaborateurs à la Libération, Céline décrit les résistants comme des animaux enragés, « en rut d'atrocités ». Céline procède à la liquidation de toutes les valeurs associées à la Libération. Les résistants se voient à leur tour accusés de succomber à un effet de mode. Après avoir évoqué la mode d'être « courageu[x] pour les autres » (1997, p. 54) dans *Voyage*, Céline parle de la mode de la haine dans *Féerie* : « Ils sont gaullistes... toute la famille... Bien sûr qu'ils le sont! C'est la mode... La haine à la mode... Y a toujours la haine, la même haine, mais y a la mode!... Ils sont quatre millions à Paris qui bouillent de la même haine, la haine à la mode... » (2002a, p. 27-28) La Résistance se voit enfin réduite à une pure et simple parade dans *Rigodon* : « nous étions là-haut au Danemark pour tout admirer... folles astuces prouesses de leur Résistance, sublimes, indéniables, filmées, sonorisées.... » (2002c, p. 294) À la lumière des représentations qu'en donne Céline, l'héroïsme de 39-45 est un pur effet de surface qui recouvre la haine qui la motive. Céline est l'unique héros des deux guerres. C'est du moins ce dont il essaie de nous convaincre.

⁷ L'exemple le plus évocateur est sans doute celui-ci : « Ils me surplombaient! Ils me pissaient dessus!... j'ai la présence d'esprit terrible!... Ils me pissaient dessus... tous! et le même Narte et la fille Elsa... Non, pas elle!... [...] Vous auriez vu Ciboire! François! s'arqueboutant et Larengon! Le même Narte lui l'aidait même pas! Il me pissait dessus! là me surplombant j le voyais bien! et trépidant! — Il est payé! Il est payé! qu'il criait. Il me montrait du doigt! moi là, au plein purin, noyant! Vous dire la hideur de l'être! » (2002a, p. 136)

« Le livre du bouc »

Le coup de force que tente Céline, c'est de faire de *Voyage au bout de la nuit*, ce roman qui fustige l'héroïsme, une œuvre héroïque indépendamment de son contenu. Ainsi Céline, sous l'action de la tétralogie des bombes, non seulement redevient un héros de la Première Guerre mondiale, mais acquiert le statut d'écrivain héroïque. Au titre d'auteur du *Voyage*, il se serait exposé à la haine publique. Il n'hésite pas à affirmer dans *D'un château l'autre* : « c'est le *Voyage* qui m'a fait tout le tort... mes pires haineux acharnés sont venus du *Voyage*... Personne m'a pardonné le *Voyage*... depuis le *Voyage* mon compte est bon!... » (2002a, p. 79-80) La prise de parole et l'écriture sont désignées clairement par Céline comme un geste héroïque. Il affirme dans *Nord* : « je me serais bien planqué en 14, j'aurais pas ouvert mon clapet... que pour des oui! oui! oui!... » (2003b, p. 315) Au demeurant, il réussit dans *Féerie* d'une pierre deux coups. D'une part, il manifeste son héroïsme et, d'autre part, il réaffirme sa profession de foi pacifiste : « J'ai voulu leur sauver la glotte, compatriotes! leurs gueules infectes, leurs cœurs de merde, leur faire esquiver l'Abattoir... mes livres pour ça. » (2002a, p. 33) Il pousse l'audace jusqu'à dire, dans *D'un château l'autre*, au sujet de *Bagatelles pour un massacre* :

ce que j'ai adouci d'agonies, d'agonies de trouilles avec « Bagatelles »! juste ce qu'il fallait, ce qu'on me demandait!... le livre du bouc! celui qu'on égorge, dépèce! mais pas eux!... pas eux du tout! douillets eux! [...] bouc providentiel!... je sauvais tout le monde par *Bagatelles*! » (2002b, p. 319)

Audace éhontée qui conduit à son paroxysme le processus de dénégation... Céline prétend s'être substitué au Juif, objet pourtant de ce « sacrifice » auquel en appelle *Bagatelles pour un massacre*.

Par cette introduction de l'idée d'un sacrifice lié à *Bagatelles pour un massacre* — même s'il affirme qu'il s'agirait du sien —, Céline appose une interprétation scandaleuse à l'extermination des Juifs. Interprétation qu'ont entérinée les utilisateurs du terme « holocauste »,

tel que l'analyse avec beaucoup de finesse Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* : « Le mot malheureux d'«holocauste» (souvent pourvu d'une capitale) trahit ce besoin inconscient de justifier la mort *sine causa*, de redonner un sens à ce qui n'en a aucun. » (2003b, p. 29-30) Agamben rappelle ainsi l'idée de « sacrifice suprême, dans le cadre d'un abandon total à des motifs supérieurs et sacrés » (2003b, p. 31) inhérente au terme *holocauste*. Céline revendique d'ailleurs l'héroïsme de son sacrifice en lui octroyant un caractère sacré.

Un témoin héroïque

En plus de récupérer à son compte le discours héroïque, Céline s'empare également de la posture du témoin, qu'il transforme en posture héroïque. On connaît la littérature du témoignage qu'ont construite quelques-uns des rescapés des camps de la mort. Agamben commence son essai en soulignant l'importance vitale qu'a pu occuper l'idée du témoignage dans l'esprit des prisonniers des camps : « Dans un camp, l'une des raisons de survivre, c'est qu'on peut devenir un témoin. » (2003b, p. 15) Avec Céline, on se trouve dans la situation inverse. On doit témoigner, écrire, afin de pouvoir mourir.

Au-delà de cette distinction, il est troublant de constater les interférences entre les deux discours. La représentation du corps dans *Féerie* s'apparente à l'image des corps des rescapés. En plus de porter les marques de son héroïsme — sa mutilation à 75 % —, le corps de Céline est marqué par son séjour en prison. On le retrouve très amaigri, recouvert de croûtes, incapable de déféquer. Les descriptions de ce corps malade sont nombreuses et détaillées. Elles participent de la rivalité profonde que Céline entretient avec le judaïsme, rivalité que Stéphane Zagdanski place au cœur de son analyse dans *Céline seul*. Non seulement souhaite-t-il surpasser le Livre du judaïsme, comme le postule Zagdanski, il rivalise également avec les témoignages des victimes ultimes de l'antisémitisme. Céline tente, à mon avis, d'évincer de l'esprit du lecteur — ne serait-ce que momentanément — les images des corps des rescapés en y substituant des descriptions frappantes de sa propre déchéance physique. La tétralogie des bombes élabore ainsi le témoignage de souffrances d'un ordre similaire (bien

que d'intensité évidemment sans commune mesure) à celles subies par les Juifs⁸ : l'exclusion et l'anéantissement du corps.

De façon encore plus explicite, Céline se déclare dans *Féerie* témoin de l'Histoire, témoin de cet événement aux allures de Déluge et d'Apocalypse que fut, selon lui, le bombardement de Paris par les Alliés :

je dois tout noter! je vous note! ils achèteront plus tard mes livres, beaucoup plus tard, quand je serai mort, pour étudier ce que furent les premiers séismes de la fin, et de la vacherie du tronc des hommes, et les explosions des fonds d'âme... ils savaient pas, ils sauront!... un déluge mal observé c'est toute une Ère pour rien!... toute une humanité souffrante qu'a juste servi les asticots!... Voilà le blasphème et le pire! Gloire à Pline! (2002a, p. 260)

En parallèle à son édification en tant que témoin héroïque, Céline érige Pline au statut de héros. Pline l'Ancien est d'ailleurs l'un des dédicataires du deuxième volume de *Féerie*. On se rappelle que Pline a péri en tentant d'observer un peu trop près l'éruption du Vésuve. Il a ainsi simultanément acquis la possibilité d'être le témoin par excellence tout en se voyant dérober la possibilité même du témoignage.

« Quel traître! »

S'il ne peut y avoir, pour Céline, de héros qu'après-coup, cette caractéristique s'avère d'autant plus marquée dans le cas précis de la principale figure héroïque qui traverse l'œuvre de Céline, celle du traître, qui nécessite plus que toute autre le travail du temps avant de se transformer en posture héroïque. Lorsqu'il affirme, dans *Féerie*,

⁸ Zagdanski insiste d'ailleurs sur le parallèle établi explicitement par Céline entre l'antisémitisme et la « persécution » dont il était l'objet : « On est un peu vite passé sur le parallèle que n'a cessé de faire Céline entre l'*antisémitisme* [...] et l'*anticélinisme*. "Je suis l'objet d'ailleurs d'une persécution réellement délirante. [...] C'est le cas de Courbet, *repetita*", mande-t-il à Paulhan en 1950. » (1993, p. 29)

« faut être le Judas en chef, la honte de la Butte comme moi, l'exterminateur de Paris pour connaître le secret des haines! » (2002a, p. 220), il ne fait pas que répondre au chef d'accusation de trahison qui pèse sur lui et réinterpréter sa fonction en tant qu'agent de l'Histoire ayant permis le *dévoilement* des haines d'une société entière. Il énonce la posture à partir de laquelle il écrit son œuvre. Adopter le rôle du traître est nécessaire, nous dit-il, à la connaissance de la vérité, dont chacun de ses textes se prétend porteur. Bien plus important encore, son écriture même prend la forme d'une trahison. Il imagine ainsi les invectives de ses détracteurs dans la « préface » de *Guignol's Band* : « Quel livre raté! Quel raseur! Quel guignol! Quel grossier! Quel traître! » (2003a, p. 9) Le mot est lancé. Et ils s'en prennent ensuite à la violence que Céline exerce contre la langue : « Et les trois points! ah! vos trois points! encore partout! ah! quel scandale! Il nous mutile la langue française! C'est l'infamie! En prison! » (2003a, p. 9) Et c'est en cela qu'il est héroïque, par cette trahison profonde contre cette langue qu'il connaît « dans les finesses! » (2003a, p. 11) et qu'il persistera à ébranler envers et contre tout afin de lui restituer sa vitalité.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio. 2003 [1998], *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque ».

CÉLINE, Louis-Ferdinand. 1997 [1932], *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 2001 [1924], *Semmelweis*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

—. 2002a [1952, 1954], *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 2002b [1957], *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 2002c [1969], *Rigodon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Julie BOULANGER, « Céline, héros de l'après-coup », dans Yan HAMEL et Mawy BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @analyses, hiver 2006

—. 2003a [1944, 1964], *Guignol's Band*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 2003b [1960], *Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

MURRAY, Philippe. 2001 [1981], *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

ZAGDANSKI, Stéphane. 1993, *Céline seul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini ».

Christian MILAT

Robbe-Grillet, Prométhée et Sisyphe écrivains

L'or est toujours maudit, tu devrais le savoir. (1994, p. 215)

Portrait de l'homme de lettres en héros : sans doute peut-il apparaître audacieux de compter Robbe-Grillet parmi les écrivains qui s'autoreprésentent sous une figure héroïque. De fait, les théories comme les pratiques robbe-grillésiennes de l'écriture ont d'emblée abouti à une remise en cause du statut et de la fonction sociale de l'écrivain. Ainsi, notamment en écho au Barthes pour qui « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (p. 62), et qui, en bonne logique, annonce la mort de celui-ci, Robbe-Grillet, du moins jusqu'en 1984, date de parution du *Miroir qui revient*, proclame haut et fort que l'auteur est absent de ses œuvres : « Dans mes livres, je ne crois pas du tout que vous puissiez nommer l'auteur à un moment plus qu'à un autre. C'est moi certes qui écris, mais [...] [il] y a comme une voix narratrice mobile qui est en train de scintiller à travers le jeu du "je". Pourquoi s'agirait-il de la voix de l'auteur? » (1972b, p. 165) Pour le Nouveau Romancier, tout se passe comme si le texte s'autogénérait, sans intervention de l'auteur : ce sont les personnages qui « sont tous en train d'écrire le livre », voire « tous les mots du livre [qui] sont en train de parler ensemble, et c'est eux le narrateur » (1972b, p. 169).

Cette conception formaliste de l'écriture explique le refus de Robbe-Grillet de mettre la littérature au service de la politique. Certes, il lui est arrivé de s'engager politiquement — quand, par exemple, il a fait partie en 1960, aux côtés de Sartre, des signataires du Manifeste des 121 rédigé contre la guerre en Algérie —, mais dans ce cas, il a seulement agi en tant qu'individu et il est pour lui hors de question de traduire ces prises de position personnelles à l'intérieur de ses textes : « le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature » (1962b, p. 82). Cette conception le conduit à de multiples reprises, à

l'instar des autres Nouveaux Romanciers, à s'opposer à l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature?*¹ Ainsi, à l'occasion d'un colloque organisé en 1963 à Leningrad par l'Union des écrivains soviétiques, Robbe-Grillet adopte une position tout à fait opposée à celle de Sartre, lequel participe à ce même colloque. Selon le champion du Nouveau Roman, « [l']écrivain ne peut, pas plus que n'importe quel autre artiste, savoir à quoi il sert. La littérature n'est pas pour lui un moyen, qu'il va mettre au service de quelque cause » (1964, p. 63). Et d'ajouter : « la forme des romans me semble beaucoup plus importante que les anecdotes — même antifascistes — qui peuvent s'y trouver » (1964, p. 64).

Est-ce à dire que la littérature est impuissante socialement, entièrement gratuite, et que, partant, l'écrivain qu'est Robbe-Grillet renonce à tout statut héroïque? Certainement pas. En effet, si l'on continue d'interroger le Nouveau Romancier, il apparaît que ce n'est pas parce que l'homme de lettres n'écrit pas à des fins politiques que son texte est dépourvu d'effets politiques : « par sa forme, toute littérature fonctionne politiquement » (1963a, p. 3). Ainsi, la littérature n'est pas sans faire réagir l'idéologie : « Ce sont en partie nos premiers romans qui ont amené les réflexions de Foucault sur l'homme [...]. Nous étions comme en train de créer une nouvelle philosophie que nous ignorions nous-mêmes [...]. » (1972a, p. 128) Mais c'est surtout le rôle attribué à la littérature vis-à-vis de l'homme qui donne à l'auteur une dimension héroïque. C'est en effet grâce au caractère ambitieux de cette tâche que l'écrivain trouve sa grandeur, mais dans le même temps, c'est au cours de cette entreprise démesurée qu'il expérimente ses limites.

Créer un homme nouveau

Pour Robbe-Grillet, l'efficacité du texte ne se limite pas à la sphère des idées; elle touche également le réel : si le « Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde » (1962b, p. 78), c'est avec l'objectif « d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde » (1963b, p. 9). Si donc le roman

¹ Pour le détail des relations conflictuelles entre les deux écrivains, voir Milat (2002, p. 83-96).

robbe-grillétien possède un effet social, ce n'est pas en reflétant des préoccupations d'ordre politique, mais en jouissant de la capacité de contribuer à forger chez ses lecteurs une nouvelle façon de voir et de penser le monde².

Cet objectif implique que le roman « ne se “consomme” pas » (1955, p. 11). En effet, loin d'être passif, le lecteur doit impérativement contribuer à la réalité du texte. Son rôle n'est pas « de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre — et le monde — et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie » (1963b, p. 134). Ce concours, que le roman escompte de la part du lecteur, s'adresse à tous. S'il peut certes parfois exister, entre l'œuvre et le public, une certaine distance, voire une certaine incompréhension, ce n'est pas en raison de difficultés lexicales — Robbe-Grillet affirme avec raison que son texte est écrit « avec les mots, les phrases de tout le monde, de tous les jours » (1963b, p. 119) —, mais c'est parce que le Nouveau Romancier s'attache toujours à construire un monde à venir. En effet, pour lui, l'une des fonctions majeures de l'art est « d'imaginer une société future qui ne se connaît pas encore et qui serait une société de mouvement, une société de la mouvance, de la mise en question permanente des choses par elles-mêmes, la mise en question permanente de la loi » (1979, p. 157), bref, une société nouvelle impliquant un « [homme nouveau] » (1963b, p. 113).

Ce sont les nouvelles formes romanesques introduites par Robbe-Grillet qui ne permettent rien de moins que d'« inventer l'homme » (1963c, p. 39). En lisant un Nouveau Roman, le lecteur est en effet placé devant un texte qui rompt avec l'horizon d'attente qu'il en a et, partant, il est amené à reconsidérer à la fois ses points de repère, ses

² De façon analogue, un autre Nouveau Romancier, Claude Ollier, déclare : « Je ne suis pas sans avoir remarqué, depuis quarante ans et plus, que ma phrase, mes récits dérangent certains lecteurs, ils n'y trouvent pas leurs repères, disent-ils. D'autres sont sensibles à cette émotion que je pense y mettre, même si elle ne leur apparaît pas toujours en continuité. L'émotion, le trouble ainsi dégagés sont susceptibles de renouveler la sensibilité de ces lecteurs, donc leur rapport au récit, au livre, au monde. Peut-être tout cela est-il bien présomptueux... » (p. 264)

outils de préhension intellectuelle et ses habitudes d'envisager le monde ainsi que la vie : il s'agit de libérer le lecteur « de toutes [ses] censures : la morale, la raison, la logique, le respect de l'ordre établi » (1987, p. 182).

Parmi les innovations scripturales qui contribuent à remodeler le lecteur en son être le plus profond figure en particulier une des composantes majeures du texte, ce que Robbe-Grillet appelle, à la suite de Ricardou (voir 1971, p. 144), les « générateurs » (1972b, p. 157), matériaux auxquels il recourt pour élaborer la trame même de ses romans. L'un de ces générateurs, qui revient fréquemment dans l'œuvre robbe-grillétienne, est constitué par la sexualité, telle qu'elle se manifeste notamment dans les livres pornographiques. Ainsi, *Projet pour une révolution à New York* est ponctué par l'insertion, dans le tissage diégétique, d'actions représentées sur des couvertures d'ouvrages empruntés aux librairies de la 42^e Rue. Cependant, ces éléments ne sont pas utilisés en vue de produire une représentation réaliste de ce que serait la société américaine. Ils ont pour seule fonction de montrer au lecteur sa face cachée : il s'agit de « tirer au grand jour des images qui se trouvent déjà, de toute façon, dans sa tête, pour les examiner à loisir, donc les démasquer, les mettre en question et apprendre à vivre en bonne entente avec elles, c'est-à-dire à les dominer » (1978b, p. 171). Les images érotiques se placent donc tout entières au service du romancier, qui se met à jouer avec elles et qui, au travers du texte, leur attribue un statut et un contenu sémantique nouveaux. C'est pourquoi Robbe-Grillet les compare aux « figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur, mais auxquelles chaque joueur donnera un sens, le sien, en les disposant dans sa main puis en les abattant sur la table selon sa propre ordonnance, sa propre invention » (1970, encart, p. 4). En exhumant et en reprogrammant les pulsions refoulées au plus profond de l'inconscient, le roman remplit une fonction cathartique, non seulement pour l'écrivain — « j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menaçaient d'envahir ma vie éveillée » (1984b, p. 17) —, mais aussi pour le lecteur, dont l'aliénation a vocation à être transmutée en liberté : le Nouveau

Roman a en effet pour ambition de créer « l'homme libre futur » (1987, p. 82).

Une autre innovation scripturale destinée à amener le lecteur à reconsidérer ses outils de perception est constituée par le traitement que les romans robbe-grillétiens appliquent à l'espace. Prenons l'exemple de *La Maison de rendez-vous*. L'espace y apparaît articulé autour de deux sous-espaces bien contrastés : une île, Hong-Kong — caractérisée par de « misérables boutiques » (1965, p. 117) et des rues « sales » (p. 32) où circulent « des passants en pyjamas noirs » (p. 33) —, et une portion de continent qui lui fait face et dans laquelle figure la ville de Kowloon — où, dans les rues « propres » (p. 23) aux « grands immeubles neufs » (p. 50), les piétons « sont presque tous vêtus à l'européenne » (p. 23). Pourtant, ces deux lieux, au demeurant reliés par l'intermédiaire d'un « bac » (p. 119), se confondent entièrement. Ainsi, Manneret habite dans un « immeuble moderne » (p. 124) d'un « quartier neuf de Kowloon » (p. 209). Cependant, en le quittant, Kim « dévale » (p. 177) un escalier qui la conduit directement « au milieu de Queens Road » (p. 182), c'est-à-dire dans la « rue grouillante et surchauffée dans l'odeur d'œufs pourris et de fruits fermentés » (p. 77) de Hong-Kong. La confrontation du lecteur avec ces espaces qui, tout d'abord, semblent tout à fait indépendants l'un de l'autre, mais qui bientôt apparaissent indistincts, a pour effet de briser la discrimination logique que l'intellect a l'habitude de réaliser entre les différentes données sensorielles. Déboussolé, ce lecteur est conduit notamment à discerner davantage l'unité foncière de l'espace dans lequel il baigne et à mieux appréhender, conformément à ce que la phénoménologie enseigne, l'importance du rôle que la conscience individuelle joue dans l'actualisation de la perception que chacun se fait du monde.

Les ruptures de chronologie, qui sont une autre caractéristique de l'ensemble des romans robbe-grillétiens, remplissent une fonction analogue. Tournons-nous cette fois, à titre d'illustration, vers *La Jalousie*, où plusieurs éléments perturbent l'ordonnance de la temporalité. Ainsi, une source de dérèglement temporel tient à l'incapacité du narrateur à situer de manière rigoureuse un événement

dans le cours du temps : l'écrasement du mille-pattes est intervenu « la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard » (1957, p. 27). Dans d'autres cas, la succession chronologique des événements au sein de la diégèse conduit à l'incohérence : quand Franck « se lève de son fauteuil [...] et pose sur la table basse le verre qu'il vient de finir d'un trait[, il] n'y a plus trace du cube de glace dans le fond » (p. 108), mais le narrateur précise quelques lignes plus loin : « Au fond du verre qu'il a déposé sur la table en partant, achève de fondre un petit morceau de glace [...] » (p. 109). Si le narrateur de *La Jalousie* bouscule à ce point la chronologie, c'est que le roman n'est pas constitué par un compte rendu contemporain des événements relatés. Loin d'être le fruit d'une espèce de reportage à chaud, il se compose bien plutôt de la somme des informations que « [l]a mémoire parvient [...] à reconstituer » (p. 24). Or, un événement laisse rarement « un souvenir précis » (p. 170). Ainsi, ce que le lecteur expérimente, c'est, au-delà du temps artificiellement mesuré par les horloges et auquel se réfèrent spontanément les normes de la conscience rationnelle, l'étroite imbrication, au sein de l'instant présent, du vécu intemporellement enfoui dans l'inconscient.

Un autre moyen par lequel le roman robbe-grillétien vise à modifier la vision que l'homme a de lui-même et, partant, à en changer l'essence est constitué de ce que j'ai appelé la « protéisation » (2001, p. 32) du personnage. Prenons le cas d'*Un régicide*, roman marqué par une alternance entre deux types de narration : dans l'île, c'est le *je* de la voix narrative qui intervient, tandis que dans la ville, tout ce qui a trait au héros, Boris, est raconté à la troisième personne. Malgré cette apparente dualité, l'instance narrative et le personnage de Boris ne font en réalité qu'un : Boris, par exemple, se souvient d'une chanson qui a été fredonnée devant le seul *je* et d'une scène à laquelle seule l'instance narrative a participé (voir 1978a, p. 87-88). Or, Boris se confond également avec le roi : au moment du meurtre, présenté du reste comme une « sorte de suicide » (p. 147), il retire « son couteau » (p. 166) du corps du roi, mais tout se passe également comme si le roi va « s'enfoncer la lame dans le cœur » (p. 147). Ainsi donc, comme Robbe-Grillet l'a lui-même indiqué, *Un régicide* met en scène un

personnage unique « qui vit deux réalités en même temps » (1978c, p. 17) en s'incarnant successivement dans plusieurs personnages, masculins, mais aussi féminins. Ce faisant, le roman met en scène un homme nouveau, « plus fragmenté que jadis, plus discontinu qu'il y a cent ans » (1962a, p. 1), qui, héritier des découvertes de la psychologie et de la psychanalyse modernes, prive le lecteur de l'image faussement unitaire qui peut lui sembler sienne et qui lui donne, au rebours, la juste impression d'être l'agglomérat variable de divers éléments tendus entre ces deux extrêmes que sont la conscience et l'inconscient.

Une quête ininterrompue

C'est la nature même du roman robbe-grillétien comme tentative de marqueterie didactique réalisée à partir des multiples éclats d'un homme pulvérisé sur les plans physique comme psychique et condamné à un semblant d'errances au sein d'un espace dépourvu d'étendue et d'un temps indéterminé qui fait de cette tâche grandiose un travail incessant, perpétuellement recommencé car jamais parachevé. Il s'agit en effet de produire inlassablement « des structures foisonnantes qui à mesure se dérobent, grillées à la fois par le canevas dont on aperçoit les fils et par le feu qui les dévore » (1994, p. 17). *Se dérobent, grillées* : le jeu de mots illustre bien ce qui caractérise Robbe-Grillet — l'homme comme l'œuvre —, à savoir l'impossibilité de saisir une fois pour toutes l'objet de sa quête.

Une fois encore, l'écriture apparaît comme le lieu où se manifeste et se déploie cette aventureuse entreprise. Celle-ci détermine tout d'abord le statut que le sens reçoit chez Robbe-Grillet. Par rapport au roman conventionnel, réduit « à une signification qui lui est extérieure » (1963b, p. 40), le Nouveau Roman ne peut accepter de sens que produit par l'écriture elle-même. Au surplus, même si l'écrivain est soucieux notamment d'assurer « à l'art sa principale condition d'existence, la liberté » (1963b, p. 40), « [i]l n'est pas question de refuser toute signification aux éléments matériels du roman, pour le plaisir de créer un univers absurde, ou une liberté dérisoire » (1956, p. 11). Ce que Robbe-Grillet rejette, c'est seulement la génération autoritaire d'un seul sens, lequel s'imposerait au public. En effet, le

« concours actif, conscient, créateur » (1963b, p. 134), que Robbe-Grillet attend de son lecteur afin que celui-ci soit en mesure « de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre » et, comme on l'a vu, s'inventer lui-même, implique bien plutôt que le roman soit ouvert à une pluralité de sens : caractérisé par sa mobilité, le sens est « pluriel, aléatoire, équivoque, toujours en train de se faire » (1972c, p. 175). À l'instar des lecteurs, les commentateurs de l'œuvre robbe-grillétienne proposent du reste une grande variété d'interprétations possibles : parallèlement aux approches psychiatrio-psycho-analytiques, sociocritiques ou hermétiques, certains y voient une métaphore du livre, de l'écriture romanesque, etc.

Parmi les autres traits qui font du roman robbe-grillétien un texte incertain, toujours à la poursuite de lui-même, et qui, en outre, participent à la multiplication des sens possibles figure celui de la répétition avec variantes. Ce procédé, qui constitue même le titre, inspiré de celui d'un texte de Kierkegaard, du dernier roman de Robbe-Grillet, *La Reprise*, se distingue en effet de la simple répétition, laquelle « reproduit ce qui a déjà été fait tel quel, tandis que la reprise prend ce qui a été fait dans le passé et le tire en avant pour forger le futur » (2001, p. 34). Dans *La Maison de rendez-vous*, par exemple, la mort d'Édouard Manneret fait successivement l'objet de sept versions différentes : il meurt, en tant que personnage de théâtre, à l'issue de la pièce (voir 1965, p. 73); ailleurs, il se suicide (voir p. 94), est égorgé par un chien (voir p. 159), succombe à un accident (voir p. 165), est assassiné par un policier (voir p. 175), par des communistes (voir p. 202) et, enfin, par Johnson (voir p. 211). La multiplication des variantes concernant une même scène met bien évidemment la cohérence en péril et, en cela, elle contribue à remettre en question les habitudes de lecture du public, mais elle est aussi le signe d'une écriture qui s'acharne indéfiniment à tenter de cerner une vérité qui, elle, lui échappe sans cesse.

C'est pourquoi l'énoncé romanesque est le lieu de l'éphémère : « le nouveau roman », dit Robbe-Grillet, « n'est plus celui de la durée, mais au contraire de l'instant, fragile et sans ancrage » (1994, p. 146). La fugacité de l'énoncé, jamais définitif et, donc, toujours condamné à

se reformuler, est notamment illustrée au travers de la structure cyclique du texte, dont un certain nombre de séquences reviennent de façon régulière ou sont présentées comme faisant partie d'un mouvement itératif. Ainsi, dans *Les Gommès*, l'accent est mis sur le caractère répétitif du meurtre de Dupont : « [...] [I]/ a lieu n'importe où, chaque jour [...] » (1953, p. 206) Du reste, l'événement s'est déjà produit : « Il y a eu régulièrement, depuis neuf jours, un assassinat par jour [...] » (p. 34) Cependant, ces meurtres ne sont pas distincts les uns des autres : « il n'y a là qu'une seule affaire » (p. 62). Il s'agit par conséquent d'un même meurtre, qui se reproduit quotidiennement : « Ce soir, à la même heure, un crime identique viendra donner l'écho à ce scandale [...] » (p. 102) C'est pourquoi cet assassinat est comparé au rôle d'un acteur : « Il le sait par cœur, ce rôle qu'il tient chaque soir [...] » (p. 23-24) De fait, *Les Gommès* ne raconte pas le meurtre de Dupont, mais *un* des meurtres dont Dupont est la récurrente victime : « Que s'est-il passé dans l'hôtel particulier du professeur Dupont, le soir du vingt-six octobre? Un double, une copie, un simple exemplaire d'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs. » (p. 206) Ce n'est donc pas un hasard si Robbe-Grillet a choisi pour *Les Gommès* une structure circulaire, qu'il a empruntée à « l'Ouroboros, le serpent égyptien qui se mord la queue » (1977, p. 20). En circulant inlassablement sur le Boulevard Circulaire et, surtout, en s'inscrivant à l'intérieur d'un cycle aux rythmiques et perpétuelles itérations, Wallas, le personnage protéiforme des *Gommès*, à l'instar du narrateur et, au-delà, à l'image du lecteur allant à la rencontre de lui-même, est irrémédiablement engagé dans une atemporalité dynamique qu'exprime bien l'Ouroboros : « l'éternité, conçue sous l'aspect d'un "éternel retour". Ce qui n'a ni fin ni commencement. » (1966, p. 18)

Ce qui constitue le ressort de ce cycle ininterrompu, c'est le combat incessant que se livrent, à l'intérieur de tout individu, ces couples d'opposés à jamais irréconciliables que sont la conscience et l'inconscient, la rationalité et l'imagination, ce que Robbe-Grillet appelle « l'antagonisme de la loi et du désordre, de la vérité et de la liberté » (1988, p. 96). Cet affrontement trouve une personnification dans les violences qui marquent les relations entre l'homme et la femme : « La lutte des sexes [...] est le moteur de l'histoire. » (1981,

p. 19), dit par exemple le narrateur de *Djinn*. Mais il est également illustré par l'opposition conflictuelle existant entre le jour et la nuit, le feu et l'eau, le chaud et le froid, la veille et le sommeil, etc. À noter que les acteurs de ce drame intérieur qui se joue en permanence entre les deux opposés constitutifs de l'homme sont également ceux qui président à toute création artistique et, à ce titre, ils sont également en fonctionnement au sein du texte. Ainsi, à la fin de *Projet pour une révolution à New York*, le rythme du récit s'accélère car il reste au narrateur beaucoup d'éléments à raconter, mais, dit-il, « le temps presse. Il va bientôt faire jour. » (1970, p. 208) À partir du moment où la conscience l'emporte sur l'inconscient, la création s'arrête. Cependant, comme la fin matérielle du roman, le point final du livre, ne rend pas compte de la guerre interminable qui préside à l'existence humaine, les dernières pages du texte robbe-grillétien, épousant une structure en boucle, renvoient à son incipit. Ainsi, la mention analeptique qui figure sur la première page du roman, « Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus... » (p. 7), réapparaît sur la dernière page : « Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, très vite, toujours identique à elle-même. » (p. 214) Semblablement, *Un régicide* suggère très clairement un perpétuel recommencement : l'amorce itérative de l'incipit — « Une fois de plus, c'est, au bord de la mer, à la tombée du jour, une étendue de sable fin coupée de rochers et de trous, qu'il faut traverser, avec de l'eau parfois jusqu'à la taille. » (1978a, p. 11) — constitue en réalité la suite de la fin du roman : « Puis c'est au bord de la mer, une fois de plus, à la tombée du jour... » (p. 226)

Les labyrinthes de la liberté

Ainsi, Robbe-Grillet apparaît comme un héros *bifrons*. La face prométhéenne correspond à l'écrivain qui nourrit la prétention de contribuer, par l'intermédiaire de son œuvre, à changer l'homme. Poursuivant la tâche du géant qui créa d'un bloc d'argile mêlé d'eau le premier homme, à qui il fit ensuite cadeau du feu divin, le Nouveau Romancier offre à son lecteur l'opportunité de transmuter son aliénation en liberté. Cependant, comme on l'a vu, la métamorphose

de l'individu passe par la prise de conscience de sa fragmentation intrinsèque : « depuis la mort de Dieu, c'est l'être lui-même dont l'émiettement, la dissolution, se prolongent sans fin » (1994, p. 145). Dans ces conditions, « le texte ne peut être que la structure mouvante où s'affrontent ces incertitudes, ces contradictions et ces manques » (1983, p. 17), et ce, de façon ininterrompue. La quête permanente qui en découle et à laquelle le romancier est confronté renvoie donc au supplice qui fut infligé au même Prométhée, dont le foie, chaque jour renaissant, était rongé par un aigle.

Cependant, étant donné que le fils du Titan fut finalement gracié, le second visage de Robbe-Grillet héros coïncide plutôt avec celui de Sisyphe qui, pour avoir divulgué des secrets divins, reçut un châtiment éternel. « Il faut imaginer Sisyphe heureux » (p. 168), écrit Camus. De même, il ne faut déceler nulle trace d'échec dans l'entreprise robbe-grillétienne — c'est « dans la gaieté » (1994, p. 17) qu'il s'agit d'œuvrer « sans relâche » — et si, face à « l'impossible mise en ordre de fragments dépareillés » (1984b, p. 29), ce qui est atteint n'est toujours qu'approximatif, lacunaire et nécessite d'être continuellement repris, ce résultat, loin d'être un signe de faiblesse, constitue bien plutôt la preuve que l'écrivain est sur la bonne voie.

Ce n'est donc pas le moindre paradoxe que, cinquante après la publication de son premier roman, Robbe-Grillet, bien qu'il ait refusé d'inscrire l'engagement dans ses textes, croie toujours aux vertus politiques de ceux-ci, mais que Sartre, après avoir enseigné en 1948 que « l'écrivain "engagé" sait que la parole est action » (p. 28), confie dès 1964 qu'« [e]n face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids » (p. 13) avant d'avouer aux étudiants de Mai 68 que, même s'il a « protesté toute sa vie » (1970, p. 464), il fait finalement partie des « hommes lâches, épuisés, fatigués, avachis » (p. 463), qui ne sont pas parvenus à changer la société en profondeur. Si l'engagement politique inséré par Sartre dans ses œuvres littéraires n'a pas été, aux dires de l'intéressé, aussi efficace qu'il le souhaitait³, c'est notamment, selon

³ S'agissant des paroles prononcées par Sartre en 1964 et 1968, il faut bien évidemment s'interroger sur les parts respectives de vraie déception et de fausse modestie qu'elles revêtent. Il reste que, durant les vingt dernières années de sa

Robbe-Grillet, que le Sartre des mal-nommés *Chemins de la liberté* a été handicapé par la production d'un récit plein, sans faille, par « le désir d'enfermer le monde dans un système totalisant » (1984b, p. 67). Pour le Nouveau Romancier, ces chemins doivent bien plutôt emprunter des parcours labyrinthiques : « la liberté ne se conquiert pas une fois pour toutes, elle n'existe que dans le mouvement de sa conquête » (1985b, p. 226).

Bibliographie

BARTHES, Roland. 1984a, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil [*Manteia*, 1968].

CAMUS, Albert. 1985a [1942], *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

LENNEP, Jacques van. 1966, *Art & Alchimie. Étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, Bruxelles, Meddens.

MILAT, Christian. 2001, *Robbe-Grillet, romancier alchimiste*, Ottawa/Paris, David/L'Harmattan, coll. « Voix savantes ».

—. 2002, « Sartre et Robbe-Grillet, ou les chemins de l'écriture », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1.

OLLIER, Claude. 2004, « Entretien », dans Alain Schaffner (dir.), *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque, coll. « Romanesques », n° 1.

RICARDOU, Jean. 1971, « Esquisse d'une théorie des générateurs », dans Michel Mansuy (dir.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « Actes et colloques ».

vie, soit de 1960 à 1980, Sartre n'a publié, en dehors des *Troyennes* (1965), aucun texte de fiction, préférant s'engager, semble-t-il, au travers de l'action politique.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1953, *Les Gommès*, Paris, Minuit.

—. 1955, « Les Français lisent trop », *L'Express*, n° 171.

—. 1956, « Pour un réalisme de la présence », *L'Express*, n° 207.

—. 1957, *La Jalousie*, Paris, Minuit.

—. 1962a, interrogé par Pierre Mazars, « Robbe-Grillet : “Le nouveau roman remonte à Kafka” », *Le Figaro littéraire*, n° 856.

—. 1962b, « Le “Nouveau Roman” », dans Pierre de Boisdeffre (dir.), *Dictionnaire de littérature contemporaine 1900-1962*, Paris, Éditions universitaires.

—. 1963a, interrogé par Pierre Fisson, « Moi, Robbe-Grillet », *Le Figaro littéraire*, n° 879.

—. 1963b, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.

—. 1963c, « La littérature, aujourd'hui — VI », *Tel Quel*, n° 14.

—. 1964, « L'écrivain, par définition, ne sait où il va, et il écrit pour chercher à comprendre pourquoi il écrit », *Esprit*, vol. XXXII, n° 329.

—. 1965, *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit.

—. 1970, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit.

—. 1972a, intervention dans la Discussion qui suit la communication de Renato Barilli, « Nouveau Roman : aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque? », dans Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGÉ, coll. « 10/18 », t. 1 « Problèmes généraux ».

—. 1972b, intervention dans la Discussion qui suit sa communication « Sur le choix des générateurs », *ibid.*, t. 2 « Pratiques ».

—. 1972c, intervention dans la Discussion qui suit la communication de Claude Ollier, « Improvisation et théorie dans la création cinématographique », dans *Art et science : de la créativité*, Jacques Bertrand (dir.), Paris, U.G.É., coll. « 10/18 ».

—. 1977, interrogé par Claude Bonnefoy, « Alain Robbe-Grillet : “Les procédés sont faits pour être détruits.” », *Les Nouvelles littéraires*, 10-17 mars.

—. 1978a [1949], *Un régicide*, Paris, Minuit.

—. 1978b, « “Histoire de rats” ou La vertu, c’est ce qui mène au crime », *Obliques*, n° 16-17.

—. 1978c, interrogé par Michel Rybalka, « Robbe-Grillet commenté par lui-même », *Le Monde des livres*, 22 septembre.

—. 1979, interrogé par Alain Poirson, « Entretien avec Alain Robbe-Grillet », *Digraphe*, n° 20.

—. 1981, *Djinn*, Paris, Minuit.

—. 1983, « Nathalie Sarraute », *Magazine littéraire*, n° 196.

—. 1984b, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.

—. 1985b, « Monde trop plein, conscience vide », dans Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi, *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Paris, Gallimard.

—. 1987, *Angélique ou l'Enchantement*, Paris, Minuit.

—. 1988, interrogé par Jean-Jacques Brochier, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n° 250.

—. 1994, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit.

—. 2001, interrogé par Catherine Argand, « Alain Robbe-Grillet », *Lire*, n° 299.

SARTRE, Jean-Paul. 1948, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais ».

—. 1964, interrogé par Jacqueline Piatier, « Jean-Paul Sartre s'explique sur *Les Mots* », *Le Monde*, 18 avril.

—. 1970, cité par Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris, Gallimard.

Sylvain DAVID

« Héros négatifs » et communauté(s) du refus dans l’œuvre de Cioran

L’essayiste français d’origine roumaine Emil Cioran (1911-1995) a souvent apparenté sa démarche à une forme d’héroïsme. Dès son premier livre, *Sur les cimes du désespoir* (publié en roumain en 1933), il évoque un « héroïsme de la résistance et non de la conquête, qui se manifeste par la volonté de se maintenir sur les positions perdues de la vie » (1995, p. 34). De même, dans le fragment « Penseurs crépusculaires » du recueil *Précis de décomposition* (ouvrage avec lequel il entame sa carrière française, en 1949), l’essayiste remarque : « Et si nous sommes les héros négatifs d’un Âge trop mûr, par ce fait même nous en sommes les *contemporains* : trahir son temps ou en être le fervent, exprime — sous une contradiction apparente — un même acte de participation. » (1995, p. 612). Cette dernière citation est particulièrement intéressante, car elle situe la thématique du héros dans une perspective sociale, elle enrichit la vision romantique propre aux textes de jeunesse de l’écrivain de considérations sur une philosophie pessimiste de l’histoire.

Deux détails posent cependant problème dans cet extrait. Tout d’abord, pourquoi un essayiste qui dénonce inlassablement les faux-semblants et les illusions ressent-il le besoin de se définir au travers d’une figure métaphorique — d’un personnage de fiction — comme le « héros négatif » ? Quelle résonance son œuvre retire-t-elle d’une pareille médiation ou mise en scène ? Ensuite — et surtout —, pourquoi cette revendication d’une attitude d’opposition et de refus s’énonce-t-elle au « nous », c’est-à-dire au nom d’un groupe, d’une collectivité ? Si le héros est généralement garant de la communauté — ou de lui-même s’il est « problématique » (Lukács) — que penser d’une communauté de héros, « négatifs » de surcroît ? S’agit-il d’une contestation collective, d’une négation commune, ou, à l’inverse, d’un simple agglomérat de marginaux, individuellement désenchantés,

n’ayant en commun que l’exercice de la négativité? C’est à ces questions que tentera de répondre cette étude, avant tout pour tenter de mieux comprendre la posture énonciative particulière de Cioran, mais également, dans une perspective plus large, pour réfléchir à ce que pourrait être le rôle ou la fonction du penseur, au sein de la collectivité, en une époque — cet « Âge trop mûr » que représente la modernité tardive — où des valeurs singulières, individuelles, comme la négativité, l’abstention et le désistement font (la plupart du temps) figure d’ultime forme d’authenticité.

Un héroïsme à rebours

Tout d’abord, force est de reconnaître que l’expression « héros négatif » n’apparaît qu’une seule fois dans l’œuvre de Cioran, ce qui met les choses en perspective en rappelant qu’il s’agit là non pas de la revendication d’une identité absolue, mais bien de l’une des multiples définitions de soi offertes par l’écrivain. Passé ce premier obstacle, reste la difficulté que l’essayiste (qui ne se soucie pour ainsi dire jamais de définir son lexique) ne précise jamais en quoi pourrait consister un tel héroïsme à rebours. Par contre, comme on l’a souligné dans l’introduction, le terme « héros » apparaît fréquemment sous la plume de Cioran (même si, une fois de plus, la signification précise de ce vocable est laissée à l’imagination du lecteur). Plutôt que de tenter d’extrapoler un sens à partir d’un examen systématique de chaque occurrence de ce mot, on partira de la définition offerte par le dictionnaire — définition qu’il sera ensuite possible de renverser, pour en donner à voir le versant négatif — dans la visée de déterminer en quoi ces catégories basiques de compréhension permettent de mieux pénétrer la prose et la pensée de l’écrivain.

Si on se fie au *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de Paul Robert, le terme « héros » renvoie avant tout à un « personnage légendaire auquel on prête un courage et des exploits remarquables » (1957, p. 494). Pareille définition peut paraître fort éloignée des écrits de Cioran qui, malgré leur tendance à englober une multitude de thématiques, n’ont que peu à voir avec la mythologie ou l’épopée. Mais c’est justement cette distance qui s’avère significative. En effet,

cet « Âge trop mûr » que l’essayiste dresse en toile de fond de son œuvre est justement celui où l’individu, renvoyé à lui-même, ne croit plus en aucune forme d’élévation spirituelle ou de transcendance : « *Les mythes redeviennent concepts : c’est la décadence.* » (1995, p. 679) Dans un tel contexte, le héros ne peut être que « négatif », c’est-à-dire amoindri, amenuisé, incapable de se forger une destinée : « Si l’humanité ne se fût amusée à *discuter* ses propres forces, elle n’eût point dépassé la vision et les modèles d’Homère. Mais la dialectique, en ravageant la spontanéité des réflexes et la fraîcheur des mythes, a réduit le héros à un exemplaire branlant. » (1995, p. 682) Vu de cette perspective, le « héros négatif », déchu de sa dimension légendaire, n’est pas loin du citoyen lambda, de l’individu moyen contemporain.

Une figure héroïque, fût-elle passive et diminuée, ne saurait toutefois se confondre entièrement avec le commun. De fait, une seconde définition du mot « héros » évoque « celui qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire » (1957, p. 494). Là encore, une telle compréhension du concept paraît fort éloignée des préoccupations de Cioran, du moins jusqu’à ce qu’on la renverse, qu’on en explore le versant négatif. Si l’on part du principe, posé précédemment, que le savoir critique a miné la grandeur de l’humanité, que « [l]a *psychologie* est le tombeau du héros » (1995, p. 682), on ne peut faire autrement que d’aboutir à la conclusion que la seule épreuve qui s’offre encore à l’individu moderne est celle d’entrer encore davantage en lui-même, de pousser le plus loin possible dans la connaissance de soi. Ainsi, l’« héroïsme négatif » pratiqué par Cioran serait celui du renoncement, et consisterait, par l’exercice de la pensée critique, à sciemment se détourner de toute forme de grandeur.

La véritable existence tragique ne se rencontre presque jamais parmi ceux qui savent manier les puissances secrètes qui les harassent; à force d’amoindrir leur âme par leur œuvre, où puiseraient-ils l’énergie d’atteindre l’extrémité des actes? Tel héros s’est accompli dans une modalité superbe du mourir parce qu’il lui manquait la faculté de s’éteindre progressivement dans des vers. Tout héroïsme expie — par le génie du cœur — un talent en défaut, tout héros est un être sans talent. (voir 1995, p. 626)

L’intelligence, la sensibilité et la délicatesse se voient ici — thème cioranien récurrent — posés comme gages de faiblesse. Mais aussi, et surtout, le véritable héroïsme de l’homme de lettres est présenté comme étant la volonté de persister à écrire, à s’exprimer, au détriment de sa personne, à l’encontre de sa propre substance vitale.

Un tel épuisement de soi par la voie de l’écriture est-il admirable? La question peut paraître étrange, mais n’en renvoie pas moins à la troisième définition du héros : « tout homme digne de l’estime publique, de la gloire par sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause, une œuvre... » (1957, p. 495) Si l’idée d’une certaine abnégation face à la pensée et la littérature demeure tout à fait en accord avec la tonalité générale des écrits de Cioran, celle de se poser en modèle pour ses concitoyens l’est beaucoup moins. De fait, celui qui a pu déclarer « Plutôt dans un égout que sur un piédestal » (1995, p. 1342) tend à évoquer, une fois de plus, une acception négative du terme, sa compréhension à rebours. Cela dit, il est frappant de constater que l’essayiste lui-même consent à établir une gradation des épreuves, à dresser un palmarès de l’exploit au sein de cet univers particulier qui est le sien. D’où un paradoxal éloge du « héros de la paresse totale » (1995, p. 619) :

Car le Sage — théoricien de la mort limpide, héros de l’indifférence et symbole de la dernière étape de la philosophie, de sa dégénérescence et de sa vacuité — a résolu le problème de sa propre mort... et a supprimé dès lors tous les problèmes. Pourvu de ridicules plus rares, il est un cas limite, que l’on rencontre à des périodes extrêmes comme une confirmation exceptionnelle de la pathologie générale. (1995, p. 611)

Suivant cette idée, l’apposition du qualificatif « négatif » au vocable généralement noble d’« héroïsme » ne renverrait pas seulement à une défaillance généralisée, sociale (comme cela a pu être le cas jusqu’à présent), mais également à une impuissance personnelle de la part de Cioran, qui avoue viser sans cesse à ce type de « sagesse » sans jamais pour autant y parvenir.

Cette dernière remarque permet d’introduire une ultime manière de comprendre l’idée du « héros » en tant que « personnage principal d’une œuvre littéraire, dramatique, cinématographique... » (1957, p. 495) Car il est évident que, sur ce point, l’œuvre cioranienne pose problème : alors qu’à la lecture d’un roman, il est désormais automatique de distinguer entre auteur et narrateur, créateur et personnage, que penser d’une œuvre de réflexion (donc de prime abord non fictive) où l’écrivain parle en son propre nom tout en s’affublant de surnoms imagés tels « un douteur en transe, un fanatique sans credo, un héros de la fluctuation » (1995, p. 1450) ou, bien sûr, un « héros négatif » ? Une première piste de réponse à ce sujet serait d’avancer que, comme l’écrivain retient de l’univers une vision essentiellement métaphorique — l’expression « un Âge trop mûr » en est le meilleur exemple —, il ne peut faire autrement que de se présenter de la même manière (ton et registre similaires), afin de convenablement s’y situer : on remarquera d’ailleurs que l’apposition d’un nom positif et d’un adjectif négatif (« héros négatif ») correspond au procédé général de composition de l’œuvre (« syllogismes de l’amertume », « mauvais démiurge », etc.). Une autre manière de comprendre cette définition particulière qu’offre Cioran de sa propre personne serait d’y voir la mise en place d’un *ethos*, la revendication d’une capacité de locuteur à l’image de la vision pessimiste transmise par ses écrits. Mais ce dernier point implique l’idée d’une relation ou d’un contact avec le lecteur, ce à quoi l’on reviendra dans la section suivante.

Bref, le concept de « héros négatif », chez Cioran, renvoie au dilemme de celui qui, victime de la rationalité desséchante de l’ère de la connaissance de soi, en vient à lutter contre l’ultime ennemi à abattre : lui-même. Le panthéon personnel de l’essayiste — composé entièrement de suicidés de la littérature — est, à ce sujet, particulièrement révélateur : « Lorsqu’on est jeune on se cherche des héros : j’ai eu les miens : Henri de Kleist, Caroline de Guenderode, Gérard de Nerval, Otto Weininger... » (1995, p. 732) De prime abord, cette aspiration à « trahir son temps » alors même qu’il sait en être le « contemporain » range Cioran parmi ceux qu’Antoine Compagnon nomme les *antimodernes*, ou « modernes malgré eux » (2005, p. 7). Il est

dès lors facile de comprendre en quoi l’épreuve de fuir ce que l’on *est* — ou, pour reprendre les mots de l’auteur, de « penser contre soi » (1995, p. 821) — constitue, de par son haut niveau de difficulté, une forme d’héroïsme, fût-il négatif. L’essayiste se distingue cependant en énonçant une telle revendication d’individualité au « nous », c’est-à-dire au nom d’un ensemble plus vaste. La question se pose donc : quel type de communauté — héroïque? négative? — le penseur tente-t-il de constituer, et avec qui?

Héros ou prophète?

Si les remarques qui précèdent permettent de mieux saisir comment se constitue la figure « héroïque » de Cioran au sein de ses écrits, elles n’expliquent toutefois en rien comment celle-ci en vient à acquérir une dimension interpersonnelle, collective. Ce curieux phénomène tend à s’expliquer par le fait que le penseur manifeste une prégnance particulière dans son œuvre : lors même que le texte traite d’un thème en apparence abstrait, la personne de l’essayiste — ou, à tout le moins, son incarnation « littéraire » — demeure constamment en filigrane. De cette manière, plus encore qu’une présence, l’essayiste arrive à développer un effet de proximité, si ce n’est de complicité avec son lecteur. À ce sujet, il importe, afin de bien respecter la dynamique de l’œuvre, de commencer par établir un constat d’ordre général — c’est-à-dire concernant l’ensemble des écrits — pour seulement ensuite revenir à la question de l’« héroïsme négatif » de l’auteur.

Le pacte particulier que noue l’essayiste avec qui se plonge dans son œuvre repose, entre autres, sur un usage virtuose des pronoms personnels : l’expression passe ainsi — souvent dans l’espace d’un même fragment — du « je » au « nous » et au « on » (voire au « tu », au « vous » et au « il »). Bien qu’il soit évident que, pour un styliste comme Cioran, un tel procédé permet des effets de variation, représente une façon de se renouveler, il reste le fait que cette oscillation entre diverses perspectives énonciatives entraîne une série d’effets sémantiques équivoques. De fait, l’exemple le plus représentatif de ce type de déplacement réside dans le constant recours au « nous » effectué dans le texte, comme en témoigne une

phrase du type « nous sommes les héros négatifs ». L’emploi de la première personne du pluriel, si l’on s’y cantonne, évoque le style universitaire, l’écriture académique, et peut ainsi se faire un gage de la neutralité ou de l’objectivité du locuteur. Or, lorsque — comme le fait Cioran — on saute continuellement d’un pronom à l’autre, l’effet d’alternance a pour conséquence de redonner à chacun de ceux-ci sa fonction grammaticale première. Dès lors, le « nous » reprend sa propriété d’assimilation : on ne parle plus en son nom propre mais par rapport à une communauté.

Dans le contexte global de l’œuvre de l’essayiste, toutefois, le phénomène conserve une part d’ambiguïté dans la mesure où le *Précis de décomposition* dénonce vertement toute aspiration à la parole collective :

Le pluriel implicite du « on » et le pluriel avoué du « nous » constituent le refuge confortable de l’existence fausse. [...] Le triomphe de la non-authenticité s’accomplit dans l’activité philosophique, cette complaisance dans le « on », et dans l’activité prophétique (religieuse, morale ou politique), cette apothéose du « nous ». (1995, p. 595)

Suivant cette idée, l’usage fait par le penseur du « nous » — contrairement à celui qu’en fait Nietzsche, par exemple, qui s’adresse généralement à un ensemble — relève essentiellement du bilan, à l’instar d’un « nous, les modernes », ou, plus généralement, d’un « nous, les humains ». S’il réfute toute propension au discours public, à la harangue, l’écrivain ne parle pas moins fréquemment en fonction d’une entité plus vaste. Par exemple : « Formés à l’école des velléitaires, idolâtres du fragment et du stigmaté, nous appartenons à un temps clinique où comptent seuls les *cas*. » (1995, p. 745) Or, comme quiconque pénètre dans l’œuvre de Cioran participe, selon toute probabilité, des catégories mentionnées ci-dessus — être « moderne » ou être « homme », au sens philosophique du terme —, l’emploi massif du « nous » effectué par l’écrivain se traduit par un effet de reconnaissance et de participation, par une impression de communauté ressentie par le lecteur.

D’où le pacte particulièrement solide que l’essayiste scelle, sans avoir l’air d’y toucher, avec qui le lit : comme ses écrits se veulent une dénonciation de la misère humaine, une réfutation des fictions ambiantes, le recours à la première personne du pluriel se fait, dans l’ensemble, la marque d’un statut d’initié, l’emblème ténébreux de « nous qui avons compris ». Cette connivence des détrompés comporte toutefois ses limites. Après avoir dressé un bilan de l’ordre du « nous », le penseur tend la plupart du temps à changer de perspective pour rappeler, cette fois au singulier, à quel point son cas particulier diffère de celui du reste de l’humanité, si désenchantée soit-elle. En témoigne ce collage de citations extraites de « Généalogie du fanatisme », incipit du *Précis de décomposition* :

En elle-même toute idée est neutre, ou devrait l’être; mais l’homme l’anime, y projette ses flammes et ses démences; impure, transformée en croyance, elle s’insère dans le temps, prend figure d’événement : le passage de la logique à l’épilepsie est consommé... [...] Idolâtres par instinct, nous convertissons en inconditionné les objets de nos songes et de nos intérêts. [...] Je me sens plus *en sûreté* auprès d’un Pyrrhon que d’un saint Paul, pour la raison qu’une sagesse à boutades est plus douce qu’une sainteté déchaînée. [...] Il me suffit d’entendre quelqu’un parler sincèrement d’idéal, d’avenir, de philosophie, de l’entendre dire « nous » avec une inflexion d’assurance, d’invoquer les « autres », et s’en estimer l’interprète, — pour que je le considère mon ennemi. (1995, p. 581-583)

Par le biais de ce jeu entre affirmation personnelle et constat collectif, l’écrivain amorce ce qui demeure, avant tout, un dialogue philosophique avec lui-même. Ce faisant, l’essayiste perpétue la pose du « héros négatif » dans la mesure où il ne peut se définir autrement que par opposition à une forme de communauté : il confirme le paradoxe du penseur enraciné dans son époque alors même qu’il aspire à s’en arracher.

Or, par-delà cet éternel soliloque du marginal, le lecteur se voit malgré tout convié à assister à la discussion dans la mesure où,

grammaticalement parlant, il ne peut faire autrement que de se sentir concerné par toute proposition formulée au « nous ». Dépassant le simple effet de connivence ou de proximité, l’essayiste arrive ainsi à asseoir pleinement sa supériorité sur son lecteur, à maintenir l’autorité et la fascination qu’il peut exercer sur lui alors même qu’il éveille sa curiosité : en laissant entendre qu’il se dissocie de la (supposée) position intellectuelle de celui à qui il s’adresse — ne serait-ce qu’indirectement — le penseur tend, par le fait même, à inciter ce dernier à le suivre. La communauté engendrée est donc une communauté à la fois de proximité et de distance : l’essayiste se met de plain-pied avec son lecteur dans un refus partagé de la masse, mais s’en distingue néanmoins lorsqu’il revendique — comme l’implique la prétention d’être « l’homme-en-dehors-de-tout » (1995, p. 1217) — le fait d’être allé plus loin que tout le monde. L’écrivain communique ainsi avec son lectorat à travers une étape de son cheminement qu’il estime avoir lui-même dépassée.

Cette paradoxale relation avec le lecteur ne va cependant pas de soi, du moins pas autant qu’il n’y paraît à première vue : quelque chose d’insidieux demeure dans la manière de procéder de Cioran. Si sa propension à formuler des sentences à la première personne du pluriel fait en sorte que l’on retire l’impression qu’il dévoile un non-dit collectif, qu’il énonce tout haut ce que chacun pense tout bas, il n’en reste pas moins que ce type de tour rhétorique a pour effet de « souffler » à autrui certaines de ses pensées propres, à les lui présenter comme si elles étaient siennes. Le grand tour de force de Cioran consiste ainsi à faire passer pour des vérités intemporelles, universelles, des affirmations qui lui sont strictement personnelles. Mais quel lien cet effet de glissement sémantique — où l’on ne sait plus exactement qui parle, ou, plutôt, où l’on n’arrive plus à distinguer au nom de qui parle l’essayiste — entretient-il avec la question de l’héroïsme ? Cioran, qui semble valoriser la posture du héros au détriment de celle de « prophète », a-t-il véritablement succombé au désir, néfaste selon lui, de parler au nom des autres ?

Vers l’idée de « communauté négative »

À l’issue de cet aperçu de l’œuvre cioranienne, où il a été possible tout d’abord de comprendre ce que l’essayiste entend par l’expression « héros négatif », et ensuite de mettre en lumière l’usage particulier qu’il fait des pronoms personnels, il reste à déterminer en quoi l’idée d’un héroïsme à rebours en vient à se décliner au « nous ». Comme il s’agit d’une étude ponctuelle, ayant pour prétexte une expression que l’écrivain n’explicite jamais véritablement, on se bornera à émettre à cet effet une série de trois hypothèses. La première serait que le sentiment de communauté éveillé chez le lecteur par le recours à la deuxième personne du pluriel ne soit qu’un leurre. En effet, à l’époque du *Précis de décomposition*, Cioran manifeste à maintes reprises son désir de dissoudre la philosophie, de causer l’ultime ruine de la pensée occidentale : « saper l’architecture des leurres sur laquelle s’appuie l’orgueil du penseur et du citoyen [...] — quelle effervescence délicate et sauvage ! » (1995, p. 593) De même, il réitère constamment la volonté de produire une œuvre corrosive, exerçant une influence néfaste sur son public : « [u]n livre doit remuer des plaies, en provoquer même. Un livre doit être un danger. » (1995, p. 1444) Il faut, bien sûr, à l’image de la constante ironie cioranienne, éviter de prendre de telles affirmations au pied de la lettre, mais, dans leur logique même, n’est-il pas permis d’y déceler le spectre du véritable antihéros, c’est-à-dire du traître, qui, suivant la logique du cheval de Troie, crée une fausse connivence avec son lecteur afin de mieux ensuite détruire ses illusions ?

Une seconde interprétation de cet « héroïsme négatif » énoncé au pluriel serait qu’il s’agit d’une sorte de mécanisme de défense partagé — entre l’essayiste et son public — contre un monde perçu comme étant par trop hostile. Car Cioran, alors même qu’il récusé à quiconque le droit de s’estimer l’interprète de ses semblables, n’en octroie pas moins une licence absolue au créateur, dans la mesure où le délire de ce dernier demeure individuel : « Et celui qui parle au nom des autres est toujours un imposteur. Politiques, réformateurs et tous ceux qui se réclament d’un prétexte collectif sont des tricheurs. Il n’y a que l’artiste dont le mensonge ne soit pas total, car il n’invente que soi. » (1995, p. 594) Or, si on pousse une telle logique à son apogée, pourquoi ne

pas présumer que l’écrivain, après s’être « inventé » lui-même par le biais d’une multitude de surnoms imagés, ait été ensuite tenté d’étendre cette reconfiguration de sa personne à son public, ait voulu se façonner un lectorat à son image? Selon cette conception du « nous » cioranien, la communauté établie avec le lecteur serait ici autant virtuelle que réelle, car l’essayiste se trouverait à partager la recette de son héroïsme particulier avec quiconque se plonge dans son œuvre, à faire de ses écrits le mode d’emploi d’une résistance passive à une époque décevante. Une telle lecture expliquerait, en outre, la tonicité souvent remarquée de l’œuvre cioranienne, qui tranche pourtant avec le pessimisme de son contenu.

L’ultime hypothèse à ce sujet consisterait à avancer que, par-delà les arguments somme toute « littéraires » avancés jusqu’à maintenant, il se crée une véritable communauté de principe entre Cioran et son public, mais que, compte tenu du fait que tout cela se situe dans cet « Âge trop mûr » que représentent les temps modernes, où utopies et valeurs collectives ont de moins en moins cours, écrivain et lecteur ne se rejoignent plus dans ce qu’ils ont en partage, mais au contraire dans ce qu’ils dénoncent. En effet, le penseur lui-même remarque : « Naguère, on se définissait par les valeurs auxquelles on souscrivait; aujourd’hui, par celles que l’on répudie. » (1995, p. 980) Ne serait-il pas dès lors possible d’étendre cette logique à une vision sociale et d’y voir le fondement de ce qu’on pourrait nommer une communauté du refus? Dans cette perspective, tant l’écrivain que son lecteur pourraient prétendre à une forme d’« héroïsme négatif » — un combat contre son époque que chacun assumerait à sa manière — pour se rejoindre ensuite non pas dans une action concertée, une pensée commune, mais dans le simple parallélisme de leur démarche. On serait ainsi tenté de conclure la présente réflexion en avançant que le rôle du « penseur crépusculaire » (puisque c’est le titre du fragment cioranien d’où est tirée l’expression « héros négatif ») n’est pas, ou plus, d’exprimer au mieux les valeurs et représentations d’une conscience collective, mais plutôt de meubler une absence de consensus, de se constituer en point de polarisation autour duquel peut se constituer, par le biais de la littérature et de l’esthétique, une telle collectivité du refus, une communauté négative.

Sylvain DAVID, « “Héros négatifs” et communauté(s) du refus dans l’œuvre de Cioran », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l’homme de lettres en héros, @nalyses*, hiver 2006

Bibliographie

CIORAN, Emil. 1995, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

COMPAGNON, Antoine. 2005, *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

ROBERT, Paul. 1957, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Tome troisième*, Casablanca, Société du nouveau Littré / Paris, Société administrative française des œuvres de Paul Robert (S.A.F.O.R.).

Marie-Pier LUNEAU

**De la mystique du don dans la figure de l'écrivain :
les exemples d'Anne Hébert et de Jacques Godbout
(1960-2000)**

Il y a deux façons de devenir un monument national, ai-je dit à Desautel, avoir du génie et filer comme une comète, ou bien durer jusqu'à ce que l'on devienne incontournable.
(Godbout, 1991, p. 296)

En 1969, Michel Foucault, dans une conférence qui a fait couler beaucoup d'encre, tentait de répondre à la question « Qu'est-ce qu'un auteur? ». En définissant les caractéristiques de la fonction-auteur, le philosophe en arrivait à un constat qui allait ouvrir la voie aux études sur la « figure » de l'auteur :

ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. (1969, p. 85-86)

Évoquant au passage ce phénomène de fabrication de la figure de l'écrivain, Foucault lançait des pistes de réflexion : « Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types de discours. On ne construit pas un "auteur philosophique" comme un "poète". » (1969, p. 86)

Dès lors, on peut se demander, suivant Bourdieu, qui donc fabrique ces constructions¹. On peut également se questionner sur les

¹ Voir par exemple Pierre Bourdieu, 1984, « Mais qui a créé les créateurs », extrait de *Questions de sociologie*, dans Jacques Pelletier (dir.), 1994, *Littérature et société*, Montréal, Vlb éditeur, p. 277-291.

fondements de ces fabrications autoriales. On évoquera d'abord, en diachronie, des raisons historiques : la lutte pour la reconnaissance du droit d'auteur qui, au XVIII^e siècle en Europe, a amené les auteurs à insister sur leur style propre. L'originalité devient peu à peu la preuve irréfutable de leur travail sur l'œuvre et confirme par conséquent leur droit de propriété sur elle. Roger Chartier rappelle que c'est bien au XVIII^e siècle que le statut du texte se modifie, entraînant dans son sillon une transformation du statut de l'auteur :

Transcendant la matérialité circonstancielle du livre — ce qui permet de le distinguer d'une invention mécanique —, résultat d'un processus comparable aux créations de la Nature, investi par une esthétique de l'originalité, le texte acquiert une identité immédiatement référée à la subjectivité de son auteur et non plus à la présence divine, ou à la tradition, ou au genre. (Chartier, 1996, p. 55)

On sait à quel point le culte de l'originalité dans la création artistique prendra de l'ampleur au XIX^e siècle, au point de quitter le texte littéraire pour envahir la figure² de l'auteur lui-même, permettant diverses postures pour les écrivains romantiques. Il ne faudrait pas croire pourtant que ce culte de l'originalité soit par la suite disparu, devant les doléances d'un Mallarmé qui appelle de ses vœux la « disparition élocutoire du poète », d'un Proust qui s'insurge « Contre Sainte-Beuve » ou, plus récemment, d'un Barthes qui proclame « La mort de l'auteur ». Loin de s'effacer devant l'œuvre, la figure de l'auteur en demeure l'emblème, comme le rappelle José Luiz Diaz :

² Par « figure », j'entends cette image de l'auteur créée non seulement par l'auteur lui-même, mais aussi — et peut-être surtout — par l'ensemble des agents du champ. La figure de l'auteur sera donc mouvante selon les époques et pourra même entrer en contradiction avec la « posture » de l'auteur. Cette notion est quant à elle davantage liée au discours de l'auteur lui-même, à sa démarche, ses stratégies, correspondant, pour résumer grossièrement, à une position subjective, « une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut ». (Meizoz, 2000, p. 51)

[L'écrivain] doit se laisser capturer bon gré mal gré par l'image, venir pourvu d'un apanage de fantasmes à offrir à ses lecteurs, s'il veut parvenir à la visibilité, condition de la lisibilité. Pour prendre place dans ce champ spéculaire qu'est d'abord le champ intellectuel, il faut qu'il se choisisse un masque, un totem, un emblème, et diverses pendeloques visibles de loin. (Diaz, 1993, p. 80)

Cette nécessité, pour l'écrivain, de se parer de caractéristiques qui font de lui un être d'exception, englobe mais dépasse la simple question de la visibilité. Comme l'a noté Nathalie Heinich, l'inscription de la figure de l'écrivain dans un « régime de singularité » s'avère une constituante essentielle de son identité. En effet, cette dernière reste problématique, instable et incertaine. En cherchant à comprendre à quelles conditions un sujet en arrive à se dire « je suis écrivain », Heinich cerne bien toute l'importance de l'idée du « don », qui distingue l'écrivain du commun des mortels. Si, dans ce qu'Heinich nomme « le monde inspiré », aucun diplôme ne permet d'accéder au titre d'écrivain, si la sélection par l'éditeur, bien qu'importante, n'est pas un critère suffisant (les éditeurs, ces marchands, font parfois de mauvais choix), si les prix littéraires deviennent sujets à caution parce que tributaires des « contacts » dans le milieu, si de surcroît le succès de librairie est douteux parce que suspect d'inauthenticité, comment savoir qu'on est écrivain?

Le « don », même s'il prend des formes dérivées et actualisées par rapport aux représentations du « génie » telles que les formulait abruptement un Sainte-Beuve, sacre et consacre toujours aujourd'hui l'écrivain, comme le rappelle Nathalie Heinich : « Si le don s'inscrit au cœur d'une problématique de la singularité, [...] c'est aussi par son exceptionnalité. Le propre du don en effet est de n'être pas imparti à quiconque : il sélectionne, du simple fait qu'il n'est pas donné à tout un chacun! » (2000, p. 180) Dans cette optique, il faut relire le fameux texte de Barthes sur « L'écrivain en vacances ». L'auteur de *Mythologies* avait bien compris que ces représentations de l'écrivain en vacances visaient à démystifier l'écrivain pour mieux le mythifier. Faux travailleur, l'écrivain est aussi un faux vacancier. Le calepin qui dépasse

de sa poche alors qu'il déambule sur la plage est un rappel : le véritable écrivain est un élu qui ne perd jamais contact avec les muses, toujours prêt à répondre à leur invitation si elles se manifestent. Ainsi Barthes résumait que « pourvu de vacances, il affiche le signe de son humanité; mais le dieu reste, on est écrivain comme Louis XIV était roi, même sur la chaise percée. » (1970, p. 31)

L'entrevue constitue certes un terreau fertile pour l'analyse de la constitution de figures autoriales. Auteur et journaliste, dans un tandem inattendu, s'y relayeront pour introniser le créateur au temple des grands artistes, en établissant hors de tout doute ce qui en fait un être d'exception, héritier de ce « don » duquel il tire sa singularité. J'observerai ici, dans l'entrevue, la création de deux figures d'écrivains majeurs : Anne Hébert et Jacques Godbout. Bien que ces deux auteurs n'appartiennent pas à la même génération d'écrivains (Anne Hébert est née en 1916; Jacques Godbout en 1933), la comparaison entre les parcours est intéressante à plusieurs égards, autant à travers les similitudes que les oppositions. Parmi les similitudes, saute d'abord aux yeux l'insertion de ces deux écrivains dans le champ littéraire parisien. On sait qu'Anne Hébert a non seulement été publiée au Seuil, mais a vécu à Paris de 1967 à 1997. Godbout est aussi édité aux Éditions du Seuil à partir de 1962 (son premier recueil de poésie était paru chez Seghers, en 1958). Les deux auteurs auront à justifier, dans les médias québécois, ce choix éditorial qui prendra, surtout dans les années 1960 et 1970, des couleurs politiques. Jacques Godbout entretient par ailleurs l'idée d'une filiation entre son parcours et celui d'Anne Hébert, la décrivant comme « sa grande sœur en écriture » (Dolbec, 2000, p. C7) : un rapprochement qu'il scelle solidement par le tournage, l'année de la mort d'Hébert, d'un documentaire sur sa vie.

Toutefois, c'est sans doute dans les antinomies que la comparaison entre les deux trajectoires s'avère la plus riche. Ces auteurs adoptent en effet une attitude diamétralement opposée par rapport au jeu médiatique qu'implique la promotion du travail de l'écrivain. L'une l'évite le plus possible, tout en y contribuant de temps à autre à contrecœur; l'autre semble y participer avec tellement d'ardeur qu'il se mérite une réputation d'ubiquiste. L'une refuse par exemple tout

projet de biographie de son vivant, l'autre s'y prête avec une grâce inespérée, si bien qu'il donne immédiatement son aval au projet de Donald Smith visant à produire une vidéocassette et un livre sur l'homme et l'œuvre³. Quel sera l'impact de ces deux postures contraires sur la constitution de figures visant à faire de l'auteur le légataire d'un « don » qui le distingue du commun des mortels et confirme *ipso facto* son identité d'écrivain?

La vestale de nos lettres

Notons d'abord un fait plutôt étonnant. Bien qu'on décrive Anne Hébert comme rétive au jeu médiatique, bien qu'on sente que Godbout y participe activement, sur le plan purement quantitatif, les deux attitudes obtiennent, pour prendre un vocabulaire volontairement provocateur, le même taux de rendement. Dans un premier temps, nous⁴ avons procédé à la constitution d'un dossier complet sur ces deux auteurs, en ne tenant compte que des articles publiés dans la presse québécoise. On obtient une somme de 31 entrevues, réalisées entre 1961 et 1999, pour Anne Hébert. Godbout arrive presque ex aequo avec 25 entrevues, accordées entre 1961 et 2000. Il faut bien noter cependant que Godbout continue de donner des entrevues après cette date butoir, que j'ai cru bon conserver pour des fins d'uniformité entre les deux corpus comparés.

D'emblée, la distance de l'écrivain face au jeu médiatique n'a jamais été prise en compte par cette instance de reconnaissance qu'est la critique journalistique. En effet, la dérobade de l'écrivain peut être perçue comme une protestation qui brise l'*illusio* et crée une brèche dans la dynamique des échanges entre les agents du champ. Pas étonnant que le milieu littéraire — ici, plus particulièrement, la critique journalistique — réagisse mal à ce retrait moral de l'écrivain, à moins

³ Voir Marc-André Joanisse, « Jacques Godbout décortiqué », *Le Droit*, 9 décembre 1995, p. A9. Donald Smith affirme avoir passé un coup de fil à Godbout pour lui parler de son projet : « Il m'a rappelé le lendemain pour me dire qu'il était flatté. »

⁴ Ce *nous* inclut Isabelle Gagnon, assistante de recherche dans le cadre de mon projet « Se dire écrivain », sans que ce travail d'analyse n'aurait pas été possible.

que celui-ci n'ait accumulé suffisamment de capital symbolique pour imposer définitivement cette attitude aux autres agents. C'est le cas de Réjean Ducharme qui a dû, en 1967, subir les assauts de la presse, mais a réussi, après un long parcours, à faire respecter relativement son anonymat. Jean-Robert Sansfaçon constate notamment, en 1991, qu'il serait aisé pour un journaliste professionnel de démasquer Ducharme. Or, si « [...] personne à la tête de nos médias n'a jugé bon d'entreprendre une telle enquête, c'est qu'il existe une entente tacite parmi les intellectuels pour lui foutre la paix à ce monsieur. » (Sansfaçon, 1991, p. A8) Entente tacite qui s'apparente à de la tolérance, car malgré toute la notoriété dont jouit Ducharme, force est d'admettre que son silence continue de faire tiquer les représentants de la presse. Le titre d'un article soulignant la remise du prix Gilles-Corbeil à Ducharme est représentatif de cette irritation : « Réjean Ducharme ne sort pas de l'ombre, même pour 100 000 \$ » (Vennat, 1990, p. E1). Que dire enfin du portrait-robot de Réjean Ducharme vieilli de 20 ans, publié dans *Le Devoir* du 3 novembre 1990 (p. D1)? Au visage de l'auteur qui refuse de se montrer, on substitue alors un simulacre, pourvu qu'on ait une figure à se mettre sous la dent. Élisabeth Nardout-Lafarge l'a bien noté, cette

[...] conscription autoritaire de l'écrivain est aussi un avertissement : il n'y a pas d'anciens jeunes prodiges. Désormais s'appliquera dans toute sa rigueur la dure loi critique, avertit la fausse photo, on ne s'extasiera plus sur l'incroyable talent d'un adolescent, il va falloir payer le prix de cette réputation. (Nardout-Lafarge, 2001, p. 35)

Si Anne Hébert tente de s'effacer devant son œuvre, elle n'a certes pas le recul d'un Réjean Ducharme. La lecture des 31 entrevues colligées nous amène plutôt à voir une stratégie de compromis face aux activités de promotion. Elle se dit par exemple à de nombreuses reprises touchée par la critique journalistique ou universitaire, en même temps que gênée, ayant l'impression d'être littéralement mise en cage, observée, disséquée sur une table d'opérations. Le discours d'Anne Hébert, dans l'ensemble des entrevues consultées, semble un long plaidoyer réitérant son appartenance au champ littéraire

québécois, comme si son éloignement face aux médias, doublé de son éloignement géographique puisqu'elle vit à Paris, lui enlevait une forme de légitimité, voire d'identité, tant comme écrivaine que comme québécoise.

Contre toute attente, la première entrevue du corpus, réalisée en 1961, vise non pas à diviniser l'écrivaine mais au contraire à la démystifier en la rendant plus humaine. Ainsi Émilie Dalaire affirme, dans *La Revue populaire*, que celle « qui porte à l'étranger le renom des Canadiens » ne pose pas à la « poétesse éthérée » :

elle est aussi une maîtresse de maison qui connaît tous les « secrets de grand-mère » et des recettes à rendre jaloux le meilleur cordon-bleu. C'est aussi une femme d'affaires. Depuis huit ans scripteur pour l'Office national du film du Canada, mademoiselle Hébert s'y connaît en comptabilité budgétaire et jongle avec les chiffres qu'elle maintient en équilibre comme ses songes et ses rêves. (Dalaire, 1961, p. 15)

De toute évidence, les éléments présentés ici visent à donner un visage humain à l'écrivaine. Le lieu d'où parle la journaliste — une revue destinée au grand public — n'est sans doute pas étranger à cette approche. Il n'est pas rare en effet de rencontrer, dans la sphère de grande production, un discours qui vise à montrer l'écrivain comme une personne « ordinaire », réunissant toutes les qualités spécifiques à ce qu'Heinich nomme « le monde domestique ». Mais la déconstruction n'en est pas moins révélatrice : s'il y a démystification, c'est qu'il y a déjà mythification — rappelons-nous l'écrivain en vacances de Barthes.

Dès les années 1970, les entrevues mentionnent régulièrement son retrait par rapport à la vie littéraire et aux mondanités parisiennes (Hébert s'est installée en France en 1967). Peu à peu, se forge l'image d'une solitaire mystérieuse dont il devient impossible de soutirer les confidences. Au début des années 1970, c'est bien l'écrivaine qui protège sa vie privée en manifestant une certaine réserve, qu'elle doit constamment justifier. Sa position apparaît alors d'autant plus

inexplicable aux yeux des médias québécois que le roman *Kamouraska* est en lice, en 1970, pour le prix Goncourt. Néanmoins, le discours d'Anne Hébert, qui dit se méfier des prix littéraires puisque tant de « Goncourt n'ont pas pu trouver un second souffle » (Tremblay, 1971, p. 13), est cohérent avec sa posture. Nathalie Heinich note en effet que le refus des mondanités prend souvent la forme d'une prémisse à l'élection par le don : « en effet [...], la création en régime de singularité impose de privilégier la réalisation de l'œuvre — dont l'évaluation doit être laissée à l'arbitrage du temps, où se joue la postérité — par rapport à la réussite de la personne — qui dépend de l'espace relationnel, où se joue la notoriété. » (2000, p. 143) Cette posture est résumée par Hébert lorsque Gisèle Tremblay lui demande pourquoi on ne la voit pas plus souvent en public : « Ce n'est pas nécessaire du tout. Moi, ce que je veux faire c'est écrire, et puis vivre comme n'importe qui... » (1971, p. 13)

L'intérêt de l'analyse consiste à observer comment la critique, d'abord agacée par le silence d'Hébert, en viendra à s'approprier cette posture pour lui créer une figure d'être d'exception. Tout se passe comme si, devant les esquives de l'écrivaine, les journalistes en arrivaient à fantasmer les réponses qui ne viennent pas. Le silence et le mystère confèrent à Anne Hébert une image immatérielle. L'entrevue qu'elle accorde en 1975 à Jean Basile est à cet égard exemplaire. Hébert n'est certes pas, à ce moment, ce qu'on pourrait appeler une débutante : non seulement a-t-elle reçu à ce moment à peu près tout ce que la province compte en prix littéraires prestigieux (Prix David, Prix du Gouverneur général, prix Molson, pour n'en nommer que quelques-uns) mais encore a-t-elle été légitimée en France : *Kamouraska*, en 1970, a reçu le Prix des libraires. *Les Enfants du sabbat*, roman pour lequel elle accorde une entrevue à Basile, obtiendra le Prix du Gouverneur général du Canada et le prix Roland de Jouvenel, attribué par l'Académie française. Devant le critique du *Devoir*, Hébert se présente donc nantie d'un fort capital symbolique, doublé d'un capital économique que le critique ne manque pas de relever. Le titre de l'article lui-même rappelle une vieille ficelle de la mythification, assimilant Hébert à sa fiction : « Rencontre. Anne Hébert : sœur Julie qui a bien tourné. » (1975, p. 15) Le critique commence son texte en

rassurant ses lecteurs : Anne Hébert existe, il l'a vu manger du rôti de bœuf et boire du vin. « Je ne suis pas si immatérielle que ça » (Basile, 1975, p. 15), proteste alors la romancière qui doit ramener son interlocuteur à la réalité. Quoi que l'auteure en dise, elle n'échappera pas, néanmoins, à son exceptionnalité. Humaine, elle boit du vin, mais elle est d'essence divine aussi, puisqu'en refusant de se livrer, elle quitte le parterre des humains, ainsi qu'en conclut Jean Basile :

J'étais venu pour la voir et faire une entrevue. Mais je ne savais pas qu'on ne fait pas une entrevue avec Anne Hébert que le moindre déclic d'un appareil photographique fige. J'avais un plan. J'allais, sans coup férir, lui tirer les vers du nez, la faire parler d'elle, beaucoup d'elle. Soyons franc, elle ne m'a rien dit. Elle m'a eu. Quel dommage que je ne sois pas Lise Payette. (Basile, 1975, p. 15)

En amalgamant les caractéristiques humaines et divines d'Hébert, Basile pose les fondements de son inscription dans le régime de singularité :

Je puis cependant assurer à tous ceux qui ne rencontreront pas Anne Hébert qu'elle boit du vin, qu'elle mange de la viande, qu'elle rit, qu'elle est myope, qu'elle a du succès et qu'elle peut même prendre un taxi sans s'inquiéter de son budget, et que pourtant elle est vraiment immatérielle. Qu'on lui donne le Goncourt; elle restera immatérielle. (Basile, 1975, p. 15)

La suite des entrevues ne fait que conforter cette figure d'être à part, vaporeux, pas tout à fait des nôtres. Réginald Martel, tout en la qualifiant « d'aérienne, insaisissable et charmante » (Martel, 1975, p. D3), ne peut s'empêcher de rappeler qu'elle est humaine aussi puisque lors de son arrivée, l'écrivaine dormait en plein après-midi, fatiguée... L'entrevue réalisée entre Martel et Anne Hébert se nimbe d'une atmosphère ésotérique : « Il y a quelque chose qui n'a pas lieu : l'interview », « Ce n'est pas une interview. Ce sont des phrases détachées. » (1975, p. D3) Peu à peu, la résistance d'Anne Hébert face au jeu médiatique devient une constituante primordiale de sa figure

auctoriale. Malgré ses rectifications qui, prosaïquement, rappellent qu'elle est tout simplement timide, sa réserve lui donne une longueur d'avance, un charme qui neutralise les simples humains (voir Tremblay, 1980, p. D2). Participant lui aussi à l'entreprise visant à rendre Anne Hébert impénétrable, André Vanasse place, en exergue d'une entrevue publiée dans *Voix et images*, cet extrait significatif des *Enfants du sabbat* : « Non, aucun de ces petits questionneurs ne parviendra à me soutirer la moindre parcelle de vérité. » (Vanasse, 1982, p. 441) Le capital symbolique accumulé patiemment par Hébert — surtout après la réception du Prix Femina en 1982, période pendant laquelle Hébert dit jouer un jeu qui lui déplait, au point de ne plus s'appartenir —, cet important pécule donc, semble désormais suffisant pour imposer à la critique ce qu'elle nommera son « droit à la tranquillité ». (Navarro, 1999, p. 12) Ainsi, une journaliste en vient à formuler un souhait qui étonne : « On voudrait ne rien demander à Anne Hébert, qui a déjà donné tant de joies, et seulement lui dire merci. On voudrait presque ne pas l'interviewer, même si cette grande dame un peu frêle, à la voix très douce, au si beau visage qui ne vieillit pas, n'a rien d'intimidant. » (Côté, 1992, p. E1) La distance entre l'écrivaine et le monde est désormais non seulement acceptée par la critique, mais presque souhaitée, devenue constituante d'une figure mythique, inaccessible. La créatrice a rejoint l'Olympe et est devenue fiction : « Anne Hébert est comme les personnages de ses romans : elle se dérobe, vit entourée de mystère, mais choisit soigneusement ses mots pour libérer son imagination, ses démons. » (Navarro, 1999, p. 12) Un peu comme Ducharme, c'est du côté de ses textes qu'on la cherchera désormais, et ce mystère charmant ne fera que décupler le désir, un peu comme le suggère Jean-François Nadeau : « Cette solitaire parle peu, davantage par naturel que par pudeur. Elle invite ainsi à être devinée plus que comprise. » (1995, p. D1) N'a-t-elle pas, à la fin de son parcours, des attributs divins, puisque, comme le mentionnent la plupart des articles qui lui sont consacrés dans les années 1990, non seulement elle ne vieillit pas, mais elle rajeunit? Quoi de plus naturel alors, que sa mort ne soit qu'un passage? Si un « astre » s'est éteint en 2000, celle qu'on surnommait la « vestale de nos lettres » (Tremblay, 2000, p. A1) restera désormais, non plus immatérielle, mais immortelle. C'est bien à ce propos que Stanley Péan

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyses*, 2006

met ses lecteurs en garde : « ne vous fiez pas aux journaux : Anne Hébert n'est pas morte. Relisez-la, vous verrez. » (Péan, 2000, p. B2)

Un Donquichotte sur sa Rossinante

À l'inverse d'Anne Hébert, Jacques Godbout semble présider à la création de sa propre figure. L'auteur de *Salut Galarneau* n'est d'ailleurs pas dupe du rôle qu'il joue, lui qui confiait à Lise Gauvin : « L'écrivain est quelqu'un qui se prend pour un autre, parce qu'il est un autre. [...] l'écrivain doit quitter son monastère et partir sur les routes, il doit au matin se recueillir pour dire l'indicible, au soir se prêter au spectacle de la conservation dans les talk-show. » (Gauvin, 1986, p. 143)

Si Godbout prétend qu'il est « devenu » cinéaste, il se dit en revanche « né » écrivain (Bellemare, 2000, p. 9). L'affirmation n'est pas sans effet sur sa figure. Plus le « don » est ancien, inscrit dans une nature plutôt qu'une culture, plus il semblera authentique et donc gage de l'identité du « vrai » écrivain. De surcroît, le statut de l'écrivain chez Godbout cristallise les poncifs de « l'inspiration » : au moment où il écrit, Godbout « se met en éponge », se transforme en « une sorte de réceptacle » (Richard, 1966, p. M4) gouverné par ses personnages.

Dès la première entrevue, c'est l'épithète « d'enfant terrible » (Saint-Pierre, 1961, p. 11) qui colle à la peau de Godbout. Cette image de redresseur de torts, de pourfendeur d'injustices, d'incorrigible boutefeu, l'écrivain la cultivera savamment tout au long de son parcours. Qu'il s'empresse de déclarer à Gérald Godin que s'il avait dix ans plus jeune, il joindrait les rangs du FLQ (Godin, 1964, p. 64) ou qu'il s'exclame à brûle-pourpoint qu'il aurait battu son éditeur parisien si celui-ci avait voulu intégrer un lexique à *Salut Galarneau* (Morissette, 1967, p. 55), Godbout n'hésite pas à emprunter à la terminologie martiale. Répondant en 1966 à un questionnaire, il identifie James Bond comme étant son héros de cinéma préféré (voir Richard, 1966, p. M5). Certes, Godbout allie le geste à la parole et mène des combats bien ancrés dans la vie réelle : dans les résumés qu'on fait de sa carrière, on portera à son crédit ses luttes au sein de Mouvement laïque de langue française par exemple, ou la fondation de

l'Union des écrivains québécois. En entrevue, Godbout met aussi de l'avant sa propension pour le combat, se faisant à l'occasion fondeur, comme lorsqu'il accuse toute la génération d'écrivains québécois qui l'a précédé d'avoir abandonné la lutte, d'avoir « lâché », ces auteurs ayant subi très tôt leur « ménopause intellectuelle, c'est-à-dire leurs postes au Conseil des arts ou au Ministère des affaires culturelles » (Turgeon, 1970, p. 2). Lorsque son tour viendra, au moment où son ami Robert Bourassa l'invitera à occuper des fonctions honorifiques, Godbout se drapera dans sa liberté : « Je refuse d'être un ancien combattant, qu'on ferait parader avec des médailles. » (Gagné, 1993, p. 25) Se campe ici la figure de l'intellectuel engagé dans la Cité, rejetant, en apparence et pour la montre, l'inféodation à toute forme de pouvoir : une espèce de Sartre québécois qui accueille avec ostentation cette filiation⁵. « Tiens, confie-t-il à Gérald Godin, si ce n'était pas prétentieux, je dirais que *La Nausée* et *Les Mots* sont des livres que j'aurais pu écrire, si j'avais été Français. » (Godin, 1964, p. 64) Godbout, qui répète à qui veut l'entendre qu'il entretient sa capacité à l'indignation, se mérite donc progressivement la réputation d'un franc-tireur, qui mène « la lutte sur tous les fronts » (Beaulieu, 1972, p. 43). Se développe peu à peu l'idée que l'écriture est le lieu de résistance par excellence, une valeur hautement prisée dans le champ littéraire, surtout si elle est associée à la dissidence plutôt qu'à l'ordre⁶.

⁵ Godbout possède d'ailleurs tous les attributs du « grantécrivain » tels qu'ils sont énoncés par Nogez, et dont Sartre est l'étendard. Le « grantécrivain » non seulement est reconnu comme écrivain, mais pratique plusieurs genres, est « méta-écrivain » au sens où il contribue à faire la littérature de son temps (il est actif dans une maison d'édition ou une revue) et enfin il est présent au monde, c'est-à-dire qu'il s'engage dans la vie publique et politique. En clair, le « grantécrivain »

se promène sur terre non seulement — comme tout écrivain — en représentant de commerce de lui-même, mais aussi en incarnation de la conscience universelle, non seulement en élégant phénomène de foire invité dans les dîners en ville, mais en sombre demi-dieu tombé du ciel des idées, préposé tout aussi bien aux « J'accuse » solennels qu'aux interviews dans *Marie-Claire*, aux éloges funèbres sur la place Rouge qu'aux prises de parole sur vieux tonneaux de fuel à la sortie des usines Renault. (2000, p. 13)

⁶ Pascal Brissette l'a bien noté dans son étude consacrée à Nelligan : à la fin du XX^e siècle, la figure du poète est celle du génie dangereux, génial *parce que* dangereux. Son statut de « hors-la-loi », suivant le phénomène d'une double

Alors qu'en 1974, on remet à Godbout le Prix Duvernay, André Major confirme son statut de résistant : « Mais je crois que le Prix Duvernay va d'abord et avant tout à un artiste engagé dans la conversion des valeurs traditionnelles en valeurs vivantes, en même temps qu'au franc-tireur faisant preuve d'une exemplaire liberté d'esprit dans une société tiraillée par des dogmatismes également stériles. » (Major, 1974, p. 7) Sans contredit, Godbout est un de ces écrivains qui font « irruption » en littérature, suivant la théorie d'Alain Viala sur la stratégie du succès. Basée sur les coups d'audace, la stratégie du succès est fondée sur des acquis rapides mais précaires dans le champ littéraire : le Godbout des années soixante, omniprésent sur toutes les tribunes — de *Liberté* à l'Office national du film en passant par le Mouvement Souveraineté-Association — correspond à ce profil. Mais la stratégie ne porte fruit que si on parvient à transformer ces cumuls en capital symbolique : c'est précisément aussi ce qui arrive à Godbout dans les années soixante. Il se voit en effet décerner divers prix littéraires importants, dont le prix Georges Dupau de l'Académie française pour *D'Amour, PQ* et le prix du Gouverneur général du Canada pour *Salut Galarneau!*.

Le discours faisant de l'écrivain un être d'exception ne doit pas être le seul fait de l'écrivain lui-même, auquel cas il ne demeurerait qu'à l'état de posture. Cette posture doit être prise en charge par d'autres agents afin de devenir figure, donc fantasme n'appartenant pas exactement à l'auteur. En un mot, ce discours doit être relayé par d'autres instances d'énonciation. À cet égard, le discours que prononce Yvon Bellemare lors de la remise du prix David à Jacques Godbout en 1985, est fondateur, sédimentant, avec une imagerie toute religieuse, l'idée de « don » chez Godbout, un privilège qui n'est pas imparti à quiconque :

Tel un muezzin laïque perché au sommet de son minaret, il invite régulièrement ses fidèles lecteurs à ne pas se laisser cerner et maîtriser par les pouvoirs totalitaires, et il le fait dans un style où les humeurs du moment créent des formules cinglantes,

négligeant, ne fait que valoriser davantage un héros déjà investi d'une charge positive : « Tout criminel soit-il, le créateur est un élu : c'est par miracle qu'il reçoit le don de "tacher la vie". » (Brissette, 1998, p. 186-187)

incisives, à l'emporte-pièce, où le verbe chaque fois se veut interprétation. (Bellemare, 1985, p. 18)

Même si Serge Cantin s'attaque à Jacques Godbout en dénonçant son opportunisme dans « La fatigue culturelle de Jacques Godbout » (Cantin, 1993, p. 3), on décrit l'auteur, dans la plupart des entrevues consultées, comme un intouchable. On a qualifié Godbout de touche-à-tout, d'ubiquiste, d'homme-orchestre, et ce don qui le distingue du commun des mortels et qui de prime abord semblait agacer devient un gage de singularité. Jean-Simon Gagné proclame notamment :

Le Québec tourne peut-être en rond, mais Jacques Godbout l'attend à chaque carrefour. À l'aube de ses soixante ans, l'écrivain-cinéaste dégage cette distinction un brin arrogante qui accompagne souvent le succès. Les années passent, confortant le personnage dans son rôle de baromètre quasi institutionnel des états d'âme de notre société. [...] Mandarin culturel par vocation, fou du roi par procuration, il s'est peu à peu imposé comme un intouchable, un incontournable, un inattaquable. (Gagné, 1993, p. 25)

On pourrait multiplier les exemples de construction d'une figure d'être exceptionnel pour Jacques Godbout qui, comme le Tout-Puissant, a ce « don » de pouvoir « être partout ». Par-dessus tout, c'est l'image du franc-tireur qui domine la posture :

Il se décrit comme une espèce de Don Quichotte ayant besoin d'un moulin à vent à affronter chaque jour. Et on l'imagine très bien sur une Rossinante un peu fourbue, épée à la main, pourfendant un ONF en péril ou quelque autre château fort menacé par la bête poilue de l'économisme, son dragon de prédilection. Il a d'ailleurs le physique du chevalier de la Mancha et une voix de basse qui résonne sur toutes les tribunes, car, à vrai dire, cet homme est partout. (Tremblay, 1986, p. B1)

Et comme Anne Hébert assimilée à ses personnages de roman, Godbout en arrive lui aussi, dans un autre article, à un statut immatériel : « Jacques Godbout serait bicéphale, comme le héros de son célèbre roman *Les Têtes à Papineau*, que je n'en serais pas étonnée. » (Lachance, 1995, p. 92) Notons qu'en tant qu'héritier d'un don exceptionnel, Godbout aspire à rien de moins que l'immortalité : « Le rêve de Jacques Godbout : "ne jamais mourir, être là dans 500 ans pour voir ce qui se passe. Et le commenter". » (Tremblay, 1986, p. B1)

Ce qu'être écrivain veut dire

Afin que sa *posture* se transforme en *figure* et devienne opérante dans le champ littéraire, l'écrivain doit se reconnaître lui-même et être reconnu comme écrivain. Son inscription dans un régime de singularité en est une condition essentielle et passera bien souvent, comme en témoignent les exemples d'Anne Hébert et de Jacques Godbout, par la notion du « don », rite d'investiture qui confirme l'exception et donc confère l'autorité. Car c'est bien de cela dont il s'agit ici et la pierre angulaire de cette autorité s'incarne dans le transfert entre le discours de l'écrivain lui-même et celui des autres agents, en l'occurrence, la critique littéraire. Sans ce transfert, l'écrivain doit renoncer à l'autorité. Bourdieu l'a bien précisé : « son acte ne serait rien qu'un geste insensé ou insignifiant sans l'univers des célébrants et des croyants qui sont disposés à le reproduire comme doté de sens et de valeur [...]. » (1998, p. 283)

Contrairement à Anne Hébert, dont l'absence, le quasi-silence a fini par être la preuve de son appartenance à un autre monde, et par ricochet l'essence de son « don », c'est par l'omniprésence que Godbout a fabriqué sa figure d'être d'exception. Il en résulte une différence fondamentale : les agents du champ pallient la tiède participation d'Anne Hébert aux activités de promotion par la construction d'une figure dont l'auteure est plus ou moins dépossédée. Qui plus est, l'écrivaine devra régulièrement justifier son retrait, du moins jusqu'à ce qu'elle ait acquis suffisamment de capital pour imposer son attitude aux autres agents du champ. N'est-ce pas au

contraire une certaine gratitude, une reconnaissance pour services rendus, que Jean Basile laisse entrevoir lorsqu'il écrit que l'auteur des *Têtes à Papineau* « a su garder l'équilibre entre son œuvre et ses activités publiques. En bref, il publie régulièrement et participe au milieu » (Basile, 1977, p. 15)? Ni trop, ni trop peu : il faut lire entre les lignes que Godbout a su flatter la main qui le nourrit, en participant au jeu tout en affichant, pour les apparences, une relative distance, étant à la fois du dedans et dehors. Du dedans parce qu'il est lui-même agent actif dans le champ, cependant que du dehors puisque, dans son discours relatif à la création littéraire, il reproduit systématiquement tous les éléments qui l'inscrivent — même superficiellement — dans un régime de singularité. Ainsi il ramène à la surface ce que Heinich nomme « l'ostentation de distance » face au milieu littéraire, condition obligatoire de la création dans la solitude, apanage du véritable écrivain. Alors que Godbout, dans son journal publié, mentionne sans fausse pudeur toutes ses amitiés littéraires, le voilà par exemple de temps à autre scrupuleux, se rappelant son devoir de réserve face au milieu : « Ce soir, nous mangeons chez les Archambault. Faut-il porter une cravate quand on dîne avec un prix David? » (Godbout, 1991, p. 14)

De l'attitude d'un Réjean Ducharme à celle d'un Jacques Godbout, il y a tout un monde. Au « Je refuse d'être pris pour un écrivain » que la presse attribue à Ducharme après la publication de *L'Avalée des avalées*, on opposera de façon manichéenne le « Je suis né écrivain » lapidaire de Godbout. Dans l'interstice se glisse Anne Hébert, qui veut « écrire, et puis vivre comme n'importe qui... » (Tremblay, 1971, p. 13) Si l'identité de l'écrivain reste problématique, que signifie le fait que le degré de participation aux activités de promotion du travail de l'écrivain semble ici directement proportionnel à la capacité de se reconnaître écrivain? Ainsi la phrase de Godbout citée en exergue reste matière à méditation : celui qui prétend là n'avoir d'autre choix que de durer jusqu'à ce qu'il devienne incontournable, faute de « génie », est aussi le seul de notre corpus à se dire véritable écrivain...

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyses*, 2006

Bibliographie

BARTHES, Roland. 1970 [1957], *Mythologies*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».

BASILE, Jean. 1975, « Anne Hébert : sœur Julie qui a bien tourné », *Le Devoir*, 25 octobre, p. 15.

—. 1977, « Jacques Godbout entre course et labour », *Le Devoir*, 5 février, p. 15.

—. 1990, « Ducharme. L'Enfantôme de la liberté », *Le Devoir*, 3 novembre, p. D1.

BEAULIEU, Ivanhoé. 1972, « Jacques Godbout, écrivain, Montréal, P.Q. », *Le Soleil*, 2 septembre, p. 43.

BELLEMARE, Yvon. 1985, « Jacques Godbout, prix Athanase-David 1985 », *Québec français*, n° 60, décembre, p. 18.

—. 2000, *Jacques Godbout : le devoir d'inquiéter*, Montréal, Humanitas.

BOURDIEU, Pierre. 1984, « Mais qui a créé les créateurs? », dans Jacques Pelletier, 1994, (dir.), *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, p. 277-291.

—. 1998, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.

BRISSETTE, Pascal. 1998, *Nelligan dans tous ses états*, Montréal, Fides.

CANTIN, Serge. 1993, « La fatigue culturelle de Jacques Godbout », *Liberté*, vol. 35, n° 2, avril, p. 3-37.

CHARTIER, Roger. 1996, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel.

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyses*, 2006

CÔTÉ, Lucie. 1992, « Anne Hébert / La vie d'abord », *La Presse*, 28 mai, p. E1.

DALLAIRE, Émilie. 1961, « Poétesse, romancière, dramaturge », *La Revue populaire*, juillet, p. 15.

DIAZ, José-Luis. 1993, « L'écrivain comme fantasme », dans Catherine Coquio et Régis Salodo (dir.), *Barthes après Barthes : Une actualité en questions, Actes du colloque international de Pau*, Pau, Publications de l'Université de Pau, p. 77-87.

—, 2004, « Paradoxes de l'auteur romantique », *Recherches et travaux*, n° 64, p. 17-30.

DOLBEC, Michel. 2000, « Godbout tourne un documentaire sur Anne Hébert. Radio-Canada et France 3 coproduisent *Un siècle d'écrivains* », *La Presse*, 30 août, p. C7.

FOUCAULT, Michel. 1969, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV, p. 73-104.

GAGNÉ, Jean-Simon. 1993, « Jacques Godbout. Le temps du mandarin », *Voir*, 7 octobre, p. 25.

GAUVIN, Lise. 1986, « Godbout, romancier : une relecture », *Quebec Studies*, No. 4, p. 143.

GODBOUT, Jacques. 1991, *L'Écrivain de province, Journal (1981-1990)*, Paris, Seuil.

GODIN, Gérald. 1964, « Jacques Godbout », *Maclean*, September, p. 64.

HEINICH, Nathalie. 2000, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.

JOANISSE, Marc-André. 1995, « Jacques Godbout décortiqué », *Le Droit*, 9 décembre, p. A9.

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyses*, 2006

LACHANCE, Micheline. 1995, « Les Têtes à Godbout », *L'Actualité*, vol. 20, n° 16, octobre, p. 92.

MAJOR, André. 1974, « Éloge de Jacques Godbout », *Liberté*, vol. 16, n° 92, p. 5-7.

MARTEL, Réginald. 1975, « Anne Hébert : le charme sans bavardage », *La Presse*, 1^{er} novembre, p. D-3.

MASSICOTTE, Diane. 1975, « Anne Hébert rencontre... son public! », *Le Journal de Montréal*, 26 octobre, p. 20.

MEIZOZ, Jérôme. 2004, « “Postures” d’auteur et poétique », dans *L’Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, p. 51-65.

MORISSETTE, Brigitte. 1967, « Jacques Godbout », *La Patrie*, 10 septembre, p. 55.

NADEAU, Jean-François. 1995, « Une sensibilité universelle. Anne Hébert demeure habitée par le Québec de son enfance. Un univers littéraire nourri à plusieurs sources », *Le Devoir*, 4 février, p. D1-2.

NARDOUT-LAFARGE. 2001. *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides.

NAVARRO, Pascale. 1999, « Anne Hébert. Démon et merveilles », *Voir*, 8 juillet, p. 12.

NOGEZ, Dominique. 2000, *Le grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard.

PÉAN, Stanley. 2000, « Un astre s'éteint », *La Presse*, 30 janvier, p. B2.

RICHARD, Gérard, 1966. « Jacques Godbout, romancier », *Le Petit Journal*, 12 juin, p. M4-5.

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyses*, 2006

SAINT-PIERRE, Gaston. 1961, « Jacques Godbout », *Le Devoir*, 2 décembre, p. 11.

SANSFAÇON, Jean-Robert. 1991, « Que le vrai Ducharme se lève! », *Le Devoir*, 29 novembre, p. A8.

TREMBLAY, Gisèle. 1971, « Une entrevue exclusive avec Anne Hébert. *Kamouraska* ou la fureur de vivre », *Le Devoir*, 12 juin 1971, p. 13.

TREMBLAY, Odile. 1986, « Jacques Godbout. L'homme multimédia », *Le Devoir*, 12 février, p. B-1.

—. 2000, « La mort d'une figure de cristal », *Le Devoir*, 24 janvier, p. A1.

TREMBLAY, Régis. 1980, « Le charme redoutable de la timide Anne Hébert », *Le Soleil*, 12 avril, p. D-2.

TREMBLAY, Roseline. 2004, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, HMH.

TURGEON, Pierre. 1970, « Jacques Godbout et la course sur béquilles », *L'Illettré*, décembre, p. 2.

VANASSE, André. 1982, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps, p. 441.

VENNAT, Pierre. 1990, « Réjean Ducharme ne sort pas de l'ombre, même pour 100 000 \$ », *La Presse*, 28 novembre, p. E-1.

VIALA, Alain. 1985, *La Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit.

Christian MILAT

1980-2005 : radiographie de la littérature française

L'ouvrage se donne pour objectif d'identifier les traits distinctifs de la littérature française contemporaine, à savoir celle du quart de siècle allant de 1980 à 2005.

Littérature donc. L'ouvrage est pour les auteurs l'occasion de préciser leur conception de la littérarité. Il s'agit pour eux d'écarter ce qu'ils appellent la littérature « consentante » (fruit intemporel d'artisans, plus ou moins doués, visant à nourrir l'imagination de lecteurs conquis par l'agrément d'histoires romanesques) ainsi que la littérature « concertante » (fruit éphémère de commerçants prompts à exploiter les clichés scandaleux du moment), littératures qui, toutes deux, se soucient peu de l'écriture. Leur propos est au contraire de mettre l'accent sur la littérature « déconcertante » qui, elle, déplace les attentes du lecteur en se manifestant au travers d'un usage singulier de la langue.

Littérature française, c'est-à-dire produite par des écrivains qui publient en France la première édition de leurs livres.

Littérature contemporaine. La période retenue implique plusieurs générations d'écrivains, certains étant déjà reconnus tandis que d'autres ne sont apparus dans le champ littéraire que très récemment : Julien Gracq, par exemple, y côtoie Laurent Mauvignier. Au total, même si Dominique Viart et Bruno Vercier ne visent pas l'exhaustivité, ce sont néanmoins quelque 450 écrivains qui sont évoqués. Certes, le propos du livre « n'est pas de livrer un "palmarès", ni de construire un Panthéon avant l'heure ». Pourtant, inévitablement, une sélection apparaît : certains écrivains ne sont que cités; d'autres bénéficient d'une étude plus ou moins substantielle; d'autres, enfin — ils sont une soixantaine — ont le privilège de voir reproduits de courts

extraits de leurs œuvres, ce qui constitue d'ailleurs une excellente initiative de la part des deux auteurs.

Si l'ouvrage traite des vingt-cinq dernières années, c'est que ses auteurs y voient une nouvelle période esthétique. Finie en effet l'ère où, dans les années 1960-1970, sous l'influence notamment du structuralisme, les groupes, les revues et les théories d'avant-garde conduisaient aux jeux abstraits du formalisme : d'« intransitive », la littérature devient « transitive », en ce sens qu'elle restitue des objets à l'écriture.

Ainsi, alors que, dévalorisée par les sciences humaines, la subjectivité était, dans la période précédente, condamnée, le sujet, réhabilité par l'échec des grandes théories et entreprises collectives, est de retour, mais conscient désormais des apories de l'autobiographie, il s'épanouit dans la diversité des écritures de soi, où la fiction « existentielle » flirte parfois avec le réel. Aux récits d'enfance s'ajoutent les récits de filiation, voire les fictions biographiques, où la saisie de soi passe par l'appréhension de la figure de l'autre.

Ce parcours de l'histoire personnelle va de pair avec une évocation de l'Histoire, en particulier celle du XX^e siècle. Il n'est plus question pour les écrivains de faire table rase du passé, mais de s'y intéresser de nouveau. Cependant, loin des fresques que les romans historiques traditionnels cherchent à reconstituer, il s'agit maintenant de procéder, à partir de fragments mal assurés, à des questionnements qui ne généreront sur le présent qu'approximations et doutes. Sont ainsi interrogées la Première Guerre mondiale, dans la mesure où elle est ressentie comme renfermant les prodromes des désillusions du siècle tout entier, mais aussi les tragédies qui ont marqué la Seconde Guerre mondiale et l'époque contemporaine

La troisième et dernière grande caractéristique de la période tient, selon les deux auteurs, à la volonté recouvrée par les écrivains de représenter le réel sans, toutefois, céder aux illusions de l'esthétique réaliste, et ce, en recourant notamment à une langue non mimétique. Sont ainsi visités, comme autant de « non-lieux », les espaces urbains et ruraux, industriels ou commerciaux, ainsi que les mutations

économiques qui, en déchirant le tissu social, frappent les groupes comme l'individu et sèment le désarroi. Le réel est alors notamment saisi par l'intermédiaire du fait divers le plus ordinaire, mais celui-ci, vidé de sa matière romanesque, est surtout utilisé, sans parti pris idéologique, comme le support du discours subjectif d'une conscience. Cependant, si la littérature contemporaine ne se met pas au service d'un système de pensée, elle entre en revanche en dialogue avec les cultures, même lointaines — appartenant à l'Antiquité, voire à la préhistoire —, et avec les sciences humaines, les réflexions sur celles-ci envahissant la fiction. Enfin, parfois, le réel s'insère dans les textes par le biais de l'interprétation qu'en donne l'image : la peinture, la photographie ou le cinéma.

Après une première partie où sont donc analysées les principales inflexions perceptibles durant la période, la seconde partie de l'ouvrage définit d'abord, face à la mort du mythe du grand écrivain, ce qu'est l'écrivain contemporain, privé désormais du prestige de l'autorité, mais doté d'une plus grande proximité avec son lecteur. Ensuite, alors que la dimension politique du mouvement féministe s'est estompée au profit d'une recherche plus égotiste et qu'aux revendications homosexuelles succède le chant douloureux des victimes du sida, l'étude relève que seule la « littérature beur » évoque encore nettement les préoccupations d'une communauté, marquée cette fois par l'exil. Enfin, elle expose comment les différents genres littéraires sont affectés par l'esthétique nouvelle, en face de laquelle perdurent des pratiques avant-gardistes (surtout en poésie et dans le domaine, oulipien, de la littérature « à contraintes ») ou, au contraire, plus académiques.

S'agissant du roman, le plaisir de s'abandonner à l'imaginaire pour raconter des histoires, relèvent Viart et Vercier, s'impose de nouveau à des écrivains qui, pour certains, accordent une grande importance à l'écriture. Du reste, il arrive que cet imaginaire et cette écriture soient profondément enrichis et renouvelés par l'ouverture à des univers tout à fait extérieurs à celui de l'Hexagone : c'est en particulier le cas chez les romanciers antillais ou les écrivains voyageurs. Toutefois, le retour

au romanesque ne s'effectue pas sans une certaine distanciation, qui prend notamment la forme de la parodie.

Malgré de petits tirages, la poésie reste, au cours de la période, un genre majeur. Tandis des poètes déjà reconnus poursuivent leurs œuvres, d'autres apparaissent et, avec eux, des tendances nouvelles. Ainsi, le retour au sujet engendre un renouveau lyrique, auquel le désir de l'autre évite la tentation narcissique. Ce lyrisme comme, à l'opposé, le textualisme héritier de Mallarmé traversent en outre le champ très diversifié des proses poétiques. De fait, nombreux sont également les poètes qui, hostiles à l'image et à la métaphore lyriques, privilégient un travail sur le langage.

Alors que la poésie est définie au cours de la période comme « la littérature de la littérature », la situation du théâtre, elle, apparaît plus problématique, celui-ci ayant tendance à se séparer de l'univers littéraire. Face à la baisse de la fréquentation des salles, les dramaturges se trouvent en effet confrontés à des impératifs économiques qui les obligent à limiter, dans leurs pièces, le nombre des acteurs et à se détourner des sujets les plus difficiles. C'est également pour des raisons de rentabilité que l'édition théâtrale se trouve reléguée chez de petits éditeurs spécialisés. Si l'on ajoute que, pendant longtemps, les textes écrits par les auteurs dramatiques ne sont qu'un matériau offert aux jeux des metteurs en scène qui, de surcroît, n'hésitent pas à théâtraliser des textes non dramatiques, on comprend que peu de romanciers contemporains pratiquent le théâtre. Cependant, depuis les années 1990, les pièces du répertoire semblent recouvrer leur autonomie. Alors, tout en se désengageant du militantisme idéologique ou philosophique, le théâtre reste en prise sur le réel, dont il exhibe les tares passées et présentes, à charge pour le spectateur de tirer lui-même des réflexions de ce qui ne lui est présenté que comme fragmentaire et incertain. Tandis que le personnage énonciateur s'est affaibli, éclaté parfois en de multiples doubles, la parole prend souvent la forme de monologues ou, à tout le moins, de longs récits entrecoupés soudain d'échanges stichomythiques dans lesquels le travail sur la langue permet aux mots d'obéir aux pulsations du corps.

L'esquisse que cette courte recension brosse de l'ouvrage est forcément réductrice. Celui-ci analyse également, par exemple, les mutations enregistrées dans les institutions littéraires : grandes maisons d'édition de plus en plus à cheval sur les champs de production restreinte et de grande production, apparition de nouveaux petits éditeurs, concentration des réseaux de distribution, inflation des parutions mais petit nombre des titres commentés, visées mercantiles des grands prix littéraires, fort intérêt du public pour la lecture, etc. Mais il est un point plus significatif : si Viart et Vercier dégagent effectivement les grandes lignes de force de la période, dont quelques-unes sont reprises ici, ils ne se limitent pas à ces caractérisations abstraites et généralisantes. Tout au long de ces 512 pages qui se lisent *comme un roman*, le lecteur, guidé par des analyses claires, mais pénétrantes, chemine avec bonheur au sein des textes et de leurs auteurs, constamment mis en rapport avec de très nombreux autres écrivains, intellectuels et artistes appartenant au présent comme au passé, français comme étrangers.

Référence : Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2005, 512 p.

Ghislaine BOULANGER

Nicole Brossard : de nouvelles lectures critiques

L'enthousiasme de Louise H. Forsyth à l'égard des essais qu'elle a su réunir, et même traduire, est à coup sûr contagieux. Propices à de nouvelles explorations, ces textes nous guident à travers une œuvre dont toute la complexité et l'originalité demeurent, malgré les apparences, parfois insondées, voire insoupçonnées. Certaines critiques relancent ainsi les recherches sur des sites que l'on aurait pu croire, à tort, suffisamment exploités, tandis que d'autres s'inspirent des avancées de l'écrivaine québécoise pour innover à leur tour dans des domaines hautement spécialisés.

Ce recueil respecte en grande partie l'objectif visé par les éditions Guernica lorsqu'elles créèrent en l'an 2000 la collection « Writers Series » : offrir des outils de référence à toutes les personnes qui s'intéressent aux œuvres des écrivains canadiens contemporains. D'emblée, quelques pages de poésie brossardienne attisent les sens et la réflexion, nous incitant progressivement à « [penser] au grand pouvoir de l'eau / qui fait de nous un lieu » (15). D'un espace à l'autre, nous nous déplaçons ensuite vers les échos d'un dialogue entre Forsyth et Brossard : thèmes, images, énoncés ou concepts, autant de nouvelles clés que nous offre l'écrivaine pour mieux élucider sa démarche créatrice. Ces découvertes préliminaires ouvrent la voie à une dizaine d'essais, faisant de cet ouvrage l'un des plus ambitieux de la collection.

Si l'on considère l'ampleur exceptionnelle du corpus brossardien, de même que le mandat éducatif de la série « Writers », nous pouvons toutefois regretter que six critiques sur dix portent essentiellement sur deux romans : quatre essais sur *Hier*, et deux sur *Picture Theory*. Cette disproportion risque de limiter d'entrée de jeu l'intérêt et la portée de ce recueil auprès d'un public déjà restreint.

Les quatre lectures d'*Hier*, il est vrai, réussissent à combler une lacune, car ce roman, le plus récent de Nicole Brossard, n'avait pas encore retenu toute l'attention méritée. Mais ce choix éditorial engendre quelques redondances entre les textes. Comment ne pas remarquer, par exemple, la réitération de questions et de réponses semblables — en particulier sur la mort de Descartes — dans les essais successifs de Karen S. McPherson et d'Alice A. Parker? Heureusement, malgré certains intérêts partagés, l'analyse de Parker, davantage inspirée des théories de Judith Butler en matière de performativité, se distingue amplement de l'approche plutôt thématique de McPherson, laquelle explore en outre « trois éléments clés » du roman : « la scène de la mort, la scène de l'écriture et les rencontres entre femmes » (58)¹. L'étude de Parker, pour sa part, s'inscrit dans le prolongement d'un travail critique qui culmine, en 1998, avec la monographie la plus importante de l'œuvre brossardienne : *Liminal Visions of Nicole Brossard*. Comme le démontre l'article de Parker, « les discours qui maintiennent le statu quo dépendent de l'itérabilité, soit la reproduction de messages culturels », et c'est pourquoi « Brossard travaille toujours à l'encontre de ce système afin de redéfinir la pratique langagière et les significations, le genre (*gender*) et la sexualité » (82). Pour atteindre cet objectif, l'auteure d'*Hier* déploie en somme « des actes conscients de re-signification [qui] ont le potentiel d'altérer la subjectivité, l'agencéité, le pouvoir et la politique » (82).

Ensuite, Louise H. Forsyth présente au public anglophone la traduction d'un texte de Louise Dupré, publié deux ans plus tôt dans un ouvrage dédié à Andrée Chedid. « Novels on the Edge » situe la fiction brossardienne dans le contexte québécois du « roman au féminin » (84) et met en relief les fondements poétiques d'un récit tel qu'*Hier*. Dans ce « roman de la voix » (85), nous découvrons notamment que « les personnages brossardiens atteignent en effet le statut de figures de rhétorique, de figures dépersonnalisées qui, quelle que soit leur situation sociale dans le roman, deviennent universelles : ces personnages deviennent des archétypes de femmes contemporaines, de nouveaux symboles, des mythes modernes » (91).

¹ Nous traduisons tous les extraits de cet ouvrage.

Dans le quatrième essai, « Flirting with the Museum Narrative », Claudine Potvin approfondit ses recherches antérieures sur le « discours muséologique »², en appliquant ses théories à d'autres romans de Nicole Brossard, dont *Hier*, auquel elle s'attarde plus longuement. La première, semble-t-il, à explorer cette dimension de l'œuvre brossardienne, Potvin nous offre une perspective originale. Elle démontre ainsi que « le visuel, l'image, imprègnent les écrits de Brossard afin d'établir un lien entre une esthétique visuelle donnée, certaines pratiques littéraires et une épistémologie féministe contemporaine » (102), et comment « le musée constitue l'une des scènes visuelles qui caractérisent l'écriture de Brossard, alors que ses textes se transforment également en musées » (103). Par ailleurs, il est étonnant que les articles de Potvin, et d'autres tout aussi importants, ne figurent pas dans la bibliographie générale présentée à la fin de l'ouvrage. Certes, il s'agit là d'un répertoire sélectif, mais lorsqu'on recense jusqu'à quinze titres sous un même nom d'auteur, un tel déséquilibre ne peut que susciter des interrogations.

Autre étude unique en son genre, celle de Catherine Campbell, sur l'évolution des rapports entre les silences et les mots. Alors que dans *Le Désert mauve*, « le silence était perçu comme le lieu d'une expérience pure, mais trop dangereuse pour les femmes », dans *Baroque d'aube*, « le danger réel de perdre ce silence devient un sujet d'inquiétude » (139). Cette approche plus traditionnelle a le mérite d'explorer des aspects qui esquivent habituellement l'attention des critiques, car ces dernières ont plutôt tendance à privilégier les éléments les plus avant-gardistes de l'écriture brossardienne.

Ainsi en est-il des deux études consacrées à la théorie-fiction *Picture Theory*. Cette œuvre, publiée en 1982, s'avère d'une telle richesse et d'une telle complexité qu'il n'est guère surprenant que Katherine Conley et Susan Knutson aient choisi d'approfondir des notions déjà sondées par leurs devancières. Conley revisite certaines pistes intertextuelles, telles les théories de Ludwig Wittgenstein, pour mieux

² Voir Claudine Potvin, « Pratiques utopistes et discours muséologique dans l'écriture de Nicole Brossard et de Cristina Peri Rossi », *Tangence*, n° 47, mars 1995, p. 43-55.

les relier à l'écriture holographique de Nicole Brossard, tandis que Knutson s'appuie sur des connaissances scientifiques pour établir des parallèles entre l'utopie brossardienne et les avancées « technoscientifiques » de Donna J. Haraway. Avec cette étude comparative, Knutson intervient implicitement dans les débats sur l'essentialisme entourant l'œuvre de Nicole Brossard et continue ainsi à développer une perspective initialement formulée en 2000 dans *Narrative in the Feminine*.

Par ailleurs, il s'imposait de traiter de traduction dans le cadre d'un recueil destiné à un lectorat anglophone : Susan Holbrook s'acquitte admirablement de cette mission. Attentive au réseau de collaboratrices qui ont inspiré l'œuvre brossardienne ou en ont assuré la transmission au fil des décennies, Holbrook analyse les phénomènes de traduction par l'entremise de la notion polysémique de *délire* ou *delirium* : « Brossard invoque le *délire* / *de lire* afin de transmettre la stimulation capitale, l'excitation et la réponse créative qu'une femme éprouve en lisant le texte d'une autre femme » (176). Après avoir exploré les résonances du signifiant *delirium* dans les deux langues, Holbrook fait notamment appel à des théories philosophiques (Jean-Jacques Lecercle) et psychanalytiques (Julia Kristeva) pour analyser *Le Désert mauve* et, plus particulièrement, les échanges poétiques entre Nicole Brossard et Daphne Marlatt dans *Mauve* et *Character / Jeu de lettres*. L'essayiste souligne ainsi le pouvoir créateur de certaines « erreurs » de traduction : « ce que certaines personnes considéreraient comme des erreurs, Brossard le célèbre comme des actes perturbateurs, un désir d'intervenir dans un langage compromis par la sédimentation d'un biais misogynne » (182). Comme il existe peu d'études sur la collaboration entre Brossard et Marlatt, la réflexion de Holbrook fait d'une pierre deux coups.

En effet, la poésie de Nicole Brossard est généralement moins analysée que ses textes de fiction ou de théorie-fiction, et Lynette Hunter contribue elle aussi à pallier ce manque. « Intéressée au savoir et à l'action morale », cette rhétoricienne considère, à l'instar de l'écrivaine québécoise, que « le langage [est] le lieu matériel où s'articulent l'impensé et l'inconnu (l'on ne peut connaître une chose

tant que celle-ci n'a pas été articulée), ce qui, en soi, consiste en un acte moral » (209). Cette étude impressionnante de l'inédit permet de mieux comprendre les processus de « création de savoir » (211) inhérents à des productions littéraires aussi variées que les poèmes d'*Installations* et le roman *Baroque d'aube*.

Terminons ce survol avec l'article de Barbara Godard, l'une des pionnières de la critique féministe au Canada. Ses traductions de l'œuvre brossardienne présupposent une réflexion critique qu'elle a toujours su approfondir dans le cadre d'importants essais. Cette fois-ci, c'est la traduction récente de *Journal intime* qui sert de tremplin à la question suivante : « comment créer un procédé qui puisse transmettre cette frontière ténue et mouvante entre la fiction et la réalité, tandis que Brossard explore des moyens par lesquels les gestes matériels génèrent des possibilités utopiques » (191-192)? Qu'il s'agisse de scruter, par exemple, les liens entre la mémoire et l'avenir, les modes de construction discursive du sujet, le rôle de la métonymie ou, encore, les rapports entre fiction et réalité, Godard nous offre ici un tour d'horizon intéressant de plusieurs textes brossardiens.

En somme, Louise H. Forsyth, une spécialiste de l'œuvre de Nicole Brossard, était bien désignée pour assurer la direction de ce recueil, remarquable par la qualité des textes présentés. Bien que six études sur dix portent uniquement sur deux romans, plusieurs essais compensent cette disproportion en examinant un corpus diversifié. Représentatif des aspects les plus innovateurs de la pensée brossardienne, ce livre nous propose de nouvelles lectures critiques désormais incontournables.

Référence : Louise H. Forsyth (ed.), *Nicole Brossard: Essays on Her Works*, Toronto, Guernica, 2005, 256 p.

Kasereka KAVWAHIREHI

L'écriture de l'immigration dans une perspective postcoloniale

Depuis au moins une décennie, ce qu'on appelle aujourd'hui « littérature de l'immigration » ou « des immigrations » et qui s'appelait dans les années quatre-vingt « littérature beur », occupe une place tellement importante dans les études francophones que certains critiques le présentent comme constituant un champ littéraire nouveau. Des études existent, qui rendent compte de son développement : *Autour du roman beur. Immigration et identité* (L'Harmattan, 1993) et *L'écriture décentrée, la langue de l'autre dans le roman contemporain* (L'Harmattan, 1996) de Michel Laronde, *Littératures des immigrations. Vol. 1. Un espace littéraire émergent* (L'Harmattan, 1995) de Charles Bonn, *Afrique sur Seine, une nouvelle génération des romanciers africains à Paris* (L'Harmattan, 2003) d'Odile Cazenave, etc. C'est dans la dynamique critique représentée par ces derniers ouvrages que *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, de Christiane Albert, s'inscrit pour l'infléchir. En effet, plutôt que de se focaliser sur les enjeux sociaux et identitaires posés par cette littérature qu'on a d'abord confinée dans un registre ethnographique, Christiane Albert met l'accent sur l'immigration comme thème littéraire induisant « des procédés spécifiques d'écriture » (p. 15). Pour elle, l'immigration est « un discours qui produit ses propres modalités d'écriture qui ne prennent cependant tout leur sens que lorsqu'on les situe dans une perspective postcoloniale » (p. 19).

Le livre est composé de trois grandes parties. La première, intitulée « Les représentations de l'immigration » (p. 25-82), s'inscrit dans une perspective d'histoire littéraire. Elle tente de retracer la manière dont la littérature francophone, depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours, traite du thème de l'immigration. L'auteur distingue ici trois périodes déterminant des configurations narratives différentes. Au cours de la première, qui commence autour des années trente et s'achève dans les

années soixante, l'immigration est représentée par des romans qui mettent en scène des travailleurs immigrés dans des autobiographies d'intellectuels venus en France pour visiter le pays ou poursuivre leurs études. Cette situation d'exil, qui contribua largement à l'émergence de littératures francophones, est parfois vécue par les écrivains comme une manière « de refuser le statut marginal et excentré dans lequel les colonisateurs cherchaient à les cantonner à travers le secteur périphérique de la littérature coloniale, à la fois régionaliste et exotique » (p. 29). Autour des années soixante, les récits plus ou moins autobiographiques qui mettent en scène des étudiants africains confrontés à la culture occidentale se multiplient à tel point que le recours à ce type de récits finit par apparaître comme une sorte de passage obligé pour tout apprenti écrivain africain (p. 30). Parallèlement à ces récits autobiographiques, se publient aussi des récits qui sont une mise en littérature de l'importante migration économique des Maghrébins, des Africains et des Antillais qui se produit à cette époque. On y dénonce généralement l'utilisation faite par la France des Noirs ou des Maghrébins comme main-d'œuvre bon marché ou comme chair à canon pendant les différentes guerres aussi bien en Europe qu'en Asie (p. 33).

Au cours de la deuxième période (1960-1980), on observe une sorte d'éclipse du thème de l'immigration dans la littérature francophone. Les écrivains francophones s'intéressent davantage à ce qui se passe dans leur propre pays et portent un regard critique sur leur société. Lorsque l'immigration est ponctuellement évoquée, c'est sous une perspective nouvelle. En effet, chez les Africains, le héros n'est plus mandaté par sa communauté et ne s'inscrit plus dans une perspective nationaliste. Du côté maghrébin, le thème de l'immigration est intégré « dans un projet esthétique et littéraire personnel, sans privilégier nécessairement une représentation sociale de l'immigration et sans chercher à adopter une posture de porte-parole » (p. 38). Dans les années 70, on observe en revanche une relative multiplication de textes produits par des écrivains plus jeunes, qui donnent une place centrale à la problématique de l'immigration. Mais comme au Québec, où l'écriture de l'immigration est restée marginale dans l'institution littéraire jusqu'aux années 80, cette tendance de la littérature

maghrébine mettant en scène des personnages d'immigrés confrontés à un questionnement lié au double écart culturel et géographique par rapport à leur culture maghrébine d'origine n'attirera pas l'attention des critiques français.

Ce n'est qu'au cours de la troisième période (1980-) que les littératures de l'immigration acquerront une certaine visibilité institutionnelle, qui demeurera problématique (p. 60-61). En effet, en identifiant cette littérature par des traits à caractère ethnique (littérature beur) ou social (littérature de l'immigration), l'institution littéraire française l'exclut et met dans l'ombre ce qui est important du point de vue littéraire, à savoir la représentation de l'expérience de la rupture avec son pays ou sa culture d'origine. Ces deux phénomènes sont, selon l'auteur, des symptômes de la difficulté qu'éprouve l'institution littéraire à intégrer des écrivains issus d'autres cultures ou d'origine étrangère. Pour Christiane Albert, le sort des littératures migrantes (Québec) et des littératures de l'immigration (France) oblige les critiques à « questionner de manière nouvelle les critères qui fondent les littératures nationales en remettant en question la notion d'identité nationale comme un concept faisant référence à une population née dans un même pays et partageant un certain nombre de valeurs constitutives de son homogénéité » (p. 71). Malgré l'ambiguïté de leur reconnaissance institutionnelle, les écrivains beurs ont ouvert une brèche dans l'institution des littératures nationales. Ils ont contribué à l'émergence des écrivains qui, autour des années 1990, ont déployé une « écriture décentrée », déterritorialisée, mettant en scène la figure de l'écrivain migrant. Ils désancrent littérature et nation et récusent toute conception monolithique de l'identité, toute indentation avec une nation ou un pays où s'ancrerait une « identité racine » (Glissant), et revendique leur appartenance à des univers culturels différents et non exclusifs les uns des autres (p. 81).

Après l'historique des littératures de l'immigration, la deuxième partie de l'essai se lance à la quête d'une poétique de l'immigration. Elle est plus précisément consacrée à circonscrire la manière dont les fictions de l'immigration construisent l'immigré (immigré fictif). Cette problématique est traitée sous deux angles : l'angle des « traits

constituants du personnage » et celui de la reconfiguration de la « quête identitaire », importante depuis l'époque coloniale. En ce qui concerne « les traits constituants du personnage », Christiane Albert note que, depuis la colonisation jusqu'à nos jours, les romans de l'immigration mettent en scène des personnages victimes de l'exclusion ou de la précarité sociale, et « en délicatesse » avec la justice. De plus, ils sont souvent guettés par le piège ethniciste, consistant à « réduire [une] identité narrative singulière à un certain nombre de stéréotypes qui construisent un immigré "type" qui s'oppose à l'expression d'une parole singulière et d'une altérité authentique » (p. 108). En ce qui concerne la « quête identitaire », l'auteur signale une évolution dans le sentiment d'appartenance identitaire du personnage immigré. Si, au départ, le « retour au pays natal » était une certitude, à partir des années quatre-vingt, l'immigré ne semble plus trop savoir quel est son lieu d'appartenance. L'identité est devenue problématique. La littérature de l'immigration se présente comme une « littérature de désappartenance » (M. Rosello). De plus, les auteurs refusent les catégories collectives, notamment nationales, qui leur paraissent inutilement simplificatrices. Ils se présentent comme n'étant « ni français ni algériens » ou, ce qui revient presque au même, comme étant « et français et algériens à la fois ». L'absence d'ancrage identitaire dans un territoire produit un discours identitaire en rupture avec les discours nationalistes.

La dernière partie du livre, intitulée « Immigration et postcolonialisme », complète la deuxième en montrant que l'écriture de l'immigration ne peut acquérir son sens que située dans la perspective postcoloniale. Selon l'auteur, les littératures de l'immigration déploient une « écriture de la démaîtrise » et du « hors-lieu ». La démaîtrise se traduit par la déconstruction du schéma initiatique, courant dans les romans de la première heure. Elle permet de rendre compte d'une réalité africaine nouvelle, qui ne peut plus être appréhendée de façon rassurante et structurée (p. 137). De plus, ne présentant plus une image valorisée, voire mythifiée, d'une Afrique traditionnelle, les récits de l'immigration sont plutôt marqués par le « sceau de l'hybridité, de la marginalité, du nomadisme littéraire et du synchrétisme », bref, par des caractéristiques de la condition

postcoloniale. Enfin, par « écriture du hors-lieu », on entend une écriture « située sur une limite, une frontière renvoyant à une fondamentale précarité liée aux bouleversements coloniaux puis postcoloniaux et au climat de tension et d'inquiétude qu'ils ont produit pour l'artiste » (p. 150). Élaborant « des espaces de médiation entre plusieurs langues, plusieurs histoires, plusieurs imaginaires », l'écriture de l'immigration peut être saisie comme une « écriture de l'entre-deux » et du « Tout-monde » (p. 156).

Tout en récapitulant les points forts de l'essai, la conclusion met l'accent sur les problèmes méthodologiques aux effets considérables que posent les « littératures de l'immigration ». Ces problèmes et leurs effets agissent à deux niveaux : « d'une part, ils obligent à repenser un certain nombre de catégories littéraires préétablies et notamment celles des littératures nationales, et d'autre part, ils opèrent un décentrement et un réaménagement des dispositifs identitaires permettant de fonder le sentiment d'appartenance à un territoire, un pays ou une nation » (p. 193). En somme, on pourrait dire que les littératures de l'immigration invitent à une complète réorganisation des études littéraires, qui ont encore comme assises des paradigmes des temps passés. Mais à voir comment critiques et théoriciens continuent à utiliser les notions de « littérature migrante » ou « littératures des immigrations » au moment même où ils en dénoncent les effets négatifs (réduction, exclusion, ethnicisation), on peut dire que la mort du paradigme du long XIX^e siècle n'est pas pour demain.

Malgré quelques coquilles, le livre de Christiane Albert mérite bien le détour. Les questions qu'elle pose sont fondamentales. Nul n'y échappe aujourd'hui.

Référence : Christiane Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, 220 p.

Christian MILAT

Proust et la langue

Au seuil de cet important essai, Sylvie Pierron analyse avec nuance la place de Proust dans le contexte opposant symbolistes et académistes ainsi que les étapes de son évolution linguistique : article de 1896, « Contre l'obscurité », où, à des arguments classiques, se mêlent des affirmations qui annoncent déjà l'esthétique de la *Recherche* (attachement à une langue sensible, ouverte à la différence individuelle, et dont la clarté expressive n'exclut pas la part de mystère inhérente à l'œuvre littéraire); commentaires que Proust donne à ses traductions de Ruskin et où il condamne l'idolâtrie du mot rare et précieux, mais prône le mot « exact », lequel trouve son sens au travers du style de la phrase; lettre du 6 novembre 1908 à Madame Strauss, dans laquelle il stigmatise l'immobilisme de la langue.

Traitant ensuite des langages des personnages de la *Recherche*, Pierron relève, outre la logique mimétique à laquelle obéit tel ou tel sociolecte ou idiolecte, les phénomènes de contamination d'un personnage à un autre, lesquels constituent une des illustrations que chacun de ces langages est souvent plus construit que *naturel*. À noter la fonction métalinguistique des personnages, laquelle s'exerce au cours de *fausses* conversations — il s'agit en réalité, dans la plupart des cas, de morceaux d'éloquence personnelle — dont le sujet est le langage ainsi qu'à l'occasion des commentaires émanant des locuteurs eux-mêmes et qui s'ajoutent à ceux, très nombreux, du narrateur-philologue.

En effet, celui-ci ne se prive pas, lorsqu'il rapporte des paroles, d'exprimer ses réflexions sur la langue. Pierron met justement l'accent sur le caractère didascalique de ces commentaires qui fait de la lecture une scène intérieure et, du lecteur, un acteur. Le narrateur intervient notamment lorsqu'un locuteur produit, volontairement ou non, un énoncé — dont le mot incriminé est alors souvent mis entre guillemets ou en italique — qui échappe à la norme qui devrait lui être

propre. Il peut s'agir de mots nouveaux, jugés souvent comme les reflets d'une mode éphémère, de l'extension faite à l'usage d'un vocable, d'expressions *familiales*, inventées de toutes pièces par un personnage, d'emprunts à d'autres langues, de l'utilisation par un locuteur de mots étrangers à son milieu social ou à son époque, de clichés ressassés et de fautes de langue (mauvaise prononciation, confusions lexicales, impropriétés). Proust dessine ainsi en creux l'empreinte d'un français standard, qui est celui de la narration matricielle.

Parallèlement aux commentaires normatifs qu'il consacre à des faits de langue précis, le narrateur présente également des réflexions plus générales sur le français. C'est ainsi que, même si elle se trouve critiquée ici ou là, *la langue de Françoise*, promue « génie linguistique à l'état vivant » en tant que langue populaire censée fournir au travers de ses errements les traces de la langue ancienne, accède à une dimension mythique, celle de *la langue française*, et ce, moins du fait de ses composantes propres qu'en conséquence des gloses du narrateur : les paroles rapportées ne constituent pas un récit premier qui donnerait ensuite lieu aux commentaires métalinguistiques du narrateur, mais c'est bien plutôt l'idée de la langue nourrie a priori par le narrateur, idée apparente dans ses commentaires, qui est a posteriori illustrée par les paroles rapportées.

En même temps que ce travail sur la langue se développe une mise en discours du mot *langue*, dont la *Recherche* exploite systématiquement la polysémie. Il s'agit notamment, outre la langue *française*, des langues *étrangères* (anglais, patois ou idiomes propres à une communauté dont le narrateur se sent exclu), des *bonnes* ou *mauvaises* langues (personnes médisantes ou non) et, enfin, de la langue-organe dans ses fonctions phonatoire, gustative et érotique, la syllepse de la « langue maternelle » présentant celle-ci à la fois comme langue française et dispensatrice de baisers...

Une grande part des propos métalinguistiques a également trait aux noms : rêveries générées par les titres, les anthroponymes et les toponymes et où Pierron voit une démarche cratylienne inversée

puisque, pour le rêveur, c'est au référent de se conformer aux sonorités françaises du signifiant. L'analyse étudie également l'opposition que Proust établit entre les noms communs, simples mots renvoyant de façon univoque à leur référent, et les noms propres, noms, prénoms et surnoms, dotés, eux, d'une forte polysémie, un seul nom pouvant regrouper plusieurs « moi ». Elle questionne enfin, parallèlement à l'anonymat de ses parents, l'incognito du narrateur, dont le patronyme, dérobé au lecteur, est mis en scène dans la *Recherche*, apparaissant tour à tour comme nom inconnu, nom oublié des personnages, nom tu ou prononcé par eux, « les syllabes inquiétantes » qui le composent effrayant alors le narrateur comme si l'émission de son nom donnait de façon magique à autrui l'accès à l'intégralité de sa personne, alors même qu'entendre prononcer son prénom ou son surnom revêt chez lui une connotation de tendresse.

Au terme de sa belle étude, Sylvie Pierron rappelle brièvement les principales caractéristiques de la langue de la *Recherche* : utilisation de la phrase courte et scandée, mais surtout de la phrase longue, pratique constante de l'inversion grammaticale, multiplication des incidentes, des parenthèses et des digressions, accumulation des propositions, absence d'alinéa, etc. Et de voir à l'œuvre dans la génération de la phrase proustienne une structure arborescente : « Tout se passe comme si un terme générait une structure constructive : une sorte d'arbre sémantique avec des branches définitionnelles, des branches métonymiques (“expressions”), des branches analogiques, des branches intertextuelles, dont l'écrivain suivrait en les étoffant tour à tour les différents chemins, sur un mode combinatoire. »

Référence : Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire de texte », 2005, 263 p.

Pierre BERTHIAUME

Les récits de séduction à la fin de l’Ancien Régime

Cette étude de Stéphanie Genand porte sur les ouvrages libertins publiés entre 1782 et 1802, c’est-à-dire sur la période comprise entre la publication des *Liaisons dangereuses*, de Pierre Choderlos de Laclos, qui constitue, selon elle, un point de rupture, et la parution du *Génie du christianisme*, de René de Chateaubriand, et de *Delphine*, de Germaine de Staël, qui marquent l’avènement d’une nouvelle sensibilité.

Si le choix de la période étudiée peut sembler justifié, la définition du genre libertin fait davantage problème. Comme le rappelle Stéphanie Genand, dès qu’on « tente de les aborder de manière systématique », les textes libertins « se dérobent ». Pour résoudre la difficulté, deux voies s’offrent au critique : ou bien il circonscrit le genre à partir de « de critères exclusifs », donc limitatifs, ou bien il cherche à produire « une définition la plus large possible », qui l’amène à intégrer au genre tout ce qui relève de la séduction (p. 1). Peu encline à suivre l’une ou l’autre voie, Stéphanie Genand préfère adopter une approche chronologique qui inscrit le genre dans un « courant évolutif » (p. 3). Du coup, elle élude la question de la définition du genre et l’expression dont elle use le plus souvent dans son étude, « récit de séduction », demeure quelque peu floue.

En revanche, l’analyse s’articule autour de trois axes bien précis : en premier, Stéphanie Genand propose une approche synchronique des récits de séduction; en second, elle fait une étude de l’esthétique des œuvres; enfin, elle s’interroge sur les rapports des récits de séduction avec l’histoire, plus précisément avec la « fracture révolutionnaire » (p. 10).

Le libertinage dans une dynamique historique

Une des spécificités du « tournant des Lumières » est l'obsession du temps présent, qui se traduit notamment par la recherche de la nouveauté et par sa valorisation. Pour preuve, le recours à l'adjectif « gothique » pour qualifier péjorativement la fidélité en amour et, plus largement, l'attitude de personnages incapables de s'adapter aux modes et aux mœurs du temps. Dans plusieurs romans, ce sont l'origine provinciale des personnages, parfois même la folie de certains, qui traduisent le décalage entre les mœurs modernes et les valeurs rétrogrades qu'ils incarnent.

Mais si valorisée que soit l'adhésion des personnages aux valeurs contemporaines, elle masque mal la crainte que celles-ci ne témoignent de la dégénérescence morale de la nation. En effet, nombre de romanciers établissent un lien entre la trajectoire privée des personnages qu'ils mettent en scène et l'évolution historique de la nation, tout en appréhendant le jugement que la postérité portera sur leur époque.

Mais cette crainte n'empêche pas les romanciers d'écrire. Bien au contraire, conscients d'aborder un genre balisé par leurs prédécesseurs, ils n'hésitent pas à piller le fonds littéraire passé, encore que « les romans cités so[ie]nt aussi bien des succès à imiter que des œuvres dépassées, et dont il faut souligner l'inadaptation au contexte “contemporain” » (p. 37). Ainsi la « citation » permet-elle à l'écrivain d'inscrire sa propre œuvre dans un « genre » reconnu, tout en soulignant la distance qui existe entre les mœurs du premier tiers du XVIII^e siècle et les mœurs contemporaines.

À force d'emprunter aux œuvres du passé des scènes, des mots, des répliques, voire des personnages, les romanciers de la fin du siècle finissent par tisser « un véritable “réseau” libertin » (p. 45) entre leur production et celle de leurs prédécesseurs, notamment avec *Les Liaisons dangereuses* de Laclos et *Les Amours du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray. Toutes justes que soient les observations de Stéphanie Genand, elles posent un problème d'ordre méthodologique, dans la mesure où le critique passe du fonds « ancien » de la littérature

libertine à celui qui est en train de se constituer après 1782. Sans doute eût-il été intéressant de voir si les écrivains « citent » les textes contemporains de la même façon que les textes publiés dans le premier tiers du siècle.

En même temps qu'ils affichent leurs positions idéologiques à travers les « citations », les romanciers produisent des informations sur le contexte historique contemporain, sinon même sur le contexte éditorial. Ce qu'on observe alors, c'est la démocratisation du métier des lettres, chacun pouvant revendiquer le droit d'écrire et les œuvres n'obéissant plus à des structures imposées, figées. On le devine, tout en revendiquant le droit d'écrire, les romanciers déplorent l'inflation dont sont victimes les lettres et dénoncent volontiers la piètre qualité des productions de leurs concurrents.

Une « démocratisation » semblable se manifeste dans le personnel romanesque. Réservée à l'origine au milieu aristocratique, l'activité libertine touche davantage de classes sociales. Il arrive même que les personnages ne possèdent plus de richesses qui les mettent à l'abri des exigences de la vie et qu'ils doivent se trouver un « état », si bien que les valeurs de travail et d'égalité en viennent à trouver une place dans les romans. Dans certains récits, non seulement les personnages critiquent-ils les inégalités sociales, ils font même la promotion des valeurs bourgeoises.

C'est dire que le modèle libertin présente finalement « un tableau plus nuancé des conditions sociales » et que les romanciers entraînent leur lecteur dans des milieux moins fortunés que ne le faisait un Crébillon, par exemple.

Le modèle libertin en mutation

Dans la période étudiée, « rares sont les romans qui représentent la séduction hors d'un cadre moral » (p. 81), constate Stéphanie Genand, qui ajoute que le libertinage ne pouvait être montré qu'à la condition d'être dénoncé. Sans doute cette valorisation de la vertu est-elle liée à la montée de la bourgeoisie. De là un mélange des genres et « un

libertinage hybride », dans lequel la débauche se marie à la sensibilité et dans lequel le modèle libertin sert finalement de repoussoir, comme c'est le cas dans *Dolbreuse, ou l'Homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison : histoire philosophique*, de Loaisel de Tréogate (1783). Un thème en particulier, celui du complot, qui permet l'amalgame du roman libertin et du roman sentimental, donne l'occasion aux écrivains de valoriser la vertu. Même l'onomastique témoigne du conflit entre les deux mondes, la sonorité des noms ou leur douceur indiquant à quel univers idéologique appartiennent les personnages.

L'évolution du lexique témoigne aussi de cette évolution. Après 1782, l'adjectif « libertin » prend une connotation péjorative et en vient à désigner des « êtres moralement perdus » (p. 97), voués au vice. En plus d'affubler le libertin des épithètes « vil » ou « infâme », les romanciers les font participer à des expériences qui sont autant de réquisitoires contre la débauche. D'ailleurs, le libertin subit souvent une déchéance physique qui condamne sans appel son immoralité : il est devenu un « roué », dont l'activité à ciel ouvert le rend encore plus méprisable.

En même temps, le personnage connaît une singulière évolution : « androgyne, plus féminin, vertueux ou déchiré entre plusieurs attachements, le séducteur “fin de siècle” semble un homme à sentiments » (p. 105). Écartelé entre des aspirations contradictoires, hésitant entre l'amour et le plaisir, il se distingue du « séducteur » classique. Ainsi Faublas ne cherche-t-il que le plaisir et n'entend-il pas soumettre ses conquêtes, comme le faisaient les personnages de Laclos. Pour leur part, les personnages féminins aspirent souvent à l'amour sincère et prisent de plus en plus la fidélité et la vertu.

Sur un plan plus formel, le « roman noir » finit par marquer de son influence le récit de séduction. Après 1782, le boudoir se transforme parfois « en cachot, la séduction, en coercition, et les nuits galantes, en nuits de cauchemar » (p. 118). Ducray-Duminil et Bette d'Étienville ont même recours à une esthétique fantastique propre aux « romans gothiques ».

Cette influence du roman noir se manifeste aussi dans le déplacement de l'intrigue vers la Pologne, présentée comme un « univers hostile, sombre, peuplé de personnages inquiétants, et quelquefois violents » (p. 124). La séduction s'y transforme presque obligatoirement en violence, les roués ayant recours à des « machines » pour soumettre leurs victimes à leurs désirs, alors que le décor dans lequel se déroulent les intrigues et la situation politique du pays ajoutent à la tension et à l'angoisse.

Bien sûr, « l'écriture noire » (p. 139) de Sade témoigne on ne peut mieux de cet « infléchissement du modèle libertin vers le gothique » (p. 141). Dans ses œuvres, Sade insiste tellement sur la souffrance des victimes qu'il rend « presque méconnaissable » (p. 142) le roman libertin.

Le mélange des genres n'affecte pas seulement le registre des romans; il touche aussi leur composition et leurs modalités énonciatives. Au lieu d'inscrire les intrigues dans les formes convenues du roman-mémoire ou du roman épistolaire, les écrivains ont de plus en plus recours à des formes hétérogènes, dans lesquelles se mêlent plusieurs voix, celles du théâtre ou du dialogue, et des tons différents, par exemple pathétique et comique.

Il est vrai que les écrivains qui suivent Laclos revendiquent la liberté d'écrire sans se soucier « d'une quelconque légitimité » (p. 144) et qu'ils prétendent même avoir le droit de ne pas être clairs. Cette exigence de liberté se manifeste surtout dans la construction du récit. Les écrivains soutiennent que le désordre qu'ils prônent et que le caractère éclectique de la tonalité des œuvres, qui témoignent de l'élan même de la nature, sont signes d'authenticité. Logiques avec eux-mêmes, ils font en même temps la promotion de l'égalité et s'opposent aux « prérogatives de classe qui régissent la vie littéraire » (p. 145).

À la limite, c'est la notion même de genre qui est remise en question. Le théâtre, avec ses didascalies, le dialogue, avec ses signes typographiques (tirets et guillemets), le chant et même le pamphlet

font leur entrée dans le roman libertin. La multiplication des histoires, joliment qualifiée de « récit "étoilé" » par Stéphanie Genand (p. 157), peut même miner la cohérence des œuvres. L'homogénéité, qui caractérisait le récit libertin jusqu'à Laclos, disparaît et un Andréa de Nerciat se plaît à entremêler dans ses œuvres toutes les formes possibles.

Cette esthétique du décousu se fonde aussi sur la multiplication des registres et sur la suppression des liaisons, comme si les écrivains n'aspiraient plus à donner une quelconque cohérence à leurs romans, comme le montre *L'Enfant du carnaval*, de Pigault-Lebrun. À l'instar de *Jacques le fataliste*, publié en 1796, le roman de Pigault-Lebrun marque la subversion des valeurs et le renversement des codes.

Le libertinage face à l'histoire : 1789

Avant 1789, le récit de séduction comprend à l'occasion des allusions aux problèmes sociaux et politiques du temps et les écrivains se donnent parfois le droit de formuler des critiques. Après 1789, compte tenu du contexte de violence qui a alors cours, « l'histoire apparaît de manière périphérique » et la Révolution « est reléguée dans le passé des personnages » (p. 180).

En même temps, « le rapport entre littérature et histoire se durcit : le silence suffit à condamner les écrivains qui osent nier le contexte » révolutionnaire (p. 184). Au vrai, la situation historique oblige les écrivains à prendre position et on attend d'eux qu'ils témoignent de la corruption des élites passées. À l'opposé, les récits contre-révolutionnaires font la part belle à la nostalgie d'une époque regrettée. Parfois, des figures historiques, qui manifestent l'engagement idéologique de l'écrivain, font leur apparition dans les œuvres et il arrive même que le contexte politique modifie le destin des héros et soit l'occasion d'un réquisitoire.

Sur ce plan, le cas de Sade est particulièrement intéressant : ou bien il cantonne les événements historiques en marge de l'intrigue, ou bien il les transpose dans des métaphores. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, il

a recours à la « fiction du pamphlet » et si l'histoire est présente dans les propos des personnages, c'est « de manière provocatrice », puisqu'ils « la récupèrent pour leur propre cause » (p. 200), grâce à un syllogisme qui fonde une théorie du libertinage : pour maintenir son pouvoir, tout gouvernement a recours à des moyens qui échappent « nécessairement à la morale » ; « si le gouvernement est immoral, les citoyens ne peuvent que suivre la même inclination » (p. 201). Dans *l'Histoire de Juliette*, c'est sous le « voile de la géographie » (p. 200) que se manifeste l'actualité historique. Le passage de Juliette en Italie semble marquer une rupture chronologique, plus que géographique : une fois qu'elle a franchi les Alpes, ne se met-elle pas à défendre les principes de la Révolution ? Mais sa défense peut être lue, au contraire, comme une condamnation du mouvement révolutionnaire. En effet, si ce n'est qu'après être passée en Italie que Juliette dénonce « l'insuffisance du mouvement anticlérical de 1789, et à travers lui l'aveuglement d'une Révolution qui ne suit pas les bons principes, [...] c'est peut-être pour marquer une distance avec ses propos » (p. 209), les Alpes garantissant « l'étanchéité des systèmes » (p. 210), écrit Stéphanie Genand, qui rappelle que le libertinage de Juliette se poursuit après qu'elle a franchi les Alpes. À défaut de convaincre, l'analyse a-t-elle au moins le mérite de souligner l'ambiguïté de Sade au sujet de la Révolution.

Dans la perspective révolutionnaire, le corps devient « la métaphore du rapport au pouvoir », libertins et aristocrates étant présentés « comme des organismes à l'agonie » (p. 211). Ils incarnent une corruption dont il faut se défaire, alors que le patriote, caractérisé par sa vigueur, incarne l'espoir d'une régénération.

Dénoncée comme la principale cause de la décadence de la France, l'aristocratie est perçue comme une gangrène qui menace la nation et dont témoigne l'obsession du complot, que l'on accuse les nobles de fomenter contre le peuple. Le libertinage des nobles devient alors le « premier symptôme d'un soutien à l'Ancien Régime » (p. 218-219). En même temps, leur libertinage les amène à dépenser une énergie qu'ils n'investissent pas dans le rétablissement de l'ordre ancien, si

bien que la recherche avilissante du plaisir leur enlève la possibilité de réaliser leur projet réactionnaire.

Une figure en particulier « cristallise le plus de représentations pendant la Révolution » : celle de la reine. Marie-Antoinette « fonctionne comme un symbole, une synthèse effrayante » (p. 222). Par son passé, par son origine aristocratique, enfin par sa nationalité autrichienne, elle reste irrémédiablement étrangère à la Révolution, constate Stéphanie Genand, qui s’appuie surtout ici sur des pamphlets de l’époque.

Parfois, les romanciers, parce qu’ils sont conscients que l’esthétique libertine est « incompatible avec le régime » révolutionnaire (p. 235), ont recours à un décalage chronologique qui évite toute confrontation à la réalité historique contemporaine et font comme s’il « ne s’était rien passé entre la fin de l’Ancien Régime et la parution » de leurs ouvrages (p. 238-239).

Le cas des « romans champêtres » est plus complexe. Bien sûr, on n’y trouve guère d’allusions à la Révolution, mais les valeurs qu’y prônent les écrivains, pureté des âmes, honnêteté des consciences, culte de la vertu et de la simplicité, vigueur physique, répondent à l’idéologie révolutionnaire. Qui mieux est, ces pastorales reproduisent métaphoriquement l’enjeu de la République menacée par les forces réactionnaires car elles mettent en scène des personnages au cœur pur attaqués par des séducteurs issus des classes privilégiées.

Enfin, l’inscription de l’intrigue dans un espace fermé sur lui-même, château isolé, repaire dans un coin reculé de la France, huis clos d’un boudoir, peut aussi traduire la volonté de l’écrivain de se maintenir à l’écart de l’histoire, sinon de nier celle qui se déroule sous ses yeux. En plus de permettre aux libertins de se livrer à leurs exercices en toute sécurité, l’espace clandestin rend possible la promulgation de règlements qui nient ou qui pervertissent la législation révolutionnaire. Du reste, l’obsession du plaisir ne marque-t-elle pas de fait une rupture avec l’histoire?

Entre 1782 et 1802, en plus d'évoluer significativement dans ses formes, le modèle libertin devient « un espace symbolique, chargé de nombreuses valeurs qui outrepassent le domaine esthétique » (p. 263), peut conclure Stéphanie Genand au terme d'une étude qui, si elle demeure quelque peu scolaire dans sa facture, comprend de fines analyses qui rendent compte de la charge symbolique des œuvres analysées, en plus de faire connaître un corpus peu lu et peu étudié. Mais peut-être est-ce dans le corpus que réside la principale faiblesse de l'ouvrage. Faute d'avoir produit une définition claire du « récit de séduction », Stéphanie Genand intègre dans son analyse des œuvres dans lesquelles ne compte que la violence, qui est le contraire de la séduction. Il est vrai que l'un des aspects importants de la démonstration de Stéphanie Genand porte précisément sur la richesse des formes du roman libertin après 1782. Enfermer le genre libertin dans une définition restrictive eût été contradictoire avec les prémisses de l'analyse et n'eût pas permis d'illustrer toute la richesse et toute l'originalité d'une production romanesque trop souvent laissée de côté par la critique.

Référence : Stéphanie Genand, *Le Libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, vi et 277 p. (avec bibliographie et index des œuvres et des auteurs)

François-Emmanuel BOUCHER

1723-1815 : le genre épique en évolution

Voilà un livre bien documenté (Roulin a répertorié plus de quatre-vingts poèmes épiques de 1723 à 1815), qui a comme point de départ l'idée que l'épopée est un genre multiforme dont les règles évoluent, de sorte qu'elles deviennent difficilement repérables. Selon les époques, explique Roulin tout au long de son livre, l'épopée peut être composée en vers ou en prose. Elle chante parfois les premiers balbutiements d'une histoire où transparait le rêve d'un monde meilleur ou, encore, elle raconte un fait passé, révolu, mythique et fondateur. Au XVIII^e siècle, plus précisément, selon les partis pris, l'épopée est un genre qui montre une France dont la gloire, incarnée par l'allégorie de la Liberté, est à l'aube de son développement ou, au contraire, au seuil de son crépuscule. En fait, comprendre l'épopée à cette période implique d'abord que l'on se dégage d'une définition générale afin de prendre en considération les multiples caractéristiques qui la traversent à chaque fois qu'elle module les bouleversements historiques.

Voltaire, héritages et postérité

Afin de mieux comprendre l'évolution et la spécificité du genre épique au XVIII^e siècle, Rolin établit d'abord une comparaison entre les épopées virgiliennes et homériques. Comme le démontrent dans son livre de nombreuses analyses, certains auteurs, entre le début des Lumières et l'aventure napoléonienne, se positionnent soit dans la lignée du poète latin, soit dans celle du poète grec. Un peu comme Virgile se distinguerait du modèle homérique par la description du bouclier de son héros, les Lumières se distingueraient de leurs prédécesseurs de l'âge classique en faisant de l'épopée un lieu où l'on chante les faits héroïques à venir plutôt que de mettre en valeur des actions passées à l'intérieur d'un univers cosmogonique, clos et révolu. Chez Virgile, par exemple, les évocations traditionnelles de la genèse du monde et la description des travaux saisonniers furent remplacées par une illustration des hauts faits d'arme passés et de ceux à venir.

Plutôt que de parler de l'influence des dieux sur le changement des saisons, il raconte l'histoire romaine de Romulus jusqu'au règne d'Auguste. Plutôt que d'appuyer son univers mythologique sur un univers clos, comme le faisait son modèle homérique, Virgile raconte une histoire qui évolue, qui bouscule, prometteuse par le fait même de transformations positives. Ce que Voltaire admire et imite, dans le récit virgilien, explique Roulin, est « un modèle où articuler histoire et politique, lieu de mémoire et vision prospective » (p. 17). En effet, avec *La Henriade* (1728), qui connut une soixantaine de rééditions du vivant de son auteur, l'épopée devient utopique (p. 61), en ce qu'elle s'intéresse à l'histoire passée comme à une leçon à assimiler pour inventer une civilisation nouvelle dont les vices seraient corrigés, si ce n'est supprimés par l'abolition de leurs causes. Par exemple, explique Roulin, dans sa *Henriade*, Voltaire raconte l'épisode de la Saint-Barthélemy dans le but de faire de cet épisode passé un contre-exemple pour l'histoire à venir et, ultimement, afin que son épopée devienne « une leçon de réflexion politique sur l'état de la France au début du règne de Louis XV » (p. 66). L'épique devient véhicule de tolérance.

Une des ruptures fondamentales, remarque toujours l'auteur, dans l'évolution de l'épopée à partir de Voltaire, une des caractéristiques qui le distingue de ses prédécesseurs et qui marque les auteurs épiques qui suivront, est le recours non pas aux dieux de l'Antiquité païenne ni à la mythologie chrétienne, à chaque fois que l'on illustre les forces qui président à l'évolution humaine, mais à l'allégorie (p. 65). *La Henriade*, par exemple, met en scène de nouvelles muses telle « Uranie » (« muse de l'astronomie », p. 111), la « Vérité » (« inspiratrice qui se pose au-dessus de toute religion », p. 65), le « Génie de la Russie », l'« Éternelle Sagesse », la « Liberté » ou le « Peuple » (« qui n'est pas pur instrument, mais qui peut aussi être la cause de l'événement. [...] L'homme bénéficie du libre-arbitre », p. 65). Le merveilleux, précise Roulin, n'est pas exclu de l'épopée, « mais donne une représentation de l'équilibre entre la part de l'homme et celle des dieux (ou de la Providence) dans la marche de l'histoire » (p. 40). Désormais, les transformations historiques dépendent de la Sagesse et de la Liberté, mères non pas de surhommes, mais de tous les êtres humains, filles non pas de l'athéisme mais de la religion naturelle. Bien qu'on eût apprécié davantage d'explication sur

les contextes philosophique et théologique dans lesquels apparaissaient ces nouvelles divinités introduites dans l'épopée voltairienne, Roulin a bien vu, dans cette métaphore du sacré, non pas une laïcisation du genre, mais la fabrication d'un nouveau type de merveilleux.

Aussi cette invention de muses inédites devient-elle nécessaire en raison de la recherche de nouveaux thèmes, car le propre des sujets des épopées, depuis la *Henriade*, est d'être récent. Chez Voltaire, explique Roulin, « c'est un moyen pour la poésie de s'emparer de l'Histoire et d'offrir une vision politique » (p. 65). Si, comme l'indique l'auteur, les prophéties sont préférées, par les Lumières, aux récits des origines, *La Henriade* a ceci de particulier qu'elle dépasse la simple illustration du futur (comme le fait Virgile, par exemple, avec la description des images qui figurent sur le bouclier de son héros) : chez Voltaire, même la fiction du futur sert de point de vue critique sur l'histoire de la nation française et le devenir de son peuple (p. 79). Aux yeux de ce philosophe, c'est à l'homme et non aux dieux de faire l'histoire, c'est à lui à exercer son jugement sur les faits passés et surtout sur ceux à venir : son dieu « laisse aux hommes la liberté de leur destinée » et son épopée « s'empare de l'Histoire » pour offrir une portée politique à sa fiction poétique (p. 87).

Bien sûr, alors même qu'il innove par son approche poétique, Voltaire se positionne à l'encontre de plusieurs courants littéraires qui lui sont contemporains. Le plus traditionnel est bien sûr incarné par Le Bossu, qui, dans ses traités rhétoriques, « a réduit l'histoire à un *exemplum* moral » d'inspiration religieuse (p. 88). Un autre type d'épopée émerge aussi à l'époque de *La Henriade* où l'écrivain ne serait plus, à la manière de Voltaire, critique, savant ou philosophe, mais où il deviendrait prophète. « Extatiques » et « visionnaires » (p. 96), ces héros préfigurent déjà ce qui deviendra le héros romantique. Un Batteux (*Cours de belles lettres distribué par exercices*, 1747-1748), par exemple, explique Roulin, ou un Louis Racine (qui écrit, dans le cadre de sa traduction de Milton, un *Discours sur le poème épique, à l'occasion des Remarques d'Addison sur celui de Milton*, 1755) annoncent une nouvelle révolution du genre. Pour eux, la quête devient religieuse; au lieu du

règne de la raison ou de la toute-puissance de la critique, apparaît le désir du voyage, d'un autre monde, de l'initiation et de la mystique.

Les épopées de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : influence de Voltaire et du Nouveau Monde

Dans son article « Épopée » de *L'Encyclopédie* (1755), Marmontel affirme que l'action politique peut être contemporaine à l'époque du créateur, que cette action peut être dirigée par le peuple et, mieux encore, qu'elle peut être révolutionnaire et ainsi « devenir matière à épopée » (p. 105). Dans son *Bélisaire* (1767), par exemple, que certains qualifiaient, à l'époque, de « roman épique écrit en prose » (p. 105), Marmontel construit son récit de manière à véhiculer une morale civique, qui s'intéresse moins au rang des personnages qu'aux actions des individus (p. 105). La quête de valeurs qui s'y manifeste s'apparente à un rite religieux grâce auquel le héros se libère d'une société vouée à la dépravation. Mais outre ce type de récit qui, sur certains points, préfigure l'épisode révolutionnaire, la fin du XVIII^e siècle subit aussi une nouvelle sphère d'influence : celle de la découverte de l'Amérique, « sujet neuf dans l'épopée française » (p. 107). Souvent représenté comme une idylle qui n'a pas encore connu la corruption, la monarchie, les guerres de religion, le territoire fantasmagorique du Nouveau Monde devient dès lors un sujet de prédilection pour les épopées telles le *Christophe Colomb ou l'Amérique découverte* (1773) de Nicolas-Louis Bourgeois, *Le Nouveau Monde* (1781) de Robert-Martin Le Suire et *L'Amérique découverte* (1782), épopée en prose de Pierre Laureau. Cette « mode » (p. 108), qui aboutira aux *Natchez* de Chateaubriand, œuvre achevée vers 1800, dont il publiera une « une version hybride, mi-roman, mi-épopée » en 1826, fera de l'épopée le contre-exemple de l'idéal voltairien.

En fait, ce qui intéresse davantage les auteurs épiques de cette nouvelle mode est la richesse de l'Amérique, « pays de l'abondance » (p. 109) où s'affrontent le « colon civilisé » et « l'indien sauvage » (p. 109). Les héros d'Amérique et les protagonistes de l'histoire du monde civilisé se disputent le fanatisme religieux, les auto-da-fés et les sacrifices humains (p. 115). Fait intéressant, insiste Roulin, les épopées écrites au tournant du XVIII^e siècle ne s'entendent pas sur le sort du Nouveau et de l'Ancien monde : pour les uns, comme Le

Suire, dans son poème *Le Nouveau Monde* (1781), Dieu se manifeste plus clairement chez les peuples qui sont près de la nature (p. 116); par contre, chez les autres, comme Marmontel dans *Les Incas* (1778), l'existence ne peut être possible que dans une société civilisée (p. 123), à condition bien sûr qu'elle repose sur une religion favorable au développement du genre humain. Cette vision deviendra plus pessimiste encore dans *Les Natchez* (1800) de Chateaubriand où, désormais, ni les lois arbitraires de la vie en société ni les conditions de survie difficiles dans l'état de nature ne seront idéalisables : aux lendemains de la Révolution, la « vision pessimiste du politique » (p. 198) est indissociable d'une impasse poétique.

Nouvelle rupture : l'enthousiasme épique

Dans le *Supplément à l'Encyclopédie* (1776), explique Roulin, l'article « Épopée » marque « un tournant radical par rapport à *L'Encyclopédie* » (p. 133). L'on définit désormais l'épopée moins par des règles strictes que par « l'enthousiasme » (p. 134). À l'instar du roman romantique, les épopées de la fin du XVIII^e siècle ont aussi été marquées par la littérature anglaise, par la publication faite par Macpherson de fragments retrouvés des chants d'Ossian (1765), ainsi que par la publication des extraits des *Eddas* (1763) faite par Paul-Henri Mallet (p. 142). Chez les auteurs et les théoriciens du genre épique, écrit Roulin, qu'il s'agisse de Mme de Staël (*De la littérature*, 1800), de Parny (*Isnel et Asléga*, 1803) ou de Chateaubriand (*Le Génie du christianisme*, essai, 1802 et *Les Martyrs*, roman épique, 1809), ni l'Antiquité, ni l'Amérique ne servent plus de modèle à la civilisation européenne : le Moyen Âge devient maintenant la « source de la liberté moderne » (p. 142). L'on passe ainsi d'un genre qui chante les progrès du genre humain à une apologie de l'âge d'or : « l'épopée est peu à peu aspirée dans cette dynamique rétrospective, alors que Voltaire en avait fait le poème d'un monde meilleur à venir » (p. 141). C'est cette nouvelle conception de l'épopée, « primitive, orale », en un mot, « romantique », conclut l'auteur, qui freinera la prospérité de *La Henriade* (p. 150). Un autre monde se met en place, dont la finalité n'est plus la tolérance ni la promotion des valeurs « améliorées » du monde antique.

Trêve napoléonienne?

Même les épopées qui chantent ou déplorent le règne napoléonien s'inscrivent dans la lignée de l'influence des *Poésies d'Ossian*, en deviennent proprement les « avatars », selon Roulin (p. 166). Pour certains, comme Ménégaud de Gentilly dans *La Napoéide* (1806), l'on peut décrire, grâce à la volonté divine, Napoléon comme l'héritier de l'empire de Charlemagne (p. 171); d'autres, comme Mme de Genlis dans *Les Chevaliers du cygne, ou la Cour de Charlemagne* (1795) ou Mme Cottin dans *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805), préfèrent chanter la symbiose entre les idéaux hérités des révolutionnaires et leurs lointaines origines chez les chevaliers du Moyen Âge (p. 175). L'époque médiévale, explique Roulin, étant une idylle révolue, ayant une « essence atemporelle » (p. 177), l'épopée dans sa forme devient un lieu dans un espace clos, appartenant à un passé accompli sans horizon utopique. À la différence des Anciens, par contre, l'histoire médiévale n'est pas l'aperçu lumineux d'une guerre victorieuse et éclatante, mais le pâle segment d'une petite histoire insignifiante et désagrégée : « La grande épopée, celle de l'origine héroïque, est médiévale; l'Histoire moderne, désormais tragique ou sans finalité, est du côté du grotesque. Dès lors, on prend conscience que le devenir historique s'émiette, ressortit du fragment et s'appréhende, comme le montre *La Légende des siècles*, par de petites épopées » (p. 180). Cette modification poétique est indissociable de l'apparition d'un doute, du pouvoir des désenchantements.

Chateaubriand ou l'aboutissement poétique

Dans son chapitre consacré à l'œuvre de Chateaubriand, Roulin montre qu'un renouveau esthétique caractérise désormais l'épopée : la nature, perçue à travers l'influence d'Ossian, chantée à la manière rousseauiste, « devient un pivot essentiel de l'articulation entre poésie et Histoire » (p. 186). Il reste que dans *Les Natchez*, explique l'auteur, Chateaubriand ne parvient à idéaliser ni l'homme vivant à l'état de nature ni l'homme civilisé. Paradoxalement, il doit se détacher du modèle terrien, du retour aux origines, aux racines, à la nature, pour passer outre à son pessimisme radical et ainsi insuffler l'espoir à sa trame poétique : aux considérations politiques modernes,

Chateaubriand préfère les bouleversements antiques qui ont assuré « le passage et le progrès de Rome à la France »; aux idées philosophiques qui caractérisent les Lumières et qui ont assuré la Révolution française, il substitue le christianisme qui est « né dans Rome » et qui assurera la libération du peuple français du joug du despotisme et des injustices (p. 204). Ainsi, comme l'explique Roulin, afin de se dégager d'un pessimisme auquel le confine l'impasse politique du présent, Chateaubriand choisit d'avoir recours aux sujets passés où le désastre implique les réalisations prophétiques d'un autre monde. Son but est de montrer comment ces sujets sont les garants non seulement « de la continuité historique » mais aussi « de la liberté moderne » (p. 205).

Ainsi, ayant figure de pivot dans l'histoire de l'épopée française, *La Henriade* de Voltaire est à la fois, aux yeux de Jean-Marie Roulin, l'aboutissement d'une tradition historique et littéraire qui remonte à l'Antiquité, et l'origine du bouleversement de cette même tradition qui subira dès lors maintes métamorphoses intimement liées au débat sur la nation qui marque le XVIII^e siècle. Avec *Les Natchez* et *Les Martyrs*, Chateaubriand incarne les tendances les plus opposées du genre épique qui devient moins l'aboutissement des efforts d'un Voltaire que le crépuscule des possibilités du devenir d'un genre où les réalisations prophétiques se substituent à l'évolution de l'histoire. Roulin a raison de dire que le genre s'essouffle en France. En fait, il se déplace, comme le disait Peter Hentsch dans une perspective plus philosophique, vers l'est, vers le nouveau continent, vers l'Amérique¹, et s'incarne dans de nouvelles formes esthétiques liées à un art beaucoup moins littéraire qu'audiovisuel, en somme franchement distinctes que celles qui ont inspiré le genre épique dans la littérature française.

Référence : Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, 278 p.

¹ Peter Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002.

Christian MILAT

Jean Échenoz : vers une poétique des sites romanesques

En écho à l'affirmation de l'écrivain selon laquelle il écrit « des romans géographiques », Christine Jérusalem se propose ici de construire une poétique des sites échenozziens.

Géographiques, les romans d'Échenoz le sont bien évidemment par leurs titres, qui participent pour la plupart de l'isotopie de l'espace : *Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee*, *L'Équipée malaise*, *L'Occupation des sols*, *Lac*, *Je m'en vais*. Mais bien que, se succédant au rythme frénétique de déplacements incessants, ils apparaissent très divers, les espaces visités par ces romans sont en réalité déterritorialisés sous l'effet ironique de procédés qui en gommant les différences : associés à des comparants particulièrement banals, les paysages lointains perdent leur exotisme et deviennent des lieux communs, tandis que les paysages plus proches, souvent parisiens, sont transfigurés par d'audacieuses métonymies.

Caractérisée par une uniformité aliénante, la géographie échenozzienne manifeste en définitive l'impossibilité d'atteindre un lieu vierge, la littérature ayant épuisé tous les lieux et leurs parcours. Dans cette perspective, le roman géographique ne peut être que l'écriture d'un voyage second, qu'une réécriture seconde faisant appel à la mémoire de cet univers qu'est la littérature. Il s'agit alors de réaliser un jeu — activité ludique, mais aussi entreprise de désarticulation — avec des sous-genres romanesques (roman policier, roman d'aventures, roman d'espionnage, roman d'anticipation, roman de formation) en en déconstruisant les stéréotypes, soit pour les dilater, soit pour les minorer, de façon à obtenir notamment un effet comique. De plus, en répondant à une volonté moins de parodier ces genres que de rendre hommage à des textes qui, lus durant l'enfance, continuent de nourrir un émerveillement nostalgique, il s'agit aussi de retrouver le plaisir du romanesque, lequel se traduit notamment par la prolifération des coïncidences miraculeuses ou par le recours à ces passages qui, comme

le note justement Christine Jérusalem, constituent autant de hors-lieux et de hors-temps où le merveilleux se déploie.

Parallèlement, Échenoz déréalise l'espace en lui attribuant une dimension géométrique : la géographie et l'architecture y épousent les formes dépouillées, universalisantes, de la ligne, du triangle, du parallélépipède, du cercle, du cylindre, formes du reste souvent associées à l'effet uniformisateur de la symétrie. L'illusion référentielle est également mise en péril par le procédé du télescopage — gros plan et confusion — qui, appliqué aux lieux, en brouille les distances comme les dimensions et les rapproche l'un de l'autre de façon incongrue. Cela dit, Christine Jérusalem souligne avec raison que le « réalisme parfaitement irréel » du roman échenozien vise moins à évincer la réalité au profit d'une irréalité qui déboucherait sur l'in vraisemblable ou le fantastique qu'à générer l'incertitude, l'indétermination entre le vrai et le faux, l'effet de romanesque conduisant le lecteur à faire semblant de croire à un espace qui, doté de la platitude d'un décor de cinéma, est résolument exhibé comme artificiel. L'essai consacre d'ailleurs un chapitre entier aux relations qui existent entre le cinéma et l'œuvre échenozienne, laquelle oscille notamment entre des espaces fortement colorisés et des paysages en noir et blanc, parfois cadrés, fragmentés au travers des vitres déformantes (sous l'effet de la buée, du verre soufflé, etc.) d'une fenêtre.

Très souvent, ces espaces correspondent à une géographie du vide. En effet, Christine Jérusalem le relève à juste titre, les lieux échenозиens sont la plupart du temps inhabités : île déserte, montagne isolée, immensité désolée du pôle Nord, plages et curiosités touristiques infréquentées en basse saison, hôtels au personnel ou aux clients absents, rues dépourvues de passants, voire espace interstellaire. Au surplus, ces lieux sont en outre difficilement identifiables, hésitant de façon indéterminée entre, par exemple, les villes ou les banlieues, les zones rurales ou industrielles, les chantiers ou les friches. Ce qui autorise l'essayiste à formuler la remarque suivante : « Le monde se donne à voir comme une suite de sites sans liens et sans hiérarchie, marqués par le même sentiment de désaffectation, de désaffection et

de perte. Dans la géographie échenozienne, le site semble retrouver sa motivation étymologique première, le *situs* latin qui évoque à la fois l'état d'abandon, de jachère et l'idée d'oisiveté. »

En butte à la solitude, les personnages qui évoluent dans ces lieux s'y perdent facilement, ne séjournant à un endroit que très temporairement, tout occupés qu'ils sont à passer les frontières, à fréquenter les aéroports, à parcourir les autoroutes, à franchir les ponts, à traverser les tunnels, à utiliser les chemins de fer ou les lignes de métro. Pourtant, malgré leurs déplacements incessants, ils donnent l'impression de tourner en rond ou de faire du surplace, leur perpétuelle et insignifiante agitation manifestant, au-delà des rencontres manquées, des occasions perdues et des échecs subis, l'absurdité de l'existence. En effet, ces voyages n'ont rien d'initiatique : faux touristes, faux explorateurs ou vrais S.D.F. n'en recueillent ni l'accroissement de leur savoir ni la métamorphose de leur être. C'est pourquoi Christine Jérusalem peut qualifier les romans de Jean Échenoz de « [r]omans brouillés pour monde troublé, [qui] se modèlent à l'échelle de l'époque et tracent le portrait d'un univers quadrillé par un réseau de trajectoires aléatoires. Ils décrivent la "condition postmoderne", c'est-à-dire, selon Jean-François Lyotard, "la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien" ».

À cet espace caractérisé par la fragmentation et la discontinuité, note enfin Christine Jérusalem, répond une géographie du roman marquée par l'introduction dans la trame romanesque de fragments lexicaux poétiques ou d'éléments inter- ou intratextuels, sous les formes multiples et approximatives du puzzle, de la mosaïque ou de la marqueterie.

Référence : Christine Jérusalem, *Jean Échenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2005, 237 p.

Yvan-G. LEPAGE

Études littéraires françaises et québécoises : Robidoux à l'œuvre

Ce beau livre, le plus récent de Réjean Robidoux, professeur émérite de l'Université d'Ottawa, est un recueil de quarante études littéraires françaises et québécoises qui ont jalonné sa riche carrière de chercheur habile à conjuguer science et intuition, intelligence et style, ce que Pascal appelait si justement « esprit de géométrie » et « esprit de finesse », rarement unis, comme on sait, chez la même personne.

En réunissant ces textes pour la plupart déjà publiés dans des revues ou des collectifs, entre 1955 et 1999, Robidoux a voulu non seulement les tirer de l'oubli dans lequel ils risquaient de sombrer, mais leur insuffler en quelque sorte une seconde vie, grâce à un agencement méthodique, fondé à la fois sur la distinction des corpus et sur la chronologie des auteurs étudiés. L'entreprise était délicate, et l'auteur en est très conscient, ainsi qu'en témoignent les précautions oratoires qu'il prend en multipliant les paratextes ou « énoncés d'escorte ». L'« avis au lecteur » de la page 9, avec sa traditionnelle clause de modestie (« Simple recueil de moments personnels [...], jalons et parcours, fragments et vestiges [...] »), est le premier d'entre eux; mais il en est d'autres. Ainsi, le texte liminaire (« Praticien de la littérature »), qui résume le parcours de Robidoux et présente sa méthode critique, qualifiée tour à tour d'« humble éclectisme fonctionnel », de « praxis », de « suite de démonstrations vivantes, variables, individuées », conçue comme « un certain style plutôt qu'une certaine méthode », cherchant « inlassablement la clé du rapport entre la forme et la signification ». Ainsi encore les introductions à chacune des deux principales parties du recueil (« Domaine français » et « Domaine québécois »), dont l'« *Apologia pro vita sua* » (titre inspiré à la fois des *Confessions* d'Augustin et du *De vita sua* de Guibert de Nogent), et l'Épilogue, au titre « césaro-hugolien » : « *Veni, vidi, vixi* », sans compter les notes explicatives précédant la plupart des chapitres ou sections du livre.

Mais ce n'est pas tout. Pour chacune des études ici réunies, Robidoux estime encore utile de fournir les renseignements nécessaires à leur compréhension et de préciser les circonstances de leur écriture. Il lui importe en effet de justifier aussi bien l'entreprise globale que chacun des textes en particulier, afin d'éviter tout malentendu. Le lecteur pourra trouver lourds ces soins infinis; s'ils peuvent passer pour la manifestation d'un scrupule intellectuel ou moral, ils ont surtout pour motif d'expliquer pourquoi ces textes ont été reproduits tels quels, leur auteur ayant pris le parti de ne pas les mettre à jour, quels que soient par ailleurs les progrès accomplis par la critique depuis leur parution. Robidoux opte donc pour la fidélité aux textes qui jalonnent sa trajectoire critique. Toute mise à jour, même du point de vue de la bibliographie (du reste surabondante dans certains cas), aurait à ses yeux constitué une forme de trahison, quand elle n'entraînait pas tout simplement la mise à l'écart de certains textes qui peuvent être considérés comme nettement datés. Robidoux en fournit un bel exemple avec la première étude, intitulée, non sans auto-ironie, « Aventure d'un texte et d'un exégète » et consacrée au célèbre rondeau de Villon : « Mort, j'appelle de ta rigueur ». Il y montre en quoi les progrès de la textologie en ont transformé la lettre, au point d'en rendre caduque l'interprétation qu'il avait cru pouvoir en fournir à ses étudiants, en 1957.

Il est aussi des textes de circonstance, donc sans prétention, puisqu'ils ne sont pas le fait d'un spécialiste, comme par exemple « Le marivaudage », bref article de 1958, destiné sans plus à préparer le spectateur à la présentation du *Jeu de l'amour et du hasard* par la Société dramatique de l'Université d'Ottawa. Il n'est pas sûr, au reste, que cette réflexion d'un amateur éclairé sur la notion de « marivaudage », tellement galvaudée par l'école, ait perdu de sa pertinence. Quoi qu'il en soit, on peut dire que la méthode de Robidoux se montre particulièrement efficace quand il aborde certains auteurs majeurs des XIX^e et XX^e siècles, d'abord parce qu'elle paraît mieux adaptée à ce corpus, ensuite parce qu'il les a beaucoup fréquentés, ces auteurs qui font partie du cercle de ses intimes : Nerval, Claudel, Gide, Mauriac, Radiguet et Cocteau, mais par-dessus tous, peut-être, Roger Martin du Gard, auquel il a consacré sa thèse de doctorat, dont la rédaction s'est

étendue sur quatre ans (1958-1962) et dont la publication, en 1964, lui valut rien de moins que le prix du Gouverneur général.

Nerval, Robidoux l'a enseigné, lui consacrant plusieurs cours de plus en plus savants, mais jamais érudits, je veux dire désincarnés. Son éclairante analyse de l'énigmatique sonnet « Artémis » est donc parfaitement à sa place dans le présent recueil. Mais il aurait pu tout aussi bien y ajouter le texte de l'une ou l'autre de ses leçons inspirantes sur Hugo, le poète et le romancier. Je puis témoigner, moi qui ai suivi certains de ses cours et de ses séminaires, de son talent d'exégète de la *Fin de Satan* et de *Dieu*, mais aussi de ces romans puissants que sont *Les travailleurs de la mer* et *L'homme qui rit*. Je pourrais en dire autant de Balzac, de Stendhal ou même de Benjamin Constant, romanciers auxquels j'ai été initié par Robidoux, qui savait, grâce à l'enchantement de ses phrases proustiennes, lentement déroulées, nous faire pénétrer dans l'intimité de ces auteurs, sans nous farcir la tête de données biographiques et bibliographiques que tout étudiant se hâte du reste d'oublier, tandis que la véritable compréhension d'une œuvre la lui rend inoubliable.

« J'étais attiré par Gide, peut-être bien parce qu'il était prohibé », voilà la confiance que nous fait Robidoux, page 129. Il devait non seulement le lire, mais encore l'enseigner et même lui consacrer un livre : *Le Traité du Narcisse* (1978). Les questions qui suscitent l'intérêt de Robidoux, à la lecture de Gide, sont d'ordre moral et philosophique; elles ont trait aux rapports de la littérature — et de l'art — avec la vérité et la liberté. La religion, quant à elle, est une interrogation qu'il lie à Roger Martin du Gard et à Mauriac.

La production française, qui occupe la première moitié du livre, correspond, pour l'essentiel, à la première « période » de Robidoux, celle de la formation intellectuelle et des premières années d'enseignement (1948-1967). Au cours des années qui suivront, et qui sont celles de la maturité, il sera surtout sollicité par la littérature canadienne-française, devenue « québécoise » dans le sillage de la Révolution tranquille. Le véritable acte de naissance public de cette seconde « période » me paraît être l'emblématique *Roman canadien-*

français du XX^e siècle (1966), issu d'un cours professé en collaboration avec André Renaud (en salle de classe à l'Université d'Ottawa et à la télévision de Radio-Canada), durant l'année universitaire 1964-1965. Bien sûr, Robidoux n'avait pas attendu cette occasion pour s'intéresser à la littérature d'ici. Six ans plus tôt, il avait fait paraître, dans la *Revue de l'Université d'Ottawa*, un condensé de son mémoire de diplôme d'études supérieures (Laval, 1957), consacré au mouvement littéraire québécois de 1860. Ce mémoire, confie-t-il, lui acquit « un certain renom de connaisseur, parmi les experts en antiquités de la seconde moitié de notre XIX^e siècle littéraire » (258). En 1961, il publiait un article que l'on peut qualifier de retentissant, intitulé « Fortune et infortunes de l'abbé Casgrain », dans lequel il dénonçait la petitesse morale de celui qui se laissait volontiers coiffer du titre (un rien usurpé) de « père de la littérature canadienne », tout en s'enrichissant aux dépens des auteurs, grâce à l'institution des livres de prix dont il fut le premier à bénéficier. Ces « casgraineries » (pour reprendre le mot de Robidoux [259]), qui constituent le prodrome d'une importante œuvre critique, placent Robidoux au rang des pionniers de la recherche et de l'enseignement en littérature québécoise, officialisés, pour ainsi dire, par la création, en 1958, du « Centre de recherches sur la littérature canadienne-française » (devenu depuis le CRCCF, ou Centre de recherche en civilisation canadienne-française), dont il fut l'un des cofondateurs. Il le rappelle lui-même dans un des articles du présent recueil : « Le CRCCF et la littérature du trait d'union ».

Les auteurs de prédilection de Robidoux, dans le domaine québécois, ceux du moins auxquels il s'est le plus intéressé, se résument à quatre; mais, pour trois d'entre eux du moins, il s'agit de géants : Émile Nelligan, Félix-Antoine Savard et Gabrielle Roy. Robidoux se sent visiblement en communion avec leur sensibilité, et en particulier avec Gabrielle Roy, qui a tout sacrifié à la littérature, nourrissant son œuvre de sa vie même, fût-ce au détriment de sa famille et de ses amis : rarement vit-on engagement plus complet, confinant au sacerdoce. La fascination que cette romancière d'exception exerce sur Robidoux peut se mesurer à la place qu'elle occupe dans *D'éloge et de critique* : huit articles s'étalant sur près de trois décennies (1967-1992). Aucune monographie, cependant (encore que le présent florilège, par la forte

unité d'inspiration qui le caractérise, s'en approche assez), contrairement au poète Nelligan, qui a eu droit, lui, à deux éditions critiques et à une belle synthèse (*Connaissance de Nelligan*), issue aussi bien de son enseignement que de recherches personnelles, auxquelles il a continué de s'adonner après son départ à la retraite, en 1989. Intimement lié à Nelligan et à son œuvre poétique, le poète et critique Louis Dantin eut droit, lui aussi, à l'attention de Robidoux, qui lui consacra un livre en 1997. Leurs rapports font l'objet de la note liminaire du chapitre consacré à Nelligan.

Mais il est un autre auteur que Robidoux a fréquenté et étudié pendant plusieurs décennies, tout à la fois professeur d'université, critique et romancier, dont la célébrité tapageuse des années 1960 et 1970 devait être bizarrement suivie d'un brusque purgatoire (qui perdure au delà de sa mort) : je veux parler de Gérard Bessette (1920-2005). Avec cet alter ego, Robidoux aura vécu, comme il le dit, en « symbiose », pratiquant « une critique d'identification, poussant le zèle mimétique jusqu'à [s']approprier [...] [son] style » (393). Mais Robidoux a-t-il jamais fait autre chose que de s'identifier affectivement et formellement aux auteurs qu'il aura pratiqués, surtout en littérature québécoise? Pour se fondre complètement en Bessette, il ne lui reste plus qu'à devenir à son tour romancier.

Cette sympathie que Robidoux éprouve pour les écrivains qu'il élit et pour ses amis explique pourquoi la critique se conjugue volontiers, chez lui, avec l'éloge. D'où le titre de son recueil, qui fait la part belle au panégyrique, avec, dans le cas des discours officiels de réception à la Société royale du Canada, tout l'appareil rhétorique propre à la littérature encomiastique (textes 32-37). D'autres sont plus personnels, voire intimes (texte 17 faisant l'éloge de cet « animateur littéraire » hors pair que fut Adrien Thériot, et texte 18, hommage senti à Jean-Louis Major).

D'éloge et de critique n'est pas, on le voit, un ouvrage homogène, et les répétitions ou redondances n'en sont pas absentes. Mais tout au long de cette anthologie, formée de textes de nature diverse, certes, mais habilement structurés, se fait entendre une voix unique, reconnaissable

entre toutes, au service d'une pensée qui se développe avec lenteur, en d'amples périodes comparables à un fleuve charriant un riche limon, destiné à fertiliser le sol de sa plénitude.

L'homme qui se tient ainsi, majestueux, au milieu de ces vivants et de ces immortels que sont les chercheurs renommés et les grands écrivains évoqués en ces pages ne devrait-il pas se sentir de la même glorieuse famille qu'eux? Pourquoi alors ce pessimisme, cet air sombre qu'affiche Robidoux dans l'Épilogue? Ne va-t-il pas jusqu'à clore son propos sur ces terribles vers de Hugo : « Ô Seigneur! Ouvrez-moi les portes de la nuit / Afin que je m'en aille et que je disparaisse! » Seul le départ à la retraite a pu justifier pareil moment de déréliction. On aimerait croire que l'important travail critique auquel il s'est livré depuis ce jour fatidique, et dont le présent recueil est le plus récent témoin, aura chassé ces nuages, en lui redonnant, à défaut de la sérénité, un nouvel élan créateur digne de tous les éloges.

Référence : Réjean Robidoux, *D'éloge et de critique : études littéraires*, Ottawa, Les Éditions David, coll. « Voix savantes », 2005, 464 p.

Christian MILAT

L'exploration du romanesque au sein des récits d'enfance

La première partie de ce volume, le premier d'une collection produite par le Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, est constituée de quatre études portant sur la question du romanesque.

Andréas Pfersmann montre ainsi comment, au XVII^e siècle, l'adjectif et le substantif, se détachant du genre dont ils sont les dérivés, caractérisent des situations qui, sortant de l'ordinaire, pourraient figurer dans un roman ainsi que des êtres qui refusent le principe de réalité. Synonyme de fabuleux, *romanesque* qualifie alors des œuvres (épopée, roman de chevalerie, roman d'aventures) démodées car antérieures à l'idéal classique de la vraisemblance. Devenant peu à peu une catégorie esthétique autonome, transgénérique, *romanesque* est susceptible d'être appliqué, de façon péjorative, au théâtre, ce que fait par exemple Diderot. Appliqué en revanche, comme c'est le cas chez Rousseau, à un être humain ou à un paysage, le mot est cette fois valorisé et entre en concurrence avec *romantique* qui, importé de l'anglais, désigne davantage ce qui est capable de toucher la sensibilité. Au XIX^e siècle, *romanesque* caractérise, à l'intérieur de la prose narrative, un sous-genre du roman, le « roman romanesque ». Au XX^e siècle, enfin, *romanesque* revêt des acceptions nombreuses et diverses, Barthes, par exemple, y voyant un mode de discours s'intéressant au réel quotidien et Robbe-Grillet en faisant une notion proche de l'autofiction. À noter l'intéressante définition qu'en donne *in fine* Pfersmann : « Dans sa version héroïque ou galante, aventureuse ou sentimentale, triviale ou sublime, le romanesque, c'est ce qui, dans les œuvres, convoque, cristallise ou flatte le plus directement le phantasme. »

À la suite du Hegel des *Cours d'esthétique*, Carlo U. Arcuri, quant à lui, ne considère pas le romanesque comme le propre du roman, mais comme son avenir, où l'œuvre, entièrement tournée sur elle-même, ne met plus en scène que les structures et les rouages narratologiques de la fiction. Il analyse également comment Nerval, en prônant la conformité du récit au réel, s'efforce de braver l'interdit qui, au milieu du XIX^e siècle, est opposé au romanesque, entendu comme dérive du roman, notamment sous la forme du roman-feuilleton.

La troisième étude, celle d'Alain Schaffner, examine, au travers des romans d'Alain-Fournier (*Le Grand Meaulnes*), de Segalen (*René Ley*s), de Céline (*Mort à crédit*), d'Aragon (*Les Voyageurs de l'impériale*) et de Vialatte (*Les Fruits du Congo*), le personnage romanesque en tant que producteur de fiction à l'intérieur de la fiction, ce qui génère dans le roman une structure à trois niveaux : monde réel (référentiel pour le lecteur), premier niveau de fiction (référentiel pour le personnage, imaginaire pour le lecteur), second niveau de fiction (imaginaire pour le personnage).

Enfin, Bruno Curatolo expose comment, dans les années 1945-1953, les revues littéraires font du romanesque leur cheval de bataille. La période s'ouvre avec la « Présentation » des *Temps modernes*, Curatolo proposant du romanesque sartrien une intéressante définition : « une situation, inscrite dans l'histoire et la société de son temps, où figurent des personnages, non pas des "types" humains mais des individus, non pas définissables par des traits psychologiques mais se définissant dans l'événement parce que libres de leurs actes, se choisissant tels qu'ils veulent être et non choisis par leur créateur en fonction de ce qu'il voudrait qu'ils fussent, au nom de certaines "valeurs" humaines ». C'est précisément cette mise entre parenthèses des valeurs que dénonce Mauriac, en 1948, dans le premier numéro de *La Table ronde*. Au fil des livraisons, les deux revues poursuivront les hostilités. Ainsi, à l'article des *Temps modernes* où Roger Grenier explique en 1947 pourquoi tout fait divers peut devenir un matériau romanesque répond celui de Jacques Tournier qui, en 1948, dans *La Table ronde*, déplore que « le petit fait vrai » bannisse l'imagination romanesque et auquel réplique l'article, paru dans *Les Temps modernes* de 1950, où Sarraute

soutient qu'au contraire, ce petit fait vrai permet d'« aborder à des régions inconnues où aucun écrivain n'aurait songé à s'aventurer ». Même si elle s'oppose à *La Table ronde*, sa jeune rivale chrétienne, la revue *Esprit*, elle aussi, combat en 1949 la littérature de dérision qui se complaît dans la peinture de la déchéance humaine et, sous la plume de Cayrol, elle milite en faveur d'une littérature « concentrationnaire », mais aussi « lazaréenne », qui soit capable de transmuter cette déchéance en salut. La période se termine avec la fondation de *La Parisienne*, où Laurent et ses hussards brocardent notamment la conception sartrienne de la littérature comme moyen, et avec la parution du premier numéro de la *Nouvelle Nouvelle revue française*, où Paulhan et Arland, en invitant les écrivains à se détourner des « vicissitudes de l'époque et de l'histoire », semblent sonner le glas de l'engagement sartrien, déjà fort compromis par l'abandon des *Chemins de la liberté*.

La deuxième partie de l'ouvrage présente un dossier visant à mettre en évidence les modèles romanesques qui sont à l'œuvre dans le récit d'enfance et à en étudier les potentialités romanesques.

L'étude de *David Copperfield*, conduite par Elisabeth Le Corre, met ainsi l'accent sur la trinité générique du roman, à la fois autobiographie fictive (très proche, au demeurant, de l'autobiographie en raison des nombreux traits communs au personnage narrateur, David, et à l'auteur), récit d'enfance (celui-ci l'emporte sur la narration de l'adolescence et de l'entrée dans l'âge adulte) et roman de formation (les années d'école, les amours enfantines et les premières lectures du héros sont autant d'expériences qui contribuent à la constitution de sa personnalité). Toutefois, la pleine émancipation du personnage est compromise par la nostalgie qu'il nourrit à l'égard de son enfance, l'écriture illustrant et entretenant à la fois son désir régressif de revivre son passé.

Bien qu'André Dhôtel n'ait produit, à proprement parler, aucun récit d'enfance, nombre de ses romans, sans faire de l'enfance leur sujet principal, intègrent néanmoins d'authentiques fragments de récits d'enfance. Alors, note Philippe Blondeau, le récit d'enfance, surgi involontairement de la mémoire, fragmenté, dont l'espace se dilate

sous le rayonnement de l'imaginaire et dont la temporalité est celle de la démesure, constitue la matière première à partir de laquelle s'élabore la fiction et parfois, comme c'est le cas pour *Bernard le paresseux*, il représente même l'enjeu du roman, dont l'intrigue est tout entière animée par la quête du récit d'un souvenir d'enfance plus ou moins impossible. Quête qui apparaît alors comme la mise en abyme de la création romanesque elle-même.

Le Grand Cahier, premier volet d'une trilogie d'Agota Kristof, se présente comme une autobiographie fictive, le récit d'enfance de deux jumeaux narré à la première personne du pluriel. En fait, en lisant les deux romans suivants, le lecteur apprend que l'instance narrative n'est pas un couple gémellaire, mais un « je » dédoublé, et que ce narrateur est un adulte qui a inventé de toutes pièces l'histoire dans laquelle le lecteur s'est fait piéger. Marie Dollé montre comment la romancière se sert des procédés romanesques pour, finalement, détruire l'illusion romanesque et rappeler que les personnages de roman ne sont que des êtres de papier. En définitive, à l'instar de la romancière, le narrateur n'écrit que pour survivre en échappant à la folie.

Jean-Louis Jeannelle, lui, réfléchit sur la place accordée à l'enfance dans les récits de parcours politiques. Il constate que, généralement, les mémoires ont tendance à congédier cette part de vie où le sujet n'est pas encore né à l'Histoire. Ainsi, dans *Mémoires de guerre*, de Gaulle ne consacre à son enfance et à sa jeunesse que quelques paragraphes où, de surcroît, il ne livre rien de son moi privé, ne retenant de ce temps en suspens que les progrès de son attachement à la patrie et les événements publics qui le prédisposent à son destin national. Au rebours, dans *Mémoires d'un révolutionnaire*, Victor Kibaltchitch, dit Victor Serge, évoque assez longuement son enfance et son adolescence, mais les rares éléments qui sont retenus le sont pour autant qu'ils concourent à faire de lui un professionnel de la révolution. D'autres textes — *Les Enfants modèles* (Paul Thorez), *Enfance stalinienne* (Lilly Marcou), *Une génération* (Alain Besançon) — exposent très justement la perméabilité de l'enfance aux pressions idéologiques et aux processus de mobilisation collective propres à une époque ou à un milieu social.

Chez Isabelle Casta, ce sont les romans policiers qui sont convoqués. Le suspense y tient parfois à des récits d'enfance qui, plus ou moins cryptés, contiennent à la fois les origines et les solutions de l'énigme. Arnaud Huftier s'intéresse lui aussi aux romans policiers, ceux de Steeman et de Véry, où le monde de l'enfance, celui de l'ailleurs, de l'imaginaire et des romans d'aventures, s'oppose au monde adulte, celui des apparences, des habitudes et des romans policiers, et où la mort de l'enfance chez l'adulte renvoie à la mort de l'enfance du roman policier (roman d'aventures, roman policier classique, roman noir), dès lors habité par l'autotélisme.

Auteur d'un récit d'enfance, *Verlaine avant-centre*, Jean-Louis Crimon rappelle utilement qu'un roman qui, à la première personne du singulier, traite de l'enfance n'est pas nécessairement une autobiographie. Écrire l'enfance d'un enfant, c'est en réalité « donner du sens à une enfance qui peut-être n'en avait pas, qui peut-être n'en a pas eu, et qui aujourd'hui, paradoxalement, prend tout son sens, alors qu'elle n'est plus », la fonction de l'écrivain étant de « donner de la vie à ce qui est mort ».

Enfin, la troisième partie du volume offre, outre l'incipit de *Qatastrophe*, troisième (après *Wanderlust et les Oxycèdres* et *Préhistoire*) de quatre récits à connotation mythologique, un entretien réalisé avec Claude Ollier. L'écrivain, pour qui ses textes ne sont pas des romans, mais des récits — le roman n'étant qu'un type particulier de récit —, y déclare que le romanesque est « un des fortins de l'idéologie, le prêt-à-porter et à rêver du récit humaniste ». S'il avait écrit « sur le modèle roman romanesque », c'eût été faire « comme si ce modèle n'était pas le produit, le reflet, l'idéal sentimental, philosophique et moral d'une société qui venait de renier ou disqualifier elle-même ses propres valeurs ». Aussi tous ses livres s'efforcent-ils de remettre en question ce qu'il est convenu d'appeler « espace/temps, intérieur/extérieur, objectif/subjectif, continu/discontinu, sensible/intelligible, etc. » Ces remises en question peuvent certes déranger certains lecteurs, qui n'y trouvent plus leurs repères, mais en définitive, c'est grâce à elles qu'il devient possible « de renouveler la sensibilité de ces lecteurs, donc leur rapport au récit, au livre, au monde ». À noter qu'Ollier partage cet

Christian MILAT, « L'exploration du romanesque au sein des récits d'enfance », *@analyses*, hiver 2006

ambitieux objectif avec un autre Nouveau Romancier, Robbe-Grillet, dont les innovations scripturales visent en effet à créer un « homme nouveau ».

Référence : Alain Schaffner (dir.), *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, coll. « Romanesques » 1, 2004, 275 p.

David VRYDAGHS

Malheur et légitimité de l'écrivain

Qu'il y ait peu d'écrivains heureux ou bien portants, cela semble évident. Il suffit de penser à Henri Michaux, qui, dès *Mes propriétés* (1929), faisait du malheur un compagnon de son existence : « Le Malheur siffla ses petits et me désigna./“C'est lui, leur dit-il, ne le lâchez plus.”/Et ils ne me lâchèrent plus. » Ou, plus près de nous, à Roland Barthes, qui affirmait sans sourciller : « La névrose est un pis-aller [...]; mais ce pis-aller est le seul qui permet d'écrire (et de lire) » (*Le Plaisir du texte*). Michel Houellebecq n'est pas en reste, qui fonde sa « méthode » sur un « profond ressentiment à l'égard de la vie. Ce ressentiment est nécessaire à toute création artistique véritable. » Cette méthode, il l'appelle tout simplement *Rester vivant*.

On pourrait ajouter mille extraits à cette petite liste qu'on n'en serait pas plus éclairé. Ces propos martèleraient ce que l'on sait déjà : l'écrivain n'est pas à l'aise avec la vie. À l'inverse, le livre de Pascal Brissette nous apprend beaucoup sur le malheur littéraire. L'auteur soutient par exemple que celui-ci a une histoire — ce dont on pouvait certes se douter — et qu'elle ne commence pas *ex abrupto*, avec la génération romantique pour les uns, Verlaine et ses *Poètes maudits* pour les autres, ce qui est novateur au regard de l'histoire littéraire. Le mythe de la malédiction littéraire a en effet ses racines dans quelques topiques de l'Occident chrétien, comme le crédit apporté à la souffrance ou à la pauvreté. Il se fonde également sur des topiques plus anciennes : celle de la mélancolie comme affection propice aux imaginations poétiques, idée déjà présente chez Aristote; celle de la persécution comme épreuve permettant aux hommes de s'illustrer, avec Socrate comme modèle du genre. Pascal Brissette se refuse toutefois à situer l'émergence de la malédiction littéraire dans l'Antiquité gréco-romaine, voire au Moyen Âge chrétien. Ces topiques ont en effet connu au fil des siècles des fortunes diverses et furent travaillées par de multiples discours avant de se constituer, entre 1760

et 1830, en mythe utile aux écrivains. Utile? C'est la dernière idée-force de Brissette, et non la moindre : le malheur est devenu progressivement un élément-clef dans les stratégies de distinction et de légitimation des écrivains, au point qu'on ne puisse plus considérer sans douter qu'un écrivain heureux soit également un grand ni même un bon écrivain. Aussi peut-on également lire *La Malédiction littéraire* comme l'histoire de « cet énoncé dont le sujet est l'homme de lettres : *malheureux, donc légitime* » (p. 39).

Ce livre contient donc quelques thèses fortes. Il est également riche d'enseignements sur les plans méthodologique et théorique. Il propose ainsi une méthode de lecture du malheur littéraire. Située au carrefour de la sociocritique, de l'histoire littéraire et de la sociologie de la littérature, cette méthode prend en compte les difficultés matérielles rencontrées par les écrivains; les façons dont le malheur est mis en forme et rendu « touchant, acceptable, *rhétoriquement rentable* » (p. 18); enfin, les enjeux idéologiques du malheur et les conditions à partir desquelles un écrivain malheureux peut de ce fait obtenir un supplément de gains symboliques. Sur le plan théorique, Pascal Brissette propose de revoir la définition de la notion de mythe. Refusant d'en faire une forme monolithique dont la principale fonction est de masquer la réalité des processus de légitimation, Brissette définit le mythe comme un objet de croyance et d'investissement capable de s'adapter aux règles du dicible d'une époque, de fournir une herméneutique (le mythe sert ainsi aux écrivains et aux critiques pour comprendre l'inédit) et, enfin, de légitimer des productions.

Après une introduction qui présente la méthode et la notion de mythe, le propos se divise en deux parties. La première est une archéologie du mythe; elle s'intéresse à la vie discursive spécifique des trois topiques au fondement de la malédiction littéraire avant que des liens solides ne s'établissent entre elles et n'en fassent des gages de vérité, d'authenticité et de génie poétique. La seconde s'attache au mythe proprement dit, ou plutôt à son émergence dans la société française entre 1760 et 1830.

Pascal Brissette retrace donc en premier lieu l'histoire chahutée de la mélancolie, de la pauvreté et de la persécution, ou plutôt des discours tenus sur ces objets. Il procède en alternant les vues d'ensemble (dans ce cas, il parcourt quelques siècles en autant de pages) et les arrêts sur image — il analyse par exemple la célèbre gravure de Dürer — et sur texte. Pour chaque document analysé, il explicite le mode de représentation du malheur choisi, en souligne tous les effets et prend soin également de faire apparaître les contextes de production et de réception. Au final, il montre combien chaque topique a connu un destin singulier avant de trouver, au XVIII^e siècle, un terreau propice à une évaluation positive.

La mélancolie, affection due à l'excès de bile noire dans un organisme, est un signe ambigu depuis l'Antiquité : car cette maladie peut être contenue dans des proportions décentes, grâce notamment à une hygiène de vie appropriée au tempérament des bilieux, et mener alors au recueillement, à la méditation et, enfin, à la sagesse; ou, au contraire, conduire les mélancoliques excessifs aux affres de la folie. Quand elle pousse un homme à ces extrémités, elle est dévalorisée, d'autant plus que la folie est unanimement considérée comme la ruine de la sagesse. Certains lettrés insisteront, à partir de la fin du Moyen Âge, sur les qualités de la mélancolie; malgré cette réévaluation partielle, elle n'est en aucun cas la marque infaillible à laquelle se reconnaît un grand esprit. Pour tirer parti de la mélancolie, il faudra attendre le XVIII^e siècle, quand il fut largement admis que la sensibilité, qualité que cette affection exacerbe, garantissait la vertu et promouvait l'invention.

Le cas offert par la pauvreté est encore plus parlant du point de vue des variations axiologiques auxquelles sont soumis au fil du temps ces objets de discours. Malgré l'attention accordée aux ordres mendiants à partir du XII^e siècle, la pauvreté est largement dépréciée, et les lettrés les plus démunis ont souvent répugné à en tirer argument. Brissette relit ainsi les plaintes de Rutebeuf et d'autres poètes du Moyen Âge pour montrer que ces textes ne valorisent jamais la pauvreté : celle-ci est cachée plutôt qu'exhibée, et quand il arrive qu'elle le soit,

c'est toujours avec l'idée d'amuser le prince (car si le prince rit, il récompense, et peut ainsi tirer le poète de la misère).

À partir du XVII^e siècle, la pauvreté devient un véritable problème social, auquel il est répondu par l'enfermement et le développement de l'assistance sociale. Les démunis sont nombreux parmi les gens de lettres : en cause, le surnombre d'intellectuels attirés par la carrière des lettres depuis le succès des Corneille et Racine. Peu d'entre eux obtiennent ce qu'ils étaient venus chercher; quant aux plus chanceux, ou aux poètes déjà en place, ils voient d'un mauvais œil ces poètes désargentés qui pourraient par leurs satires dévaloriser leur propre pratique. Dès lors, il n'est pas rare de voir un poète installé décocher ses flèches en direction du poète crotté. Paradoxalement, cette représentation attire aussi les foudres des poètes pauvres, ce qui fait dire à Brissette qu'elle assure principalement une fonction intégrative : si les poètes qui s'amusent du ridicule du crotté sont pauvres, ils ne le sont jamais autant que ce dernier. Celui-ci sert donc à détourner le ridicule de la personne du poète et à lui permettre d'intégrer le clan des rieurs.

Dans le même temps, la pauvreté commence à faire l'objet d'évaluations positives. Chez Sorel, elle est en effet considérée comme un gage d'authenticité et une voie d'accès au génie. Pour autant, cet homme du XVII^e siècle, qui accomplit là une petite révolution symbolique, répugne encore à vivre pauvre, et espère s'extraire de son lit de misère. Un siècle plus tard, le dénuement est à nouveau à l'honneur, dans *Le Poète malheureux* de Nicolas Gilbert. L'auteur y fait le récit de sa vie, et notamment de sa pauvreté, pour ensuite fonder sur celle-ci sa rectitude morale et rappeler aux puissants qu'ils ne peuvent peut-être pas en dire autant. Ce coup de force, Brissette l'analyse comme le point névralgique d'une stratégie de reconversion : Gilbert, après avoir échoué à Paris (il n'a pu gagner le clan des philosophes), se signale au parti dévot grâce à cette image de la pauvreté, opposée à l'*ethos* des Philosophes, pour lesquels l'argent était une assurance de liberté de pensée et d'intervention.

Après le succès de Gilbert, le clan des Philosophes va également se doter d'une image de la pauvreté. À vrai dire, certains d'entre eux avaient déjà fait de la pauvreté volontaire un signe de prestige et de sagesse. Les exemples de Diogène et de Socrate séduisaient notamment un Diderot. Mais c'est Rousseau qui incarne le mieux cette forme d'indépendance d'esprit due à la pauvreté. En refusant tous les honneurs après ses premiers succès pour conserver son indépendance, Rousseau se lance dans une stratégie risquée qui, finalement, réussit : il intègre la haute société parisienne grâce à sa liberté de ton et sa sagesse, issue de son mode de vie.

Des trois topiques repérées par Brissette, la persécution est celle qui fait le plus rapidement l'unanimité : dès l'Antiquité, elle fait figure d'épreuve permettant aux hommes de s'illustrer. Ce lien est encore renforcé par les Pères de l'Église. Cependant, la *doxa* médiévale associe encore la persécution au silence : voulue par Dieu, elle demande au sage qui la subit de ne pas se plaindre et d'attendre son exécution en silence. À partir du XII^e siècle, la douleur accède progressivement au dicible et à la représentation : le Christ en Gloire cède le pas au Christ en Croix. Les lettrés de l'époque suivent le mouvement : chez Rutebeuf par exemple, plusieurs poèmes opèrent une jonction entre l'image du poète en situation de souffrance et le Christ persécuté. Bientôt, et notamment chez Marot, la référence au Christ sert à attirer la clémence des puissants et à délivrer le poète de ses souffrances. Il n'est donc pas encore question de revendiquer la persécution comme gage de qualité, mais plutôt de s'en servir pour s'attirer les faveurs de l'aristocratie.

Alors que le lettré médiéval était un poète en larmes devant la persécution, il devient un poète en armes face à celle-ci, et agresse celui qui le persécute, conformément au code d'honneur aristocratique qui se met en place dès la fin du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle. Quand le philosophe se hisse sur la scène publique, un autre modèle s'impose : celui du persécuté angélique. Confiant dans les forces de la raison et de la mesure, le philosophe n'entend pas en effet donner de lui l'image d'un homme agressif et brutal. La retenue prime. Dans les représentations du moins ; car les hommes de lettres de l'époque se

montrent tout aussi friands de satires et d'agressions verbales que leur public. Par ailleurs, le recours aux formes satiriques est souvent justifié par les philosophes comme acte de défense (de soi et du bien public) devant les agressions et embastillements dont ils font souvent les frais. Dans les prisons et dans les textes, on voit à nouveau se développer l'association du mérite et de la persécution. Les philosophes en feront un usage régulier, eux qui accueilleront à bras ouverts un auteur aussi obscur que Morellet à partir du moment où il fut embastillé (auparavant, celui-ci peinait, malgré de constants efforts dans ce sens, à intégrer le cercle des philosophes).

Si ces topiques sont progressivement valorisées à la fin de l'Ancien Régime, elles ne sont pas encore intimement associées pour faire du malheur un puissant moyen de légitimation et de distinction. La deuxième partie de l'ouvrage de Brissette s'attache à cette nouvelle évolution dans l'histoire du malheur littéraire.

L'auteur s'arrête d'abord sur deux textes, qu'il juge exemplaires de l'association du malheur et du mérite dans la France de la fin du XVIII^e siècle, et ce, d'autant plus qu'ils sont très différents l'un de l'autre (par leur forme, leur contenu et les publics qu'ils visent) : il s'agit, d'une part, des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau et, d'autre part, des lettres à Guibert de Julie de l'Espinasse, destinées à rester privées, mais qui furent finalement publiées au début du siècle suivant par la veuve du Comte Guibert. Leur seul point commun est d'ériger le malheur en symbole du mérite. Chez Rousseau, cela tient au but des *Confessions*. Par leur titre, elles laissent entendre que l'écrivain y fera l'aveu de ses fautes; ce qu'il fit. Mais il s'est surtout attaché à s'innocenter. Fondamentalement bon et convié à une vie simple et heureuse, il en a été détourné par la Providence, qui voulait en faire un grand homme, et par une société viciée et vicieuse, qui s'est acharnée sur lui. Aussi, entre les lignes, les *Confessions* cèdent-elles la place à une apologie de Rousseau et, partant, de son malheur. Car c'est grâce à ce dernier, en fin de compte, que cet homme a pu devenir grand en portant au jour une vérité déplaisante pour la société d'Ancien Régime. En définitive, la tentative de réhabilitation de Rousseau par lui-même se fonde sur l'histoire d'un martyr laïc : le fait de détenir une

vérité et de vouloir la dire a entraîné la haine et la persécution, mais a également permis son ascension au rang de grand homme.

De semblable façon, Julie de Lespinasse fonde de grands espoirs sur son malheur. Du moins ne cesse-t-elle d'en parler à son amant, le Comte de Guibert, pour susciter son intérêt. Elle incline en effet à penser que son malheur lui a valu l'amour de ses anciens amants. Quand Guibert lui annonce son mariage avec une autre, elle s'en plaint, certes, mais estime aussi que l'homme, fortuné, heureux, était incapable de s'élever à la hauteur de son âme gagnée par le malheur.

Brissette démontre ensuite combien la mort de Rousseau et, surtout, le culte de sa personne qui s'en suivit furent décisifs pour faire du malheur littéraire un mythe efficace. Prévues pour être publiées dans leur intégralité au début du XIX^e siècle, les *Confessions* du citoyen de Genève faisaient dès lors figure de bombe à retardement pour ses adversaires. Les Diderot, d'Alembert et autres feront tout pour s'en prémunir. Leurs efforts pour diaboliser Rousseau eurent finalement l'effet inverse : ils accréditèrent la thèse du complot à l'encontre de Rousseau et incitèrent nombre de jeunes lettrés à ériger un culte en l'honneur du grand homme et de son malheur. Rousseau et son malheur sont ainsi devenus en peu de temps un exemplaire à la hauteur duquel il était impossible de se hisser, mais qu'il était de bon ton d'imiter.

La Révolution fut aussi propice à la diffusion du mythe : d'une part, parce que nombre de députés de l'Assemblée étaient des rousseauistes convaincus; d'autre part, parce que la Terreur a généré de nombreux malheurs chez les hommes de lettres. Et Brissette d'en conclure que le culte de Rousseau n'a pas créé le mythe, mais a seulement contribué à sa diffusion rapide. D'autres facteurs doivent être pris en compte, comme le climat général de malheur instauré par la Révolution française en ses jours les plus sombres. De plus, on a vu avec Brissette que le culte de Rousseau s'appuyait sur d'antiques topiques, que celles-ci avaient progressivement fait l'objet de sanctions positives au cours du XVIII^e siècle et avaient donc offert aux contemporains de l'auteur du *Contrat social* des clefs de lecture et de valorisation de son comportement.

Les derniers chapitres du livre s'attachent à montrer comment l'efficace du mythe s'est progressivement imposée à tous, au point qu'il servit autant les grands que les *minores* dans leurs stratégies de distinction. C'est par exemple Chateaubriand qui table sur le malheur causé par l'exil et la solitude pour intéresser le public à son *Essai sur les Révolutions* (1797) quand des ouvrages de ce genre paraissaient sans discontinuer. Les tourments du jeune auteur seraient en effet le gage de sa sagesse prématurée et de son autonomie intellectuelle. C'est, quelques décennies plus tard, le jeune Escousse qui se suicide avec son ami en ayant bien pris soin d'en avertir la presse. C'était là le seul moyen, selon lui, d'intéresser le public à ses ouvrages et se gagner une postérité brillante. C'est Lacenaire, criminel raté et écrivain mineur, qui plaide lui-même sa cause devant les tribunaux, en des mots choisis et à grand renfort de rhétorique : il accuse la société d'avoir causé sa perte en provoquant son malheur, et espère que ce statut de victime lui gagnera un peu d'audience supplémentaire. C'est enfin Victor Hugo qui, après avoir fait rire de lui quand il plaidait à l'Assemblée et y posait en guide de la nation, profite de son exil sur l'île de Guernesey pour faire pleurer son public et gagner en légitimité. Par ailleurs, les photographies d'Hugo en exil le montrent dans une posture proche de celle de Napoléon I^{er} au moment même où le poète s'oppose violemment au « petit » Napoléon. Dès lors, il faut penser que Victor Hugo, par ses écrits et photographies, tente d'éloigner de lui l'image de l'homme à qui tout réussit pour obtenir également sa part de malheur et se rapprocher ainsi du pouvoir grâce à une légitimité accrue.

Loin de s'intéresser seulement à ces postures d'écrivains, Pascal Brissette propose également quelques lectures de romans et de pièces de théâtre, comme *L'Émigré* de Sénac de Meilhan ou le *Chatterton* de Vigny, pour montrer combien cette thématique du malheur gagne tous les domaines de la littérature et impose un nouveau mode de vision qui associe étroitement malheur, persécution et solitude à la grandeur et au génie.

Le livre de Pascal Brissette s'achève sur l'image de Victor Hugo en poète exilé et héros national. Le mythe, on le sait, n'est pas mort à Guernesey. D'Hugo à Houellebecq, le chemin est long, et semé

d'autant d'embûches que de variations. L'auteur nous promet une suite, qui s'attachera aux transformations et effets du malheur littéraire au long des XIX et XX^e siècles. On l'attend avec impatience.

Référence : Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 413 p.