

50915
82/89 F1 A19

ACTA ROMANICA

TOMUS XXIII

LES GENRES EN TRANSITION



*JATEP*ress

Szeged 2004

2006 JAN 23.

ACTA ROMANICA

TOMUS XXIII



LES GENRES EN TRANSITION

*JATEP*press

Szeged 2004

h

Ce volume a bénéficié du soutien financier
de l'Institut Français,
du projet OTKA T 043347, ainsi que de celui de la
Faculté des Lettres de l'Université de Szeged

COMITÉ DE RÉDACTION
Timea GYIMESI, Katalin KOVÁCS, Olga PENKE, Géza SZÁSZ

RELECTURE SCIENTIFIQUE
Judit KARAFIÁTH

RÉVISION DES TEXTES
David PICART

RÉDACTION TECHNIQUE
Katalin KOVÁCS

Illustration de couverture
L'Hôtel de ville de Szeged

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

Table des matières

Avant-propos	7
<i>Discours d'ouverture</i>	9
Jacques BERCHTOLD : Croiser les genres discursifs jusqu'au vertige : L'Enfer comique de la Renaissance dans le jeu des traditions littéraires (<i>Pantagruel</i> , chapitre 26).....	11
Catherine VOLPILHAC-AUGER : Les mutations du discours historique au XVIII ^e siècle : Vie et mort du récit, résurgences de la fiction	31
Timea GYIMESI : Le polar et la déconstruction ou plaidoyer pour le devenir des genres	39
Zsuzsa SIMONFFY : En deçà des genres, au-delà de l'écriture : le cas d'Allais	45
Gabriella TEGYEVY : Au-delà des genres : <i>Souffles</i> de Cixous	55
Réka TÓTH : Le roman picaresque à l'africaine : <i>Allah n'est pas obligé</i> d'Ahmadou Kourouma.....	65
Ferenc HARDI : La naissance d'une littérature : Interférences littéraires dans les premiers romans algériens de langue française	71
Edit BORS : Les métamorphoses de l'écriture autobiographique	79
Anikó ÁDÁM : Le remède dans la crise : la nouvelle	87
Imre Gábor MAJOROSSY : Problèmes moraux dans la <i>novas</i> de la Reine Esther...	95
István CSEPPENTÓ : L'influence anglaise sur le roman français du XVIII ^e siècle : le rôle de Richardson.....	103
Olga PENKE : « La gloire des arts ». Le Chapitre CXXI de l' <i>Essai sur les mœurs</i> de Voltaire.....	109
Katalin KOVÁCS : La critique d'art au XVIII ^e siècle : vers une expérience des limites ?	119
Géza SZÁSZ : L'évolution du récit de voyage au XVIII ^e siècle.....	127
Ferenc TÓTH : Le choix difficile du genre littéraire d'un écrivain franco-hongrois : les <i>Mémoires</i> du baron de Tott	133
Judit LUKOVSKI : Les débuts de la tragédie française. Quelques observations concernant les didascalies.....	141
Jenő ÚJFALUSI NÉMETH : La configuration actantielle du <i>Roman bourgeois</i> d'Antoine Furetière	149

Ágnes PÁL : Entre recueil de lettres et roman épistolaire : la contiguïté des genres dans la pratique littéraire de Roger de Rabutin, comte de Bussy	159
Zoltán JENEY : Le sonnet – substitut et successeur de la ballade	167
Tamás CSABAI : L'invention d'un genre philosophique. Réflexions à propos des <i>Pensées diverses sur la Comète</i> de Pierre Bayle	173
Anikó KÖRÖS : Les histoires insérées dans les <i>Mémoires d'un homme de qualité</i> de Prévost	179
Eszter KOVÁCS : L'anecdote dans les récits de Diderot : réécriture et intégration dans des contextes différents	187
Katalin L. DOHAR : Les récits de voyage romancés de Pierre Loti	195
Gabriella KÖRÖMI : Mythes et mythologies dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant	201
Sándor KÁLAI : L'éclatement de l'esthétique réaliste : le cas de Simenon	209
Izabella LOMBÁR : Les tropismes de Nathalie Sarraute – entre fiction et diction	215
Piroska FÜZESI : Le surréalisme et le roman	221
Krisztina KALÓ : Romans épistolaires « à quatre mains »	229
Györgyi FÖLDES : Le symbole, mobile du roman. Georges Rodenbach : <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>L'Arbre</i>	237
Nos auteurs	245

Avant-propos

Dans le présent volume, le lecteur trouvera la version écrite et revue des communications prononcées lors du colloque *Les genres en transition*, organisé dans le cadre des activités de l'Académie Régionale de Szeged les 7 et 8 octobre 2004.

L'intention des organisateurs, conscients du caractère ouvert du colloque réunissant les représentants des Départements de français, des écoles doctorales de littérature française de Hongrie, ainsi que quelques-uns de nos partenaires français, était d'assurer un forum aux résultats de recherches les plus récents, réalisés dans les domaines divers de la littérature française. Nous sommes heureux de pouvoir publier l'article de Jacques Berchtold, professeur à l'Université Paris III, qui ne pouvait pas participer au colloque à cause d'une maladie survenue au dernier moment.

Nous avons voulu inscrire cette rencontre scientifique dans l'esprit d'ouverture qui caractérise ce type d'activités lancées par le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises.

Les rédacteurs

Discours d'ouverture

Chers Collègues, chers Étudiants,

Je suis très honoré et heureux de pouvoir ouvrir les journées d'études « Les genres en transition », organisées par le programme doctoral de la littérature française de l'Université de Szeged, avec la participation des départements des universités françaises et hongroises.

Je veux saluer avec une grande sympathie Madame Catherine Volpilhac-Auger, professeur de l'École Normale Supérieure de Lyon, auteur des œuvres importantes sur Montesquieu et sur Voltaire et directeur de la thèse d'un de nos étudiants doctorants.

La Faculté des Lettres de l'Université de Szeged a quatre écoles doctorales : les sciences littéraires, linguistiques, l'histoire et la pédagogie, avec plus de cent étudiants. Il est important de souligner nos relations avec les formations doctorales françaises : dans le cadre de la coopération franco-hongroise, nous avons organisé au cours de l'année précédente deux soutenances de thèse en co-tutelle, avec des résultats excellents des candidats. De la part de la Faculté des Lettres de l'Université de Szeged, je veux exprimer notre forte intention d'intensifier ce type de collaboration et de l'élargir aussi dans d'autres domaines. Je voudrais saisir cette occasion pour remercier et exprimer ma considération concernant l'activité très précieuse de Madame Olga Penke, responsable du programme de littérature française.

Selon les résultats scientométriques internationaux, notre université s'avère la meilleure de Hongrie et la deuxième de l'Europe centrale, après celle de Vienne. Cette position favorable est due en grande partie aux riches rapports internationaux, à une internationalisation consciente des recherches scientifiques et de l'enseignement.

C'est pourquoi aujourd'hui, en inaugurant ce colloque, je me sens doublement heureux en tant que président du Conseil Doctoral de la Faculté des Lettres. Je constate avec un grand plaisir la grande variété des thèmes de ce colloque, leur haut niveau scientifique et je pense que ce colloque signifie un pas important dans la direction de maintenir notre position très avantageuse parmi les universités du monde.

*József PÁL
Président du Conseil Doctoral
de la Faculté des Lettres
de l'Université de Szeged*

**Croiser les genres discursifs jusqu'au vertige :
L'Enfer comique de la Renaissance dans le jeu des traditions littéraires
(*Pantagruel*, chapitre 26)**

Jacques BERCHTOLD

Le songe d'Épistémon et l'Enfer des héros humiliés du *Pantagruel* de Rabelais (ch. 26) se situe à la croisée des genres. Le jeu sur les traditions sollicite ici de façon conjuguée la satire anti-papiste, la leçon politique de relativisme et de destitution des grands (*casus illustrium virorum* visant à instruire un prince), les catalogues de micro-biographies et de vies minuscules, les propos blasphématoires (restant dans le cadre tolérable de l'humour récréatif des cantines de monastères), la liste burlesque de petits métiers manuels réhabilitant l'artisanat au détriment de la vie oisive et spéculative, le pastiche de l'enseignement socratique, la visite des Enfers, la consultation de vérités divinatoires dans l'Au-delà (*nekeia* et *katabasis*), la restitution verbale d'une vision et d'un spectacle visuel (hypothypose), le témoignage de l'Autre monde par un ressuscité miraculeux, le conte sur le monde inversé de la période carnavalesque (*mundus inversus*), la prophétie de justice réparatrice qui s'exercera dans l'au-delà (adressée dans une intention consolatrice à ceux qui se trouvent opprimés *hic et nunc*), la relation d'une expérience onirique (récit restituant un songe), le délire fantasmagorique et extravagant d'un ivrogne, l'inventaire de verdicts de justice fantaisistes à l'attention d'apprentis juristes, le répertoire d'exemples de peines infligées aux vaincus à la guerre et la leçon morale de clémence (à l'attention des monarques), la relation de voyageur (description de choses vues dans un pays étranger).

Dans ce XXVI^e chapitre du *Pantagruel* de 1534, Épistémon (l'un des compagnons du protagoniste gigantesque et princier) rapporte une *vision* de l'Enfer¹. Alors que le roman de Rabelais n'a cessé d'être dominé par le verbe *dire* et par la variété et la fécondité des langages parlés, ce chapitre tente d'articuler le discours à une vision. Épistémon essaie de traduire en mots ce qu'il a vu². Pourtant on ne

¹ Un examen détaillé du texte rabelaisien révèle certaines nuances significatives entre les différentes éditions de 1532, 1534 ou 1542 (voir RABELAIS, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard "Pléiade"), 1994, p. 1328). Nous citons *Pantagruel* de 1534 (Lyon, F. Juste) dans l'édition donnée par Gérard DEFAUX dans la « Bibliothèque classique » du Livre de poche (Paris, 1994). On trouvera une orientation différente de notre propos dans notre article « Le songe d'Épistémon. L'enfer comique des héros humiliés dans le *Pantagruel* », in *'Ist mir getroumet min leben?' Festschrift für Kar.-Ernst Geith*, éd. André SCHNYDER (et al.), Göppingen, Kümmerle, 1998, p. 191-206.

² Voir déjà, dans le ton de parodie militante (contestataire à l'égard des superstitions) du genre de la « relation de pèlerin crédule », Érasme : « Ogyge : 'Après avoir traversé un marais véritablement stygien, je suis descendu dans les gorges de l'Averne et j'ai vu tout ce qui se passe en enfer.' » (ÉRASME, *Colloques*, trad. Etienne Wolff, Paris, Imprimerie nationale, 1992 ; *Le Pèlerinage [Dialogue entre Ménédème et Ogyge]*, vol. II, p. 70). Dans son récit Épistémon restera ce sujet-voyeur, énumérant les objets après la formule introductive « je vis... » répétée sans variation synonymique : « je vis » (385) ; « je

trouvera aucune réflexion approfondie sur l'*hypotypose*, c'est-à-dire sur la « mise sous les yeux d'un spectacle » par le médium verbal. Seule une esquisse topologique sera proposée, et ce qui prédominera dans cette expérience « onirique » ne sera pas la description du décor de cet enfer mi-païen mi-chrétien³, mais bien plutôt l'énumération nominative d'une *population*.

vis » (389) ; « je vis » (*id.*) ; « je vis » (391) ; « Lorsqu'il [Épictète] me vit » (*id.*) – exceptionnelle inversion des rôles entre voyeur et objet regardé ; « je vis » (*id.*) ; « je vis » (*id.*) ; « je vis » (393) ; « je vis » (*id.*) ; « je les vis tous » (*id.*). Suggérons une parodie possible de la « vision » de la danse des morts du *Séjour d'honneur* (ca. 1490-1494), où le sujet lyrique « visionnaire » recourait à l'anaphore d'une formule introductive vingt fois reprise à l'initiale de huitains successifs : « J'aperçeu là Priam... Là, vy aussy Hector... Là, vy aussi la belle Briseis... Après je vy le conquerant Jason... je vy / Le vaillant Hercules... Là, vy aussi le tresbeau Narcissus... Là, vy Philis... Là, vy Dydo... vy Tarquin... » etc., etc. (Octavien de SAINT-GELAIS, *Le Séjour d'honneur*, éd. Joseph Alston James, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1977, p. 126-131 ; pour une étude des aspects oniriques de ce texte, voir CORNILLIAT, François, « Aspects du songe chez les derniers rhétoriciens : Analyse du *Labyrinthe de Fortune* et du *Séjour d'Honneur* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 25, 1987, p. 17-37). Voir aussi « L'Enfer poétique » chez Jean BOUCHET (ami de Rabelais), *Le Temple de Bonne Renommée*, Paris, Gaillot du Pré, 1517.

³ Le catalogue des livres de l'abbaye de Saint-Victor avait fait mention d'un ouvrage plus « géographique », le *De Cosmographia purgatorii* de Jabolenus (chap. VII ; p. 149). La même liste interminable comportait par ailleurs comme dernier titre un *De pallia diabolorum* de Merlinus COCCAIUS (*id.*, p. 153). Par cet échantillon du roman de Folengo mis en évidence, la petite partie du dernier chant consacré à une descente chez les diables revêt une fonction synecdochique et devient en quelque sorte l'enseigne désignant l'ensemble de l'anti-roman de la geste baldienne. Autre signal intertextuel, le personnage de Fracasse accompagne Balde dans sa descente aux Enfers. Or Fracassus (celui qui casse tout) est donné comme l'un des ancêtres de Pantagruel dans la généalogie du Premier chapitre (« Fracassus, duquel a écrit Merlin Coccaï » (chap. I ; p. 99)). Pour le repérage des nombreux emprunts ponctuels du *Pantagruel* au *Baldus*, voir les notes de Mireille Huchon dans l'éd. Pléiade ; voir aussi TETEL, Marcel, « Rabelais et Folengo. *De Patria Diabolorum* », in *Rabelais en son demi-millénaire*, éd. Jean Céard et al., Genève, Droz, 1988, p. 203-211.

Par cette référence de librairie ainsi que par l'*explicit* proleptique du *Pantagruel* est livrée indirectement une référence intertextuelle importante pour le chap. XXVI. La descente aux enfers dans une parodie d'épopée ou de roman de chevalerie trouve en effet un précédent remarquable dans le *Baldus* de Teofilo Folengo [Merlin COCCAÏE, *Liber macaronices*, 1517], au chant conclusif XXV (éd. et trad. italienne d'Emilio Faccioli, Turin, G. Einaudi, 1989, p. 866). Alcofribas clôt le *Pantagruel* en annonçant, en bon bonimenteur de foire, les prochaines aventures à suivre et à venir de son héros (correspondant en réalité à des *topoi* de la littérature d'« aventures ») : des navigations exotiques et un voyage dans la Lune (cf. Lucien) encadrant l'épisode présent chez Folengo : « Comment il [Pantagruel] combattit contre les diables, et fit brûler cinq chambres d'enfer et mit d sac la grande chambre noire, et jeta Proserpine au feu, et rompit quatre dents d Lucifer, et une corne au cul. » (*Pantagruel*, chap. XXIX ; éd. cit., p. 421 – avec ce dernier détail Rabelais cite littéralement la fin du *Baldus*, XXV, 417). Au tout dernier chant de son poème épique en vers (XXV), Teofilo Folengo racontait la descente aux Enfers de son héros et de ses compagnons. L'ouvrage macaronique culminait donc avec une descente aux Enfers mi-chrétiens mi-païens du principal protagoniste et de ses compagnons (rappel comique de la descente du Christ aux Limbes), alors même que, dans l'épopée antique, l'épisode des Enfers (*katabasis*) se situe toujours au milieu du récit. Alcofribas promet donc d'imiter sur ce point le roman de Folengo. Le *Baldus* de Folengo offrit à Rabelais le modèle d'une anti-épopée bouffonne qui se présente aussi comme un commentaire burlesque des récits de l'Évangile. Le *Pantagruel* reprend beaucoup de procédés du *Baldus*, mais Rabelais choisit d'écrire son roman en prose et non plus en vers épique, et il opte pour la langue française, et non plus pour la langue latine macaronique (voir *infra*, note 57).

Les personnages pratiquent tous un métier spécialisé, qui n'aurait de véritable utilité que dans une société organisée. Mais le procédé énumératif choisi par Épistémon exclut toute représentation du fonctionnement éventuel de cette société dans son ensemble. Les personnages paraissent *isolés* et constituer une sorte de *collection d'autistes* co-existant les uns avec les autres en l'absence de tout lien d'interaction sociale. Le procédé de la liste produit cet effet de cloisonnement, qu'atténue quelque peu la narration de sept saynètes vivantes à la fin du récit.

La plupart des énoncés de la liste répètent la même structure de phrase élémentaire : *X (tel nom propre) était y (tel petit métier)*. On a ainsi deux séries, *un ensemble de noms propres*, où le lecteur voudrait trouver un principe d'ordre cohérent ; *un ensemble de métiers*, où l'on voudrait aussi trouver un principe organisateur. Ces deux séries sont mises en relation l'une avec l'autre ; là encore le lecteur recherchera la loi raisonnable qui préside à ces mises en rapports.

Par l'effet du grand nombre et de l'accumulation des cas, s'opère ce qu'on pourrait appeler une *banalisation de l'antonomase*. En effet, un seul exemple, un seul nom prestigieux, tel le premier cité, celui d'Alexandre en pauvre cordonnier, aurait suffi à personnifier le pouvoir suprême et ses valeurs associées, la puissance, l'esprit de conquêtes et la richesse, contrastant ici avec l'état de déchéance. Mais nous ne sommes justement pas dans une logique du singulier exemplaire (comme plus tard dans la tragédie moralisatrice jésuite), nous sommes dans une logique d'accumulation de cas qui tend au catalogue.

Il y a des empereurs de Perse ou de Macédoine, des rois et des héros grecs et troyens, des Romains, qui tous renvoient à des temps passés prestigieux, des rois et des chevaliers du roman médiéval... Il s'agit aussi de prêter attention à ce qu'il n'y a pas : aucun personnage de l'histoire politique récente. C'est à un autre niveau (celui de l'histoire principale et de la guerre entre les Dipsodes et les Utopiens) que l'on peut trouver écho aux disputes contemporaines entre Charles-Quint et François I^{er}. Par contre, il y a sept papes, et leur proximité historique est tout à fait remarquable, à tel point que l'on peut se demander si le chapitre n'a pas pour alibi décisif l'attaque contre la papauté⁴. Dans un précédent satirique influent, le pamphlet le plus vitriolé d'Érasme, *Julius exclusus e cœlis* (*Le pape Jules interdit d'entrée au paradis* ; 1517), Érasme, qui avait ressenti un profond dégoût en assistant le 11 novembre 1506 à l'entrée grandiose et triomphale de Jules II en Prince guerrier à Bologne, avait imaginé la scène où ce pape, après sa mort, espère entrer dans le Paradis. En s'adressant à saint Pierre, Jules II se trompe de registre de valeurs en se vantant du faste de ses triomphes guerriers, croyant que ce type d'honneur lui vaudra un rang exceptionnel :

Si [toi, saint Pierre, dont j'ai été l'incomparable successeur,] tu avais contemplé les destriers, les palefrois, les soldats armés et rangés en bataille, les décorations des

⁴ Pour Abel Lefranc, qui relève que les papes sont les seuls personnages de l'histoire récente présents aux Enfers, l'ensemble du chapitre constitue une charge anti-papiste. Tous les autres personnages ne seraient là que pour couvrir et dissimuler cette intention (LEFRANC, Abel, *Rabelais. Études sur Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre*, Paris, Albin Michel, 1926, p. 186-193).

généraux, les parades [...], les torches [...], l'apparat [...], la pompe [...], le faste [...], les trophées, le butin, les acclamations [...] des soldats s'élevant jusqu'au ciel, [...] la foudre des bombardes, [...] moi porté très haut comme une sorte de divinité, [...] alors tu aurais déclaré que, par comparaison avec moi, les Scipions, les Paul-Emiles, les Augustes étaient minables et mesquins⁵.

Ce discours auto-louangeur est exemplaire et reflète l'état d'esprit de tous ceux qui ont choisi sur terre la mauvaise gloire de triomphes impliquant l'asservissement d'autrui. Le scandale particulier réside dans le fait que c'est un pape qui revendique les honneurs superlatifs qui feraient de lui le plus grand conquérant de tous les temps. Le contraste est saisissant entre le cortège pompeux de ce pape indigne et le cortège volontairement pitoyable du Christ, et l'*ironie* était pour Érasme un moyen d'exprimer son indignation. Érasme condamnait en Jules II le pape qui a trahi l'idéal chrétien en tournant le dos aux vertus d'humilité et en adorant le faste militaire, les pompes, les triomphes grandioses après les victoires sanglantes⁶. Dans son texte le plus fameux, Érasme, par la bouche de sa Folie, avait d'ailleurs évoqué les Enfers en tant que lieu d'origine d'où sortent l'ardeur pour la guerre, la soif de l'or, les désirs amoureux criminels, le désir meurtrier, le sacrilège, tous les crimes et tous les fléaux⁷.

Rabelais de son côté systématise l'analyse. Chez lui ce sont *tous* ceux qui ont couru après les honneurs politiques ou guerriers qui se trouvent brutalement rendus au jugement de leur véritable valeur, une fois qu'ils sont débarrassés de leur cour et de leurs miroirs flatteurs et mensongers.

Alors que le Paradis est un lieu sans travail⁸, Rabelais rétablit dans son Enfer une hiérarchie de valeurs inverse par rapport à celle du pape Jules. Ce lieu est destiné précisément à des personnages qui lui ressemblent. La hiérarchie des métiers minables est proportionnelle par inversion à la volonté néfaste qui avait consisté à vouloir « être le plus grand de tous les conquérants ». Leur auto-suffisance et leur mépris d'autrui ont valu aux orgueilleux de mériter une place en Enfer, et d'y trouver une condition humble qui représente leur anti-salaire punitif.

Si l'on instituait deux colonnes, la première réunissant les *noms propres* cités, la seconde la liste des *métiers*, on constaterait qu'elles ne sont pas absolument symétriques : parfois deux noms sont associés au même métier ou un même nom

⁵ ÉRASME, « Jules à qui on refuse l'entrée », in *Œuvres choisies*, trad. Jacques Chomarat, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 825.

⁶ « Jules a été Peste Maximale au lieu d'être Pontifex Maximus », écrivait Érasme à trois reprises pour scander son texte (éd. cit., p. 819, 828, 829). Ce pape prétendait entrer au Paradis *comme* il était entré en vainqueur somptueux dans une ville soumise par les armes.

⁷ ÉRASME, *L'Éloge de la Folie*, XXXVIII ; in *Œuvres choisies*, éd. cit., p. 156.

⁸ Selon la représentation chrétienne empreinte de la notion de chute originelle, ceux qui travaillent de leurs mains dans la souffrance, paysans ou artisans, rappellent par leur activité la marque du courroux divin au lendemain de l'exclusion du jardin d'Eden, où Adam dut se faire *laboureur et agriculteur*. La marque de cette désapprobation de Dieu s'est transmise de génération en génération, jusqu'à la promesse rédemptrice du Fils du *charpentier*.

peut être associé à deux métiers différents⁹ ; certains personnages ont par ailleurs des attributs qui ne concernent pas des métiers à proprement parler¹⁰. *Tarquin est tacquin* (385) : la logique de l'association est ici d'abord phonétique, comme dans le cas de *Pison paysan* (*id.*) : le haut personnage rejoint un attribut qui correspond aussi à une réinterprétation fantaisiste de son nom. La langue à laquelle emprunte la liste des métiers est humoristique, souvent populaire ou argotique, et contraste de façon comique avec la grandeur des personnages concernés. Les métiers attribués paraissent correspondre à des *châtiments* personnalisés. Le lecteur qui entre dans ce texte a déjà la mémoire chargée d'exemples où les condamnations infernales ne relevaient pas de l'accidentel ou de l'aléatoire, mais étaient le résultat d'un jugement juste et transcendant. Mais les supplices des Enfers mythiques, ceux d'Ixion, de Sisyphe, de Tantale, etc., étaient des tourments qui ne correspondaient à aucun travail *utile*. Ils mettaient en scène une sorte de gratuité de l'effort douloureux, qui restait éminemment *stérile*. Ce n'était qu'une punition. Dans le chapitre rabelaisien, le lecteur est plus tenté de reconstituer, à partir des métiers des puissants punis, une société susceptible de fonctionner à l'image de celle des vivants. Quel est le sens de cette contre-société comique ?

La leçon qu'apporte le spectacle des métiers imposés aux rois, aux héros et autres grands personnages renvoie non pas à une critique de l'organisation féodale du monde, mais bien plutôt à une condamnation de la mentalité conquérante et guerrière qu'impliquent toutes les formes de fascinations pour le pouvoir¹¹. Il s'agit de corriger la perspective de ceux qui combattent, qui courent après les privilèges, et qui tiennent dans un profond mépris *ceux qui travaillent de leurs mains* et gagnent de quoi manger à la sueur de leur front.

Avant de replacer ce chapitre dans le jeu d'une tradition littéraire, je rappellerai brièvement comment l'épisode se situe à l'intérieur de l'intrigue du *Pantagruel* : une terrible guerre vient d'être décrite, à travers laquelle, justement, Rabelais critique sévèrement l'*ethos* guerrier. Pantagruel et ses compagnons ont remporté la victoire définitive sur l'armée d'un roi belliqueux et avide de conquêtes, le roi Anarche de Dipsodie¹². Or il reste justement encore à décider quel sort on veut réserver aux

⁹ A noter un chiasme remarquable, dissimulé mais identifiable grâce au jeu de répétition d'un certain nombre de noms : Alexandre (385, ligne 57), Romule (*id.*, 59), Artaxerces (*id.*, 64), Achilles (*id.*, 65) ; Achilles (387, 80), Artaxerces (*id.*, 82), Romule (*id.*, 95), Alexandre (*id.*, 103). Un autre dispositif de la même figure s'enchaîne d'ailleurs à l'intérieur de ce chiasme englobant, concernant cette fois une paire d'actions (« faire manger » – « boire » ; « boire » – « manger » (p. 387, lignes 84-86). L'effet le plus frappant de ce dispositif chiasmique est de suggérer un rapport d'identité entre l'empereur Alexandre de Macédoine « rapetasseur » et le pape Alexandre VI « preneur de rats » (avec le trait d'union supplémentaire de la syllabe commune dans le métier cité).

¹⁰ Achille est teigneux (malade du cuir chevelu) ; le pape Urbain est croque-lardons (pique-assiette).

¹¹ Voir BENSON, Ed., « Rabelais' Developing Historical Consciousness in his Portrayal of the Dipsodean and Picrocholine Wars », *Études rabelaisiennes*, n° 13, 1976, p. 147-161.

¹² La parodie de la prise de Troie à laquelle correspondait la victoire de Pantagruel était caractérisée par un grand incendie (XXIV) que venait redoubler un déluge d'urine. Rabelais se montre à cet égard successeur du poète Clément Marot, qui avait proposé dans *L'Enfer* une récusation de l'*ethos* guerrier

vaincus, ce qui sera l'occasion pour Pantagruel d'exposer les valeurs humanistes et évangéliques de pacifisme, de tolérance et de pardon. C'est au moment du choix de la juste sanction qu'il convient d'infliger sur terre au méchant roi, que le chapitre consacré à la vision des Enfers offre un *répertoire d'exemples* antérieurs qui sont de nature à inspirer Pantagruel et à l'aider à bien décider. En quelque sorte il s'agit là d'un panorama d'anciens Anarches, d'un panorama de souverains punis qui sont comme autant de prédécesseurs du tyran Anarche.

Le défilé d'un tableau « illustrant » les sorts endurés par des puissants humiliés apporte une logique jurisprudentielle, qui doit aider Pantagruel à prononcer ensuite le meilleur verdict. Cette façon de se référer à des *exempla maiorum*, à des *casus illustrium virorum*, représente un procédé fondamental. En *annulant* toutes les spécificités historiques, Épistémon présente d'un seul coup une vision instantanée et panoramique. C'est donc au *lieu* d'une procédure qui aurait consisté à se plonger dans les livres d'histoire morale et de droit politique qu'est donnée la vision de l'Enfer. En quelque sorte le pédagogue Épistémon, *au lieu de dispenser des conseils politiques* à son élève sur l'art de bien régner, recourt au détour d'une remémoration récapitulative préalable de cas semblables déjà advenus dans la fable ou dans l'Histoire, pour aboutir au même résultat. En bonne cohérence Pantagruel condamnera au chapitre suivant le roi Anarche à un petit métier, lui imposant de devenir *vendeur à la criée de sauces vertes* de son vivant, ce qui l'apparentera à deux personnages cités, l'empereur Xerxès et le pape Jules, qui exercent tous les deux un tel métier en Enfer.

Dans le *Poignard du Soldat chrétien* (1503), Érasme avait déclaré que la royauté requiert deux qualités : la sagesse et la droiture. S'il lui manque l'une de ces deux qualités, le roi n'est plus un monarque, disait Érasme, mais un simple bandit¹³. Dans l'exposé entièrement paradoxal de *l'Éloge de la Folie*, il démontrait à l'opposé qu'un Prince aveuglé par ses passions et ses ambitions était une garantie d'action et donc de succès, alors qu'un sage au pouvoir est une garantie d'inaction et d'échec¹⁴.

présent chez l'auteur-adaptateur des *Énéides de Virgille translatez en français* (1500), Octavien de Saint-Gelais. Voir l'étude remarquable de SCOLLEN, Christine M., « Octavien de Saint-Gelais' Translation of the *Aeneid* : Poetry or Propaganda ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 39, 1977, p. 253-261 ; PREISIG, Florian, « L'intertexte virgilien et ses enjeux dans *l'Enfer* de Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 57, 1995, p. 569-584 ; BERCHTOLD, Jacques, « *L'Enfer* : les enjeux d'une transposition mythique », in *Clément Marot 'prince des poètes français' (1496-1996)*, éd. Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 627-643. A propos de l'utilisation politique et propagandiste du genre de l'« héroïde rédigée des Enfers » à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, voir BEARD, Jennifer J., « Letters from the Elysian Fields : A Group of Poems for Louis XII », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 31, 1969, p. 27-38. Alcofribas Nasier introduisait dans son récit quelques allusions explicites à l'intertexte virgilien : « vous crierez [d'une] voix plus épouvantable que celle de Stentor, qui fut ouïe par sur tout le bruit de la bataille des Troyens » (chap. XXI ; p. 361-363) ; « Les Géants, voyant que tout leur camp était noyé, emportèrent leur roi Marche à leur col le mieux qu'ils purent hors du fort, comme fit Eneas son père Anchises de la conflagration de Troie. » (chap. XXV ; p. 367) ; etc.

¹³ ÉRASME, *Le Poignard du Soldat chrétien*, in *Œuvres choisies*, éd. cit., p. 55.

¹⁴ *Op. cit.*, XXIV, p. 135-137.

Il fallait bien sûr comprendre que l'opinion d'Érasme était à l'opposé de celle de Folie. Dans le *Pantagruel*, Rabelais, qui rêve comme Érasme d'un Prince philosophe pacifique, nous fait assister aux effets catastrophiques d'un pouvoir confié à un Prince capricieux soumis à ses passions. Par le panorama de punitions, le spectacle offert par l'enfer rabelaisien redresse en quelque sorte la louange du monde fou, du monde marchant sur la tête, qu'avait présenté *l'Éloge de la Folie*.

La Folie d'Érasme, qui préside aux fêtes où l'on choisit un anti-roi de Carnaval, et où tout est inversé¹⁵, parlait volontiers de la vie en termes de *théâtre* et de jeu de rôles éphémères¹⁶. Lorsqu'un spectacle s'arrête, toutes les illusions qu'offraient les déguisements s'envolent et le spectateur découvre sous les masques des réalités différentes : « un tel qui jouait un roi vêtu de pourpre redevient un pauvre petit esclave en haillons ». « Tout cela est fictif, disait la Folie, mais il en va de même pour nous tous, dans la pièce de théâtre de la vie humaine que nous jouons¹⁷. »

C'est dans tous les cas *au* résultat d'une *inversion* généralisée que l'on assiste chez Rabelais, analogue à celle dont parle la Folie lorsqu'elle évoque la fin des spectacles de comédie ou de Carnaval. Mais face à ce Panthéon *d'uomini famosi* humiliés, on peut se poser la question : a-t-on progressé, par des rétributions méritées et raisonnées, vers des vérités, en dénudant l'être véritable qu'avait caché jusqu'alors une apparence menteuse ? ou s'agit-il, succédant à la distribution aléatoire des bonnes fortunes sur terre, d'un nouveau jeu de rôles, présentant une autre scène également absurde ? C'est en étant roi sur terre qu'Alexandre pouvait être déguisé, et peut-être doit-il être considéré ici comme rendu à lui-même lorsqu'il réapparaît sous la forme d'un cordonnier misérable¹⁸. Dans l'anti-monde que représente la société de l'Enfer rabelaisien, les rôles ont été redistribués, selon un principe d'inversion – et surtout de rabaissement des grands – apparemment rigoureux et systématique. Mais cette nouvelle société infernale reste aussi susceptible de présenter un autre théâtre d'illusions parallèle au nôtre, et d'offrir seulement un reflet cruellement comique et une caricature grimaçante de *notre* réalité.

Le respect de la chronologie historique a perdu toute pertinence, et l'énumération horizontale synchronique retrouve le procédé des rois venant se presser autour de Boccace, au Royaume des Ombres, dans le *De casibus illustrium virorum* (ca. 1356). Le souvenir des ouvrages de Boccace ou de Dante suggère que

¹⁵ « D'ailleurs même ces rites des banquets, tirer un roi au sort, jouer aux dés, inviter à porter des 'santé', faire circuler la bouteille, chanter quand on reçoit le myrte, danser, exécuter une pantomime, ont été inventés pour le bien-être du genre humain non point par les Sept Sages de la Grèce, mais par moi. » (*op. cit.*, XVIII ; éd. cit., p. 130).

¹⁶ «...jouer la comédie de la vie. » (*id.*, XXIX ; p. 143).

¹⁷ *Id.*, XXIX ; p. 142.

¹⁸ Chez Homère les compagnons d'Ulysse avaient révélé – *de leur vivant* – certaines tendances de leur nature profonde lorsqu'ils avaient été *métamorphosés en animaux* par la magicienne Circé ; de même le roi Ulysse avait révélé quelque trait fondamental à propos *de* lui-même lorsqu'il s'était, *de son vivant*, *déguisé en mendiant*.

chaque rencontre avec un nouveau personnage pourrait donner lieu à des récits remémoratifs. Tous les personnages introduits renvoient en effet à autant d'aventures historiques ou fabuleuses qui sont bien connues du lecteur lettré. Mais ces biographies restent ici virtuelles. Les personnages *vus* par Épistémon ne se transforment pas en narrateurs nostalgiques, mais, en contre-partie, Rabelais demande en quelque sorte à son lecteur de disposer d'une mémoire d'histoires qui le dispense de raconter chaque histoire¹⁹ ?

L'épisode de l'Enfer apparaît donc après une guerre. On sait que c'est aussi après la guerre de Troie que deux héros épiques, Ulysse et Énée, ont fait leur séjour aux Enfers. Le roman du *Pantagruel* est parsemé d'allusions à ces deux personnages. La bataille contre le roi Anarche s'était elle-même superposée de façon polémique au modèle épique de la guerre de Troie, et l'*ethos* humaniste du récit rabelaisien se mesurait à l'*ethos* révoqué de l'*Illiade* ou de l'*Énéide*.

Dans l'épopée, c'est toujours le principal protagoniste, le héros élu, qui effectue la *catabase*. C'est lui qui reçoit une révélation aux Enfers. Au contraire, la vision est ici celle d'Épistémon, personnage secondaire, le pédagogue de Pantagruel²⁰. Le recours à la forme personnelle est important. Ce *personnage* est aussi le seul garant de sa vision, et ce statut subjectif de l'épisode « onirique » lui vaut une suspicion légitime. Dans le « Prologue » du roman, le narrateur avait justement menacé des Enfers les lecteurs qui ne croiraient pas ce qu'ils allaient lire, dans un passage où la pirouette comique de la menace excessive visait à annuler les effets de *topoi* de véridiction précédemment accumulés²¹. Alors même qu'il ne s'agit plus d'un véritable récit, puisque l'équilibre discursif est nettement déporté du côté de la liste énumérative, on peut considérer que le chapitre de l'Enfer représente un lieu sensible où le texte éprouve cette *véridiction* qu'il revendique et invite à réfléchir sur la différence qui existe entre la fable et l'« histoire véritable ». Alors que la distance entre Rabelais et la fable est dédoublée par le recours au récit délégué à la forme personnelle (le narrateur fictif, Alcofribas, non omniscient, *raconte qu'Épistémon a raconté ce qu'il a vu* aux Enfers avant de ressusciter²²), la suspicion est attisée par le fait qu'Épistémon ne cesse de s'enivrer. En effet Épistémon fait son récit après avoir reçu du vin (389), et Pantagruel conclura l'audition en invitant toute la compagnie à beaucoup boire (395). L'enivrement

¹⁹ Dans la vision des Enfers d'Épistémon, comme dans la généalogie parodique de la dynastie des géants du 1er chapitre, un procédé de liste énumérative concerne des *personnages*. Il est tout à fait remarquable qu'un certain nombre des ancêtres directs de Pantagruel (ayant constitué la première *liste*) réapparaissent dans cette seconde liste, fondus parmi les autres déçus. La leçon *porte* sur le fait que la vraie noblesse est affaire de vertu et de sagesse personnelles et individuelles et non pas affaire de lignage ou de transmission héréditaire. De la même façon, dans l'*Éloge de la Folie*, la Folie d'Érasme se moquait très vivement de ceux qui prétendent tirer fierté de leur arbre généalogique (XXIX) et qui font remonter leur lignage jusqu'à Énée, Brutus ou au roi Arthur (XLII) (éd. cit., p. 143 et 163).

²⁰ Le narrateur révélera dans le dernier chapitre, au moment où il s'apprête à prendre congé de son lecteur, que *le roman était tout entier orienté vers une descente aux Enfers du principal protagoniste*, mais qu'il aura besoin d'un second volume pour raconter la fin des aventures du géant.

²¹ « Prologue de l'auteur », p. 89.

²² Un statut comparable avait concerné le récit qu'avait fait Panurge de son évasion de Turquie (ch. XIII).

d'Épistémon est même évoqué aux Enfers. Alors qu'il n'est durant tout le reste de sa visite qu'un observateur qui n'intervient pas, qu'un spectateur passif et effacé, il s'enivre avec l'ancien esclave stoïcien Épictète²³. Il s'agit de sa seule *activité* aux Enfers. Cette précision²⁴ introduit un soupçon, en vertu duquel la vision infernale a bien pu relever, somme toute, de l'expérience onirique et de *l'imagination d'un ivrogne*.

S'agissant d'identités nouvelles imposées à des héros d'épopée, un lecteur de *l'Iliade* pouvait être convaincu qu'Achille avait été, *de son vivant*, « fort et courageux comme un lion ». Ce « comme » unissait dans un rapport comparatif un personnage et une identité totémique. Grâce au bestiaire, grâce à ce miroir instructif, différentes vertus étaient représentées par tel ou tel animal emblématique servant de comparant. Le monde des fables animalières épiques apparaît d'ailleurs à bien des égards comme un monde parallèle qui aurait été décalqué du monde épique, et où tous les comparants auraient été rassemblés dans un monde autonome²⁵. Comme dans le cas des comparaisons homériques, les métiers attribués aux puissants morts chez Rabelais sont susceptibles de représenter des identités secondes. Ces épithètes paraissent expliciter *a posteriori*, après la mort des intéressés, le fait que tel ou tel héros a mérité par sa vie telle ou telle caractérisation dégradante. Ce qui se traduit aux Enfers en termes de *condition sociale* aurait été, du vivant de ces personnages, une injure. À l'opposé de la démarche héroïque qui voudrait qu'Ajax ou Achille aient pu être au combat « courageux *comme des lions* » et que, pour cette raison, l'un ou l'autre puisse effectivement devenir un lion après sa mort, la critique de *l'ethos* héroïque et épique de Rabelais nous suggère qu'il fallait dire en fait qu'Alexandre était déjà de son vivant « ridicule comme un cordonnier misérable », du fait de sa mentalité guerrière expansionniste. Il devient un *rapetasseur de vieilles chaussures* en Enfer, parce qu'il est justifié qu'il reçoive outre-tombe l'identité totémique « naturelle » que sa mentalité conquérante lui a fait *mériter*.

Ailleurs dans le texte de Rabelais, un grand nombre de petits métiers étaient apparus avec un statut de comparants. Pour ne citer que trois exemples pris dans le chapitre précédent (ch. XXV de 1534) : « ...il [Pantagruel] fut *plus étonné qu'un fondeur de cloches* » (375) ; « Pantagruel [...] frappait parmi les Géants [...] et les abattit *comme un maçon fait de coupeaux* » (377) ; « Et, à voir Pantagruel, *semblait un faucheur qui de sa faux abattait l'herbe d'un pré* » (*id.*). Lorsqu'il ornait son discours, le narrateur recourait donc volontiers, de façon ponctuelle, au champ

²³ « Lorsqu'il me vit, il me invita à boire avec lui courtoisement, ce que je fis volontiers, et *chopinâmes théologiquement*. » (p. 391). Selon W. F. Smith, l'expression est un clin d'œil identifiable à l'adresse d'un adage d'Érasme, « Pontificalis caena » (*Adages*, III, 2, 37), où l'on évoquait ceux qui « *vinum theologicum* vocant » (SMITH, W. F., « Érasme et Rabelais », *Études rabelaisiennes*, n° 6, 1908, p. 225).

²⁴ La précision, puisqu'il s'agit d'un contexte de résurrection, se situe au croisement de deux registres, celui d'une médecine miraculeuse et celui d'une Cène liturgique qui serait ici parodiée.

²⁵ Dans son roman, Rabelais recourt fréquemment à des comparaisons – ou même à des fables – animales. Au chap. XIV, Panurge avait raconté à Pantagruel la fable obscène de l'entraide réciproque du lion et du renard, pour enseigner à son Prince, par cette voie de détour, en rapportant la leçon à leur propre couple, les avantages produits par la complémentarité entre les principes de force et de ruse.

expressif des métiers manuels triviaux. Dans ce chapitre XXVI, la nouveauté consiste en l'abondance de petits métiers cités. La démarche énumérative semble viser à l'exploration exhaustive de la catégorie sémantique, mais la nouveauté consiste surtout en la suppression de la relation de comparaison au profit d'un nouveau rapport direct d'identité. Aux Enfers Alexandre est véritablement occupé au métier de cordonnier.

Par rapport aux épisodes homérique (chant XI de *l'Odyssée*) et virgilien (chant VI de *l'Énéide*), l'épisode de pseudo-catabase intervient tard dans la geste pantagruélique (au XXVI^e chapitre d'un ouvrage comprenant XXIX chapitres²⁶). Par cette position en fin de texte, l'épisode rappellerait plutôt la vision des Enfers du guerrier Er, qui était rapportée par Socrate à la fin de la *République* de Platon (Livre X, 614-621). Dans cette vision platonicienne des enfers, il s'agissait comme chez Rabelais d'un guerrier, tué dans une bataille, qui *ressuscitait miraculeusement*. Chez Rabelais comme chez Platon, celui qui a vu les enfers par l'esprit²⁷ est quelqu'un dont le corps réel gisait en réalité parmi les cadavres produits par le carnage guerrier. L'enfer mythique représente l'envers, l'autre scène, d'un scandale atroce qui concerne bel et bien notre monde, notre inhumanité et notre réalité absurde : la mort sur le champ de bataille. La volonté de déshéroïser la visite aux Enfers épique participe à la critique de l'*ethos* guerrier qui est au centre de toute l'œuvre rabelaisienne.

Dans l'enfer de Platon, *les tarifs étaient précisément fixés* : la sévérité du châtement devait représenter un rapport arithmétique de dix contre un par rapport à la faute commise²⁸. En second lieu, l'enfer de Platon était *un lieu de métempsycose*. Les enfers étaient un lieu où une âme *échangeait* son ancienne forme pour revêtir une forme nouvelle qui satisfaisait mieux son désir²⁹. Des *métamorphoses animales* étaient citées : Orphée choisit de devenir un *cygne*, Thamyras choisit de devenir un *rossignol*, Ajax choisit de devenir un *lion*, Agamemnon choisit de devenir un *aigle*, le bouffon Thersite choisit de devenir un *singe*. Mais ces métamorphoses pouvaient aussi correspondre à des changements dégradants de conditions sociales : Epeios (le constructeur du cheval de Troie) choisit de devenir une femme anonyme habile dans un métier, Ulysse choisit la forme d'un simple particulier sans souci³⁰. Le spectacle

²⁶ On trouve, ailleurs dans le *Pantagruel*, de nombreuses allusions aux Enfers ou aux diables puants habitant ces lieux.

²⁷ Platon rapporte que Socrate, « refusant de faire des fables à la façon du récit d'Ulysse au roi Alcinoos », racontait que « ...le guerrier Er, qui trouva la mort dans un combat, ressuscita, alors qu'on allait brûler son cadavre, et, après cette résurrection, *raconta ce qu'il avait vu là-bas...* » (PLATON, *La République*, X, 614, in *Œuvres complètes*, trad. L. Robin, Paris, Gallimard "Pléiade", vol. I, p. 1231).

²⁸ « *Sanctions d'outre-tombe*. [...] il s'agit de payer dix fois l'acte injuste : c'était le cas par exemple de ceux qui ont causé la mort d'un grand nombre d'hommes, ou bien été traîtres [...], et qui ont [...] participé à mettre autrui dans une position misérable ; pour chacun de leurs crimes, ils recueillent des souffrances décuples. » (PLATON, *La République*, X, 615 ; éd. cit., p. 1233).

²⁹ « C'était en effet, disait Er, *un spectacle qui assurément valait la peine d'être vu*, la façon dont les âmes choisissaient chacune leur vie prochaine. » (*id.*, X, 619 ; p. 1239).

³⁰ *Op. cit.*, X, 620 ; éd. cit., p. 1239-1240.

des identités nouvelles auquel assistait Er avant sa résurrection était à la fois comique et sage, absurde et raisonné³¹.

Rabelais rend manifeste son choix d'avoir renoncé au registre animalier et de s'en tenir au domaine humain qui convient mieux à la transmission de son programme humaniste. Des métiers, des états de richesse ou des dignités sociales sont en cause, et non pas, en aucun cas, ni des identités animales, ni des supplices au sens traditionnel. Aucun personnage des Enfers n'est devenu un animal, mais certains métiers cités mentionnent des animaux. Les animaux nobles en lesquels les héros se métamorphosent chez Platon – sont absents. Seuls des animaux vils et immondes apparaissent³² ; le seul animal noble, le cheval, est à l'état de cadavre. Quatre espèces animales sont évoquées à travers des métiers qui se rapportent à leur capture : preneur de rats, preneur de grenouilles, preneur de taupes, épouilleux. Ces tâches purgatives représentent quatre formes mineures et ridicules de l'activité purificatrice des héros sur terre : Hercule, Thésée, aussi bien que les chevaliers médiévaux purgeaient la terre des animaux terribles et des créatures monstrueuses. Les bêtes minuscules, immondes et viles paraissent être évoquées chez Rabelais à la place des dragons, des hydres, des bêtes féroces dont la capture serait prestigieuse³³.

Bien qu'Épistémon précise que les métiers ont été imposés à chacun par les diables qui sont les maîtres de l'enfer, le statut des supplices est devenu problématique. En effet, dans l'*Éloge de la Folie*³⁴, la Folie insistait sur le fait que

³¹ La question se posait de savoir si ces identités nouvelles choisies par les morts aux Enfers étaient déterminées – ou non – par les vies antérieures, et si, dans l'outre-tombe de Platon, les héros morts rejoignaient une sorte d'identité totémique. Dans l'*Éloge de la Folie*, la Folie d'Érasme rappelait elle aussi qu'Ulysse aurait préféré devenir un porc plutôt que de redevenir encore une fois aussi malheureux en étant un homme ingénieux. Elle rappelait de même que Pythagore, après avoir été successivement coq, poisson, cheval, grenouille et éponge au cours de ses différentes vies, avait déclaré que c'était en étant un homme qu'il avait connu le sort le plus malheureux (*Op. cit.*, XXXV ; éd. cit., p. 151).

³² Cyrus est vacher (gardien de vaches) (385), Lancelot est écorcheur de chevaux morts (*id.*), Trajan est pêcheur de grenouilles (387), Giglan et Gauvain sont pauvres porchers (gardiens de porcs) (*id.*), le pape Alexandre est preneur de rats (*id.*), Galien restauré est preneur de taupes (389), Sémiramis épouilleuse (chasseresse de poux) (*id.*).

³³ Parmi les très rares animaux cités, apparaissent le rat et la grenouille. Cette paire d'animaux ridicules évoque le souvenir d'un ouvrage important dans ce contexte, la *Batrachomyomachie* (*La Guerre des grenouilles et des rats*), une parodie de l'*Iliade* qui avait transposé la guerre des Grecs contre les Troyens en termes d'affrontements entre des animaux ridicules. Dans les épisodes de la guerre opposant Utopiens et Dipsodes, notons que Carpalim allié de Pantagruel avait été invité par celui-ci à « gravir une muraille comme un rat » (XXIV ; 361), alors que le cadavre du méchant Loupparou vaincu était de son côté « tombé comme une grenouille » (XXV ; 379). La paire formée par l'empereur Trajan, qui attrape des grenouilles, et le pape Alexandre, qui attrape des rats, est un clin d'œil complice adressé à cet ouvrage moqueur à l'égard de l'épopée homérique. Or c'est précisément l'*ethos* de cette *Iliade* qui héroïse les exploits sanglants que conteste Rabelais, et c'est précisément le même héroïsme que tournait déjà en dérision la *Batrachomyomachie*. Érasme, au début de son *Éloge de la Folie*, avait invoqué la double autorité de Lucien et de la *Batrachomyomachie* (éd. cit., p. 108-109). Une allusion implicite à la *Batrachomyomachie* apparaît ailleurs dans le *Pantagruel*, par le biais de l'adjectif *tyrophageux* (mangeur de fromage) qualifiant un « rataconneur » (chap. XII, p. 215) ; signal de la relation intertextuelle, le métier de « rataconneur » (raccommodeur de vieilles chaussures) réapparaît précisément dans le chapitre XXVI des Enfers, où il est le (second) métier de Romulus.

³⁴ *Op. cit.*, XXXV ; éd. cit., p. 151-152.

plus un homme est élevé en intelligence et en pouvoir, plus il est malheureux. Dans ses paradoxes, la Folie complétait ce raisonnement en précisant qu'au contraire, plus un homme s'abrutit dans une activité où il n'a plus le loisir de penser, et moins il est malheureux. L'homme le moins malheureux serait celui qui est le plus proche de la bête brute ou du fou. Selon une telle logique paradoxale, la vie menée dans l'antimonde de l'Enfer rabelaisien offrirait la représentation d'une vie qui aurait remplacé avantageusement celle que chaque personnage avait vécue sur terre de façon apparemment glorieuse³⁵. En poursuivant un tel parti-pris de lecture, on devrait admettre que l'on assiste en réalité à une réhabilitation des petits métiers, à l'image de la réhabilitation de l'activité manuelle que Thomas More appelait de ses vœux dans son *Utopie*. Car les puissants déçus de l'Enfer ne mettent nulle part l'accent sur la douleur qu'occasionne l'écart entre leur état misérable présent et le souvenir de leur splendeur passée. Cette dimension des regrets infinis était au contraire omniprésente dans le *De casibus illustrium virorum* où tous les rois plaintifs rencontrés par Boccace au Royaume des Ombres ne vivaient que dans le souvenir amer de leur grandeur perdue. De tels regrets éternels sont d'ailleurs l'un des supplices traditionnellement promis aux damnés de l'Enfer chrétien. Chez Rabelais, où les représentations païenne et chrétienne sont brouillées (les cinq fleuves des Enfers antiques sont mentionnés), tout se passe comme si ces illustres personnages avaient bu de l'eau du Léthé et oublié la condition splendide de leur vie antérieure sur terre. C'est le lecteur, qui n'a pas oublié quels grands personnages avaient été Jules César, Alexandre ou le pape Jules dans l'Histoire, qui constate un écart, et peut rire d'une déchéance considérable. La condition passée est tout entière résumée par le *nom*, qui, par sa splendeur, reste ici le seul support mémoratif du passé glorieux³⁶. Il est tout à fait remarquable que ne soient pas évoquées les mauvaises actions qui auraient pu apporter l'explication des disgrâces. Seule la juxtaposition incongrue des noms et des métiers et la situation infernale nous fait apparaître cette liste comme un catalogue de sanctions.

Chez Homère, le plus généralement les ombres rencontrées par Ulysse durant sa vision n'étaient pas représentées astreintes à une occupation quelconque : elles évoquaient plutôt le temps passé sur terre. Le géant Orion, passionné de chasse de son vivant, et Hercule, le purgeur de monstres, continuaient pourtant à bander leurs arcs et à guetter des proies invisibles. Si Tytios, Tantale et Sisyphe étaient

³⁵ En suivant cette opinion, il faudrait admettre que les puissants déçus de l'Enfer rabelaisien connaîtraient en réalité en guise de supplices la condition la meilleure pour *ne plus* être malheureux. La Folie d'Érasme avait d'ailleurs fait la louange des effets bienfaisants du Léthé, ce fleuve des Enfers qui provoque l'*amnésie* apaisante et salutaire.

³⁶ On aura noté qu'aucun habitant des Enfers ne s'occupe d'un métier d'imprimerie ou de librairie. Tous les commentateurs de Rabelais admettent la valeur dégradante des métiers-épithètes, par lesquels Rabelais dévaloriserait de façon comique les noms des grands personnages de l'Histoire auxquels il les associe. On pourrait toutefois questionner ce chapitre d'une façon très neuve en formulant l'hypothèse d'une intention positivement inversée de présenter une réhabilitation comique des petits métiers. Voir à cet égard certains passages de l'*Utopie*, où Thomas More semble meure en procès la hiérarchie admise des valeurs d'oisiveté en faisant l'éloge des métiers manuels utiles à la vie communautaire (MORE, Thomas, *L'Utopie*, I, trad. Marie Delcourt, Paris, GF-Flammarion, 1987, p. 147-152).

« occupés » à quelque chose aux Enfers, c'était à endurer les supplices improductifs auxquels ils étaient condamnés. Ulysse avait surtout vu³⁷ défiler des ombres, celle du devin Tirésias, celles des grandes reines mortes (à noter que Rabelais réserve aussi une place à un groupe de dix reines), puis celles des rois, surtout des héros grecs de la Guerre de Troie. Chaque ombre s'était empressée de raconter au visiteur des Enfers son histoire³⁸. Une seule allusion à un petit métier apparaissait, dans la bouche d'Achille, sous la forme d'un souhait de résurrection :

J'aimerais mieux [disait Achille à Ulysse], *valet de bœufs*, vivre en service chez un pauvre fermier, qui n'aurait pas grand-chère, que régner sur ces morts, sur tout ce peuple éteint³⁹.

Chez Virgile, Énée rencontrait d'abord les héros grecs morts à la guerre de Troie et les grands suppliciés du Tartare, puis, dans un second temps, les ombres résidant en Élysée, parmi lesquelles, bien sûr, les héros troyens⁴⁰. La visite d'Énée aux Ombres des Enfers avait pour finalité de présenter une vision qui n'avait rien de passéiste ou d'inférieure, puisqu'il recevait le tableau prophétique de sa glorieuse descendance romaine à venir. À noter que la différenciation topographique bi-partite n'est plus présente dans l'Enfer de Rabelais, qui ne connaît aucune progression d'ordre géographique.

Un certain nombre des personnages présents chez Rabelais étaient donc déjà aux Enfers dans d'autres textes, lorsqu'ils avaient reçu des visites de prédécesseurs d'Épistémon. Ulysse, Achille, Agamemnon⁴¹, Hélène, peuvent être considérés comme quatre ambassadeurs de l'épisode infernal homérique dans le texte de Rabelais. Mais Ulysse est passé du rôle de visiteur – qui était le sien chez Homère – à celui d'hôte permanent.

Virgile avait rivalisé avec son modèle homérique : il avait réservé aux Troyens l'honneur du séjour élyséen. Virgile enseignait que chaque nouvel auteur est maître de redistribuer à sa guise les châtements et les récompenses. Rabelais l'imitait en infligeant à son tour un camouflet à ses prédécesseurs antiques, lorsqu'il avilissait ou rehausse ses damnés selon ses propres jugements. Il condamne à des conditions viles tous les puissants de l'épopée et de l'histoire politique et ne rehausse pour sa part que quelques figures d'auteurs littéraires ou de philosophes qui avaient souffert de la pauvreté ou de la servitude de leur vivant.

³⁷ Comme chez Rabelais, ce n'était pas Homère, mais un personnage (Ulysse), qui racontait son séjour dans le Royaume des Ombres. Ulysse faisait ce récit dans une salle du palais du roi Alcinoos de Phéacie (*Odyssée*, chant XI).

³⁸ Ulysse ému avait désespérément cherché à étreindre telle ou telle ombre dans ses bras, mais n'avait embrassé que du vide. Nul élan de sympathie comparable chez Épistémon !

³⁹ HOMÈRE, *L'Odyssée*, XI, 489-491 ; trad. Victor Bérard, Paris, Gallimard "Pléiade", 1955, p. 708.

⁴⁰ VIRGILE, *Énéide*, éd. et trad. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1987-1995, 3 vol. Une très grande vogue de productions d'*Énéides burlesques* sévira plus tard en France entre 1649 et 1652. La transposition comique (systématiquement menée) du séjour aux Enfers du VI^e chant des frères Perrault (1649) a été republiée dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 8, 1901, p. 110-142.

⁴¹ Ajax, Tirésias, Hercule, etc., manquent chez Rabelais. À noter surtout les absences chez Rabelais de Tytios (Homère/Virgile), Tantale (Homère), Sisyphe (Homère), Ixion (Virgile), etc., les grands suppliciés traditionnels, la plupart du temps mentionnés chez Homère, Virgile ou Lucien.

Hector, Paris⁴², Didon, Enée (qui, à son tour, s'est perdu dans la grande foule) peuvent être considérés comme quatre ambassadeurs de l'épisode infernal virgilien dans le texte de Rabelais.

Parmi les absents de marque du chapitre de Rabelais, il faut mentionner : Er, qui avait eu la vision des Enfers chez Platon ; Ménippe, le visiteur des Enfers de Lucien de Samosate ; mais aussi, puisqu'il s'agit d'une résurrection miraculeuse apparaissant dans un texte tout entier imprégné de culture évangélique, Lazare, le visiteur chrétien, qui, dans un épisode apocryphe contesté et contestable, aurait fait au Christ le récit de ce qu'il a vu dans l'autre monde avant de ressusciter⁴³. Hercule, Thésée, Pirithous, Orphée, associés par leur légende à une visite aux Enfers, ne sont pas présents. Il faut noter que Rabelais, qui ne garde que quelques repères topologiques des Enfers antiques, renonce au personnel habituel des Enfers païens, Charon, Cerbère, Minos, Hadès ou Pluton, Perséphone ou Proserpine, qui étaient présents chez Homère, chez Virgile et chez Lucien (il est néanmoins précisé que Pathelin est *thésorier de Rhadamanthe* – p. 391)⁴⁴. Les nouveaux maîtres des lieux, Lucifer et ses diables, ne sont eux-mêmes présents que de façon très discrète dans le paragraphe liminaire.

Une restitution de l'environnement littéraire concerné s'avère donc complexe, tant les pistes sont multiples et volontairement brouillées.

Les autorités *savantes et populaires* se conjuguent. Un texte « populaire » exemplaire serait ici la vision des Enfers que rapporte Lazare ressuscité, et qui est imprimé régulièrement dans le *Calendrier des bergers* (à partir de 1491). La représentation de l'Enfer était courante dans le théâtre médiéval. Un Bakhtine⁴⁵ par exemple, insistait surtout sur la volonté de Rabelais de se moquer de tous les mystères médiévaux qui avaient pour fonction de *susciter la peur* de l'Enfer dans les esprits⁴⁶. Par rapport à cette lecture partielle de Bakhtine qui s'enracine dans la

⁴² Parmi les héros troyens vus par l'Énée virgilien, Déiphobe et Anchise seront absents de l'Enfer rabelaisien. Par contre quelques grands héros de l'Histoire romaine, apparus chez Virgile dans la partie *prophétique* de la vision d'Énée d'une descendance splendide et glorieuse à venir, sont présents dans l'Enfer d'Épistémon, puisque leur temps est désormais passé. Ils sont à leur tour minables : Romulus (saulnier et rataconneur de bobelins), Pison (paysan), Camillus (gallochier, variante de 1542), Brutus (agrimenseur), Cicéron (attise-feu), César (souillard de cuisine), Scipion (crieur de lie), Tarquin (taquin), Lucullus (grillotier). On a d'autre part aussi excédé le temps romain d'Auguste qui pouvait embrasser de façon visionnaire l'Anchise virgilien : présence de Trajan, Néron, Antonin, Justinien, etc.

⁴³ Des textes populaires très répandus retranscrivaient la vision – bien sûr apocryphe – de ce que Lazare avait vu en Enfer durant sa « mort », avant de ressusciter. De nombreuses variantes fabuleuses circulaient dans la littérature populaire et connaissaient un très grand succès.

⁴⁴ Folengo, le prédécesseur comique le plus direct de Rabelais, avait mélangé les registres en évoquant Perséphone ou Proserpine, la mère commune de tous les diables présents dans l'Enfer.

⁴⁵ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 335-336 et 374-396.

⁴⁶ Sur les représentations et les scénographies infernales médiévales, voir FRAPPIER, Jean, « Châtiments infernaux et peur du diable d'après quelques textes français du XIII^e et du XIV^e siècle », *CAIEF*, juillet 1953, p. 87-96 ; LEBEGUE, Raymond, « Le Diable dans l'ancien théâtre religieux », *id.*, p. 97-105 ; OWEN, D.D.R., *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edimbourg (etc.), Scottish Academic Press, 1970 ; Cynthia FOXTON, « Hell and the Devil in the Medieval French Drama: Vision of Damnation or Hope for Salvation? », in *Dies illa. Death in the Middle Ages*, éd. Jane H. M. Taylor, Liverpool, F. Cairns, 1984, p. 71-79 ; BASCHET, Jérôme, « Les conceptions de l'Enfer en France

tradition médiévale, je voudrais pour ma part privilégier la part de la parodie lucianesque et l'influence d'Érasme⁴⁷.

D'autre part, les autorités *païennes et chrétiennes* sont étroitement entrelacées. Rabelais est un syncrétiste qui réactive non seulement la culture populaire, mais aussi toute la culture antique pour en jouer et la mettre au service du message évangélique, avec une sorte de jubilation d'érudit. Si Rabelais est un chrétien rénovateur, comme je le crois, c'est pourtant bien la voie littéraire explorée par le moqueur païen Lucien de Samosate qui lui enseigne que le rire littéraire peut combattre efficacement les esprits doctrinaires étroits et prétentieux. Lucien de Samosate offre aux humanistes de la Renaissance un système de sagesse comique.

C'est à Bâle, chez Jean Froben, qu'avait été publiée en 1517 l'œuvre de Lucien, et notamment le dialogue *Ménippe ou la descente aux Enfers* (rédigé ca. 161-162) dans la traduction latine de Thomas More. Dans ce dialogue, la visite aux Enfers s'est déroulée dans un énorme fou-rire⁴⁸. Minos, après examen, envoyait chaque condamné à la place proportionnée selon ses crimes. Un point remarquable était *l'abolition de tous les privilèges* connus sur terre. Les anciens rois et les esclaves, les anciens riches et les mendiants étaient tous *mêlés*. Ménippe voyait les fameux supplices mythiques d'Ixion, de Sisyphe, de Tantale, mais ce qui le frappait surtout était l'indifférenciation des conditions. Il lui fut difficile de distinguer qui avait été un ancien roi et qui un ancien mendiant, tant les nouvelles identités attribuées aux Enfers n'ont plus aucun rapport avec celles de l'existence terrestre. Il est au contraire remarquable que l'identification des différents personnages et de leurs métiers ne pose aucune *difficulté* dans la liste d'Épistémon. Pour faire comprendre ce qui se passe aux Enfers, Ménippe recourait à une longue comparaison avec un acteur qui, sur terre, aurait eu la gloire d'interpréter le rôle d'Agamemnon, et qui, le spectacle fini, aurait retrouvé la très grande pauvreté et l'anonymat. Cette image réapparaît dans *l'Éloge de la Folie*. Ménippe ne cessait en outre de rire du contraste remarquable entre l'orgueil dont témoignaient les personnages importants sur terre et leur condition humble et avilissante aux Enfers⁴⁹. Ménippe fut pris de fou-rire en voyant le grand roi Philippe de Macédoine occupé à réparer de vieilles sandales pour gagner sa croûte. Xerxès et Darius sont devenus des mendiants aux carrefours des chemins. Avec le cordonnier réparateur de vieilles chausses, le premier métier qu'il cite, Rabelais nous donne à l'évidence un clair signal de rappel intertextuel. Or il faut remarquer qu'au moment précis où il affiche

au XIV^e siècle : imaginaire et pouvoir », *Annales E.S.C.*, n° 40, 1985, p. 185-207 ; et le monumental catalogue de JEZLER, Peter (éd.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, Neue Zürcher Zeitung Verlag, 1994.

⁴⁷ Dans son ouvrage de synthèse, Michael Screech mentionne l'emprunt à Lucien sans lui accorder de statut privilégié (SCREECH, Michael, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1992, p. 132-133). La bibliographie sur l'influence de Lucien sur Rabelais est déjà riche ; signalons C. LAUVERGNAT-GAGNIERE, « Rabelais lecteur de Lucien de Samosate », *CAIEF*, n° 30, 1978, p. 71-86.

⁴⁸ LUCIEN de Samosate, *Menippus or the Descent into Hades (Menippus seu Necyomania)*, in *Lucien*, IV, éd. et trad. A. M. Harmon, Londres, W. Heinemann et Cambridge, Harvard UP, 1961, p. 71-109.

⁴⁹ L'exemple moqué par Lucien de la folie narcissique de Mausolée, insignifiant aux Enfers alors qu'il avait tenté d'assurer l'éternité de sa gloire en commandant les funérailles les plus monumentales, sera aussi repris par Érasme.

sa relation de filiation à l'égard de Lucien, il remplace précisément un père (l'empereur Philippe de Macédoine, cordonnier chez Lucien) par son *fils* (l'empereur Alexandre, cordonnier dans la vision d'Épistémon) ! Xerxès et Darius fonctionnent aussi comme deux ambassadeurs du texte de Lucien dans l'Enfer rabelaisien.

L'inversion était déjà l'opération majeure et le caractère dominant du comique chez Lucien. Mais Ménippe vit également aux Enfers *deux philosophes* : le sage Socrate et Diogène, qui *est le seul à rire aux Enfers*. Dans l'Enfer rabelaisien Diogène est présent et se prélassé dans un luxe royal, mais Socrate est remplacé par son disciple stoïcien Épictète.

Le *Ménippe*, récit comique qui séduisit d'abord Thomas More et Érasme, sert à l'évidence de modèle à Rabelais⁵⁰. Lucien de Samosate s'était livré à une parodie, en *reprenant* un original homérique ou platonicien mais en le défigurant dans un sens comique tel que son lecteur pouvait reconnaître à la fois la parenté avec l'original et l'effet de différence, par lequel l'original était tourné en dérision. Le caractère le plus frappant de la veine créative lucianesque concernait le dialogue comique instauré avec les modèles, épiques et philosophiques. De même le texte de Rabelais est inséparable d'une tradition littéraire antérieure avec laquelle joue l'œuvre nouvelle. Le lecteur prend plaisir à résoudre l'énigme littéraire qui lui est proposée en reconnaissant, grâce à sa culture, les textes partenaires qui se trouvent moqués.

Rabelais veut surpasser Lucien dans le registre parodique comme Virgile avait voulu surpasser Homère dans le récit des catabases épiques. Mais Rabelais manifeste aussi sa volonté de réactualiser l'épisode, puisque cette rivalité se joue évidemment à quatorze siècles d'intervalle. Rabelais ne peut plus, comme Lucien, parodier seulement Platon ou Homère. Lorsqu'il « lucianise » à son tour, il doit tenir compte du fait que Lucien personnifie désormais la démarche parodique dans le Panthéon littéraire. En s'adressant à ses lecteurs contemporains, dont Érasme (mort en 1536) présenterait la figure idéale, Rabelais joue donc en remémorant un texte lucianesque qui poursuivait déjà un but comique, mais par toutes les références aux personnages des romans médiévaux et aux papes de l'époque récente, il produit un texte « modernisé » qui ne se limite pas aux références de l'antiquité.

Dans la fête carnavalesque inscrite dans le calendrier annuel, le *renversement* est une opération rituelle bien connue depuis les Saturnales des Romains et qui s'est trouvée relégitimée par les formules des Évangiles, « [L'Éternel] a renversé les puissants de leur trône et il a élevé les humbles » [*Deposuit Deus potentes de sede et exaltavit humiles*] (Luc 1,52). La fête du renversement des ordres sociaux associé au cycle carnavalesque célèbre *une sorte de revanche des petits*, des pauvres d'esprit et des Innocents, sur les mauvais rois, les

⁵⁰ *L'Histoire vraie* de Lucien comporte un épisode analogue (récit d'une expédition maritime vers l'île des Bienheureux où séjourne après la mort tous les héros homériques). Ce texte joue un rôle capital dans le « Prologue de l'auteur » du *Pantagruel*, dans la mesure où il s'agit d'une critique narquoise de la véridiction dont protestent les historiographes (tels Hérodote ou Thucydide), qui veulent être crus sur parole lorsqu'ils prétendent être vrais et authentiques. Lucien avait eu une formation de rhéteur et maîtrise parfaitement les *procédés* rhétoriques grâce auxquels les grands textes parviennent à nous captiver.

tyrans et les Hérodes qui les oppriment ou les massacrent le reste du temps. Rabelais ne se limite pas à rabaisser les puissants. En suivant, de façon conséquente, une logique tributaire de la promesse évangélique, il rehausse aussi certains personnages qui avaient connu sur terre une condition médiocre ou humiliante. Mais, et c'est là l'un des caractères les plus remarquables de ce chapitre, cette inversion, qui s'opère dans les deux sens⁵¹, est accompagnée d'une perversion apparente du message évangélique. En effet, dans toutes les petites saynètes, les anciens brimés, philosophes ou poètes, élevés en Enfer dans une position favorable, briment à leur tour ceux qui leur sont à présent devenus inférieurs⁵². En particulier les grands déchus affamés sont souvent confrontés au problème de la *charité délibérément refusée*. Les personnages jadis humbles sur terre⁵³ jouissent du privilège d'exercer à leur tour leur pouvoir vis-à-vis des anciens despotes déchus, en pratiquant à leur choix bienfaisance ou cruauté. Nous ne sommes pas ici dans un Enfer chrétien où les diables seraient seuls chargés de tourmenter leurs victimes damnées. Si le rôle actif des diables peut être pareillement effacé, c'est bien parce qu'il suffit de laisser faire la nature humaine pour que ce lieu remplisse sa fonction punitive, puisque ce sont les heureux élus réhabilités, les Diogènes, Épictètes, Villons et autres Pathelins, qui se chargent de tourmenter les déchus et de les rendre malheureux. Il faut bien conclure qu'après l'inversion des conditions, les humbles une fois élevés ne se montrent pas plus humains que les despotes dont ils ont pris la place. Plutôt qu'à un éloge de la sagesse qui serait symétrique au blâme de la méchanceté punie, on assiste à une revanche très peu évangélique. L'Enfer, comme le monde terrestre, est un lieu où ceux qui sont en position avantageuse s'amuse de leurs privilèges ; ce n'est en tout cas pas un lieu où les philosophes feraient une démonstration convaincante, par leurs mœurs, de cette supériorité éthique qu'aurait dû leur donner leur sagesse.

Avec la description de la société des Enfers, Rabelais se mesure ponctuellement à Lucien, par une familiarité retrouvée avec une culture qu'il suppose également partagée par son lecteur⁵⁴, mais il ne fait pas un simple pastiche. Son propre dessein créatif lui fait inscrire cette séquence textuelle dans un contexte chrétien original, en lui assignant une fonction de leçon politique érasmienne à l'intérieur du *Pantagruel*. En excédant la seule dimension imitative, le texte de

⁵¹ Voir le beau commentaire de DUVAL, Edwin dans son ouvrage *The Design of Rabelais's Pantagruel*, New Haven, Yale UP, 1991, p. 102-107.

⁵² La demande suppliante de l'affamé, qui faisait plus haut dans le *Pantagruel* l'objet d'un chapitre entier (chap. LX), se retrouve aux Enfers, où elle n'est plus associée à la difficulté de la communication, mais rattachée au problème, plus radical, de la *charité délibérément refusée*.

⁵³ Aux Enfers Épictète n'est plus ni esclave ni stoïcien ascétique, il est devenu un riche jouisseur hédoniste qui semble avoir tout oublié – ou tout renié ! – des principes de sa philosophie austère, et qui a inscrit une devise épicurienne au-dessus de son jardin de plaisirs.

⁵⁴ Le nom de Lucien apparaît explicitement au début du *Pantagruel* (chap. I ; p. 101), de même qu'il apparaissait au début de *L'Éloge de la Folie*, dans la lettre-dédicace à Thomas More (éd. cit., p. 108 et 109 ; voir aussi XLV, p. 168). Avant que ne s'engage la querelle autour de l'athéisme de Lucien – notamment attisée par Jean Calvin –, cet auteur représente au début du XVI^e siècle (lorsque Thomas More et Erasme le découvrent et le traduisent) le railleur, le moqueur, le maître en dérision, celui qui fait un usage parodique virtuose des genres et des *topoi* littéraires.

Rabelais acquiert une force critique originale, en tournant la démarche parodique de façon subversive en direction de nouvelles traditions littéraires – comme par exemple la tradition hagiographique. Au XVI^e siècle, l'esprit critique qui anime les philologues à propos des textes antiques et bibliques s'intéresse aussi à réexaminer les miracles que l'on attribue aux saints, avec de nouvelles exigences de véracité. La guérison d'Épistémon est très clairement une parodie des résurrections miraculeuses que l'on trouve dans la *Vie de saint Nicolas*, l'un des saints les plus populaires de la chrétienté⁵⁵. Déjà la Folie d'Érasme faisait un éloge des fous qui aiment à croire aux histoires fabuleuses, et elle avait cité pour exemple les descriptions des Enfers ; les fous crédules vivent dans l'imaginaire littéraire et, disait Folie, c'est tant mieux pour eux⁵⁶. Dans cet épisode comique où Panurge fait ressusciter Épistémon décapité, Rabelais joue à confondre le souvenir des miracles de saint Nicolas et les résurrections miraculeuses que l'on trouve dans certains romans médiévaux. Sa critique s'adresse ainsi à une position superstitieuse qui préfère se tourner vers des récits de miracles fabuleux plutôt qu'écouter les leçons du Christ, l'accusant implicitement de se contenter d'une voie contestable qui serait justement celle du *mensonge romanesque*.

Rabelais nous empêche de décider avec assurance du statut « fabuleux-objectif » (au niveau du roman) ou subjectivement « onirique » (au niveau du personnage d'Épistémon) qu'il convient d'attribuer à la scène de l'Enfer, mais il nous fournit au moins des éléments qui nous font suspecter que l'expérience ne correspond peut-être qu'à une sorte de reprise par Épistémon, à son propre compte, d'un spectacle fantasmatique dont la nature était par ailleurs déjà littéraire. Ce serait ici la *mémoire livresque d'Épistémon, qui a lu Homère, Virgile, mais aussi Platon, Lucien, et les romans médiévaux*, qui aurait donné forme et substance à sa vision et qui l'aurait conduit à se projeter dans cet univers fictif et à s'identifier aux scènes de ses lectures.

Le texte de Rabelais enseigne qu'une descente aux Enfers est toujours surchargée, saturée de littératures⁵⁷, et qu'elle se situe toujours dans le tournoiement

⁵⁵ Au chapitre précédent, « Panurge leur contait [...] les exemples de saint Nicolas... » (XXV ; p. 369). Jean Céard a très bien mis en évidence cette dimension de la « résurrection » comique d'Épistémon à travers laquelle Rabelais s'en prend aux vulgarisateurs de légendaires hagiographiques naïfs, qui, en résistant aux progrès de la critique philologique naissante et en favorisant une « historiographie » naïvement fabulatrice, nuisent indirectement à la crédibilité des miracles présentés par les Évangiles (CEARD, Jean, « L'Histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas », *Études seizièmistes offertes à M. le professeur V. L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 91-109, en particulier p. 98-109).

⁵⁶ *L'Éloge de la Folie*, XL ; éd. cit., p. 159-160.

⁵⁷ Il est tout à fait remarquable que Folengo ait placé l'épisode de sa descente aux Enfers, au niveau le plus explicite de l'histoire elle-même, sous le signe de la lecture de récits de catabases : tandis que les personnages descendent dans les lieux souterrains habités par les diables, le narrateur pseudo-épique précise que l'un des personnages... « qui [*i.e.* Boccalus] narrat averni / vatibus effinctas follas ; unusque ricordat / quid de Guerrino Meschino legerit ohm. / Dum quoque Faichetto recitabat Cingar amico / Virgili sextum, res o miranda, quis istam / audiat et credat propriis nisi vidait orchis ? » (JCXV, 419-424 ; éd. cit., p. 866) ; « L'un (Boccal) recite les follies inventées par les Poètes, lesquelles ils disent estre aux Enfers. Il raconte ce qu'il avoit leu autrefois du guerrier Meschin ; pendant qu'aussi [un autre ; Cingar] rapportoit à son amy Falquet le sixiesme livre de Virgile » (trad. française de 1606). Le texte de

des références textuelles qui se pressent en foule. C'est en fait la *surcharge* même des croisements intertextuels qui fait sens : si chaque héros nommé sert à chaque fois de signe-ambassadeur évoquant une geste de chevalerie, une épopée ou un récit historique, le procédé de la longue liste énumérative et l'effet de multitude produisent l'impression qu'il y a déjà *trop* de soi-disant héros, dans l'Enfer surpeuplé, mais aussi qu'il y a déjà eu trop de textes pour raconter un tel épisode.

Ce chapitre nous enseigne que notre meilleure volonté à nous représenter un lieu de justice idéale est insuffisante : nos esprits ne sauraient produire que des représentations *topiques* insatisfaisantes où la Justice resterait boiteuse et comique. En présentant ces Enfers déconcertants, Rabelais enseigne qu'en attendant le royaume pacifié et unifié, sans hiérarchie ni privilèges, promis à l'heure du Jugement Dernier, une fuite consolatrice dans un anti-monde imaginaire ne saurait atteindre autre chose qu'une société *analogue à la nôtre*. Si Thomas More n'avait présenté son royaume d'Utopie que pour mieux souligner la radicale impossibilité de sa réalisation réelle, Rabelais de son côté ne nous présente qu'un anti-monde comique bricolé à coups de fragments littéraires épars, et la vision qui en résulte n'est en fait qu'un reflet inversé de *notre* monde. Un tel modèle ne renvoie en définitive pas à un monde corrigé, meilleur que le nôtre, mais reproduit une situation identique à la nôtre, dénoncée sous son aspect comique⁵⁸. La représentation de l'Au-delà dépasse nos possibilités humaines. En dernière instance, par son tour comique, l'épisode éduque le lecteur, guetté à son tour par le danger d'une lecture identificatrice, en lui enseignant qu'une lecture naïve et crédule ferait de lui un nouvel Épistémon.

Folengo, l'une des sources de Rabelais (voir *supra*, note 3), enseignait déjà qu'une descente « touristique » aux Enfers est toujours *informée* et *empreinte* de littérature, qu'elle ne rejoue jamais qu'un *topos* déjà éminemment littéraire.

⁵⁸ A noter, alors que le référent infernal représente ici le *comparé*, deux comparaisons évoquant un référent pris dans le monde réel des personnages (mais aussi de l'auteur et du lecteur) : « ...comme font les bastelières es de Lyon et Venise » (XXVI ; p. 385) et « ...comme font les moutardiers à Paris » (*id.* ; 393). A suivre Épistémon, ce qui se passe aux enfers serait familier et aisément accessible à la représentation, car ce qui s'y passe peut être comparé à ce qui se passe dans notre monde, en France ou en Italie !

Les mutations du discours historique au XVIII^e siècle : Vie et mort du récit, résurgences de la fiction

Catherine VOLPILHAC-AUGER

Que l'histoire se renouvelle entre les XVII^e et XVIII^e siècles est une évidence. Mais où faut-il situer ce tournant ? Et en quoi consiste-t-il exactement ? Le renouvellement doit-il être recherché dans la forme même de l'œuvre historique, dans le projet de l'historien, dans les moyens mis en œuvre ? Quand en 1731 Voltaire s'attaque pour la première fois à l'histoire (et à la prose), c'est avec une *Histoire de Charles XII* qui présente apparemment toutes les caractéristiques de l'histoire la plus traditionnelle, entre histoire particulière et biographie (cette notion étant elle-même problématique¹) ; mais il n'en affirme pas moins la radicale nouveauté de son projet, fondé sur la collecte de témoignages et sur un mode narratif particulier, qui fait ressortir la multiplicité des facteurs historiques à considérer². Dix ans plus tard, il s'attelle à l'*Essai sur l'histoire générale et l'esprit des nations*, qui sera publié et deviendra en 1756 ce que nous connaissons sous le titre d'*Essai sur les mœurs*. Durant ces dix ans, la révolution historique aurait-elle encore transformé le paysage, ou l'historien lui-même ? De l'admirateur du héros guerrier, fasciné par son personnage et par la lutte des titans que permet son affrontement avec le czar Pierre, dit « le Grand », on est passé à l'observateur attentif du progrès des arts, voire de l'histoire elle-même, dont parle ici même Olga Penke. En une décennie, l'histoire est devenue à la fois le champ d'action et le lieu privilégié d'observation de l'esprit humain : c'est par elle que se manifeste la capacité à s'extraire du merveilleux et du futile – l'indigeste, le pesant, l'interminable, comme les chroniques monastiques à la gloire de l'ordre, étant pour Voltaire de l'ordre du futile. C'est par elle que la raison s'expérimente et se vérifie ; mais elle reste toujours fidèle à ce qui aux yeux de Voltaire en constitue la matière même : le récit, seul capable de donner vie au passé et par là de persuader le lecteur de sa véracité, voire de sa réalité.

La tentation de l'histoire ou la mort du récit ?

De manière parallèle à Voltaire, Montesquieu expérimente une autre manière d'écrire l'histoire, radicalement différente, dont la première caractéristique est de refuser le récit : alors même que Voltaire se place dans la tradition jésuite de la *narratio*, qui permet de jeter tant de ponts entre fiction et histoire, Montesquieu avec

¹ Elle doit être discutée au séminaire « L'écriture de l'histoire », École normale supérieure de Lettres et sciences humaines, dont les travaux en 2004-2005 sont consacrés au « biographique ».

² Nous reprenons ici l'analyse d'Olga PENKE dans son article « De l'usage de l'histoire », à paraître dans le volume 2005 / 05 des *Studies on Voltaire (Montesquieu en 2005)*, Oxford, Voltaire Foundation) ; cet article institue un parallèle entre Voltaire et Montesquieu historiens.

les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) s'affirme dans toute sa singularité : modestes « considérations » discontinues, sans place pour le héros sauf s'il permet à des forces plus vastes de se réaliser, mais surtout profondes réflexions qui montrent que l'histoire est le meilleur champ d'expérimentation du politique³, et que le présent se déchiffre à la lumière du passé, et que le présent permet aussi de comprendre le passé. L'ouvrage est « historique », mais n'est pas une « histoire des Romains ». La manière en est reprise dans les *Réflexions sur le caractère de quelques princes et sur quelques événements de leur vie*, qu'il n'achèvera jamais mais qui datent sans doute de la même décennie⁴. Ces *Réflexions* sont rédigées sous forme de parallèles (c'est d'ailleurs ainsi que Montesquieu les désigne à l'occasion), entre Charles XII de Suède et Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, Tibère l'empereur romain et Louis XI, roi de France, les deux papes Paul III et Sixte-Quint..., pour se développer sous forme de portraits individuels pour Philippe II, roi d'Espagne et Henri III, roi de France. Là encore, nul récit, mais des analyses sur la capacité réelle de ces prétendus grands politiques, qui bénéficient d'une réputation usurpée, sur leurs échecs et ce qui leur a manqué pour réussir, ou leur a permis de l'emporter. La forme du parallèle, loin d'être systématique (comme Montesquieu lui-même l'avait pratiqué dans les *Romains* à propos de Carthage et de Rome, ou de Cicéron et de Caton⁵), permet avec souplesse de désigner les faiblesses : qui osera admirer la prudence de Philippe II, incapable en fait de cacher sa dissimulation, ou la « finesse » de Louis XI, si en regard on lui propose la « profondeur » de Tibère ?

Pourtant la tentation de l'histoire est présente, sinon sous forme de récit, du moins comme perspective continue : l'évocation de Henri III constitue le passage manquant de l'histoire de France abandonnée par Montesquieu mais recueillie dans les *Pensées*⁶, qui occupe aujourd'hui presque vingt pages en caractères serrés, et en aurait tenu plus de soixante dans un volume in-12 du XVIII^e siècle. Et les passages consacrés à Louis XI reflètent sans doute ce qu'il avait écrit dans une *Histoire de Louis XI* jetée au feu par un secrétaire étourdi, au cours de la même période antérieure à 1740. Mais le lecteur est toujours censé connaître le détail des événements, car jamais Montesquieu ne les décrit ou n'éclaire les allusions. En effet, à d'autres, il laisse le soin de raconter ce qu'il interprète, de donner à voir ce qu'il donne à comprendre. Ce qui l'intéresse, ce sont les forces profondes qui font agir l'humanité.

Mais de quelle nature sont-elles ?

Je lis quelquefois toute une histoire sans faire la moindre attention aux coups donnés dans les batailles et à l'épaisseur des murs des villes prises ; uniquement

³ Nous renvoyons à notre introduction aux *Romains* (Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 19-24).

⁴ Voir notre introduction à cet ouvrage dans le volume des *Œuvres et écrits divers* II de Montesquieu (à paraître, Voltaire Foundation, 2005). Cet opuscule se trouve au tome I des *Œuvres* de Montesquieu, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. 519-530.

⁵ Chapitres IV et XII des *Romains*.

⁶ N° 1302.

attentif à regarder les hommes, mon plaisir est de voir cette longue suite de passions et de fantaisies.

On verra dans l'histoire de la jalousie que ce n'est pas toujours la nature et la raison qui gouverne les hommes, mais le pur hasard, et que certaines circonstances qui ne paraissent pas d'abord considérables influent tellement sur eux et agissent avec tant de force et d'assiduité, qu'elles peuvent donner un tour d'esprit à toute la nature humaine⁷.

Montesquieu aurait donc ainsi quasiment inventé l'histoire des mentalités, en étudiant les mœurs de tous les pays du monde, comme *L'Esprit des lois* lui avait permis de le faire. Dès 1721, il avait eu l'occasion de peindre en Usbek le Jaloux par excellence, celui qui s'éloigne des femmes en les tenant enfermées, mais qui ne supporte pas l'idée qu'elles voient un autre homme : « Ce n'est pas, Nessim, que je les aime [...] mais de ma froideur même il sort une jalousie secrète, qui me dévore⁸ ». Et on sait que cette jalousie, ou plutôt la discipline imposée par la jalousie née de la perverse structure du sérail amène à un dénouement sanglant, tout en suggérant une leçon politique : le despote est celui qui impose la loi qu'il refuse de s'appliquer à lui-même. Le roman constituerait ainsi une autre facette de l'histoire, qui elle-même se distinguerait de la leçon politique, celle qui se développe au livre XVI de *L'Esprit des lois*, consacré à « l'esclavage domestique » : non pas jalousie de passion, individuelle et nous dirions aujourd'hui « psychologique », mais « jalousie de coutume, de mœurs, de lois [...] froide, mais quelquefois terrible, [qui] peut s'allier avec l'indifférence et le mépris⁹ ».

Mais à la citation extraite de l'« histoire de la jalousie », il faut sans doute en opposer une autre, à laquelle elle semble presque répondre, comme un écho inversé : « J'ai d'abord examiné les hommes, et j'ai cru que, dans cette infinie diversité de lois et de mœurs, ils n'étaient pas uniquement conduits par leurs fantaisies. » On aura reconnu la préface de *L'Esprit des lois*. On est donc amené à douter de cet intérêt soudain pour les « passions et [les] fantaisies ». Ou plutôt on admettra volontiers qu'avec ce refus d'une histoire purement événementielle réduite à des données répétitives et en elles-mêmes dépourvues de sens (« coups donnés dans les batailles » et « épaisseur des murs »), auxquelles les historiens se plaisent d'ordinaire pour la plus grande gloire des rois, Montesquieu rejoint Voltaire ; mais il n'est certainement pas prêt à tomber pour autant dans l'histoire romanesque dite « histoire secrète » (traditionnelle et couronnée de succès, mais tout aussi étrangère à Voltaire), qui prétend livrer la cause restée mystérieuse, en général amoureuse, des plus grands événements. L'histoire des passions (et non « d'une passion » ou « de la

⁷ MONTESQUIEU, *Pensées*, n° 1622 (recopié après 1748). Nous citons d'après l'édition procurée par Louis Desgraves (*Pensées, Le Spicilège*), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1991. Montesquieu avait recueilli un certain nombre de passages destinés à cette *Histoire de la jalousie* qu'il n'a pas poursuivie : *Pensées*, n° 483-509.

⁸ MONTESQUIEU, *Lettres persanes* (lettre 6) ; nous citons en la modernisant l'édition publiée à Oxford, Voltaire Foundation, 2004, éd. Philip Stewart et C. Volpilhac-Augier.

⁹ MONTESQUIEU, *L'Esprit des lois*, XVI, 13 ; nous citons l'édition procurée par Robert Derathé, Classiques Garnier, 1973, 2 vol.

passion ») n'a pour lui de sens qu'en tant qu'histoire des mœurs et des institutions ; non histoire individuelle, mais mesure de la « force et d[e] l'assiduité » des passions, susceptibles de régularité, et relevant donc d'un déterminisme ; en cela elles sont capables de « donner un tour d'esprit à toute la nature humaine » – et sans doute faut-il donner à « nature humaine » le sens qu'a constamment cette expression dans les *Lettres persanes* : « le genre humain ». Rendre raison des passions¹⁰ : tel pourrait être l'idéal de cette forme d'histoire qui est en fait – si on s'en tient aux fragments que Montesquieu en a conservés – une histoire de la condition féminine, ou du statut des femmes dans la société orientale, grecque, romaine... Vers 1750, peut-on envisager d'écrire une « histoire sociale des femmes » ? Montesquieu ne l'a pas osé ; mais il a bien montré comment on pouvait, avec une « histoire du commerce » qui occupe le livre XXI de *L'Esprit des lois*¹¹, envisager une « histoire de la civilisation » avant la lettre¹².

Fictions historiques

Mais il est une autre manière pour Montesquieu d'aborder l'histoire : par la fiction, mais pas celle que l'on a déjà entrevue et qui a cours depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours : « petite histoire » faisant intervenir de grands personnages comme le geai se pare des plumes du paon, histoire amoureuse tendant à montrer que les plus grands événements se réduisent à une cause imperceptible ou du moins dissimulée, histoire galante qui verra un Clovis ou un duc de Nemours se comporter de la même manière, voire parler le même langage... Le roman (ou plutôt la « nouvelle historique ») est abondamment illustré par M^{me} d'Aulnoy ou Catherine Bédacier-Durand au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècle, mais encore poursuivi par l'abbé Prévost avec *l'Histoire de Marguerite d'Anjou* ou celle de *Guillaume le Conquérant* ; si l'amour n'en constitue pas toujours le fil principal, l'énergie et les passions des personnages éponymes sont au centre des plus grands intérêts : les passions individuelles en sont le ressort comme elles le sont aussi dans l'histoire la plus traditionnelle, où l'ambition, le goût de la gloire ou les intérêts les plus bas animent princes, capitaines et aventuriers. Histoire et roman peuvent-ils d'ailleurs se différencier, puisqu'ils reposent sur le même principe ? L'antique distinction aristotélicienne¹³ qui faisait de l'histoire l'expression du particulier, de l'accidentel, et de la poésie (tragique), autrement dit de la fiction, celle du général, donc de l'essentiel, ne tient plus ; on a beau, comme Lenglet-Dufresnoy, justifier l'histoire contre les romans et inversement, leur parenté éclate. Le « héros » dans les deux cas est le moteur principal, sinon unique : « Étudier l'histoire, [...] c'est apprendre à se

¹⁰ *L'Esprit des lois* n'est-il pas sous-tendu par une histoire des passions ? Après avoir distingué la nature des trois gouvernements, il en détermine le principe ou « ce qui le[s] fait agir », autrement dit « les passions humaines qui le[s] font mouvoir » (III, 1).

¹¹ « Des lois dans le rapport qu'elles ont avec le commerce, considéré dans les révolutions qu'il a eues dans le monde » ; voir aussi le livre XXII, où il est traité de la monnaie.

¹² Voir LARRÈRE, Catherine, « Montesquieu et l'histoire du commerce », *Le Temps de Montesquieu*, Genève, Droz, 2002, p. 319-335.

¹³ ARISTOTE, *Poétique*, 1451b.

connaître soi-même dans les autres », disait un auteur qui jouait du double registre de l'histoire et de la fiction, Saint-Réal – et de fait les tenants de l'histoire reprennent volontiers cette citation de *De l'usage de l'histoire*. Et si bien souvent l'histoire prête à la fiction un décor et des noms, mais surtout son prestige, inversement l'histoire s'étoffe d'une analyse psychologique qu'elle a apprise dans le roman : ainsi Sextus Tarquin s'interrogeant longuement sur les moyens de séduire Lucrèce dont il est amoureux, avant de se résoudre à un viol dont la conséquence ne sera autre que la transformation de la monarchie romaine en république¹⁴. Emprunt occasionnel, effort désespéré de narrateurs qui cherchent à motiver (au sens narratologique du terme) une action « obscène » au sens propre ? On voit plutôt se manifester une parenté voire une homologie. Tout au long du XVIII^e siècle, avec Catrou et Rouillé, mais surtout avec Vertot ou Rollin, inlassablement réédités et admirés, se rejoue la même partie : les figurants de l'histoire (le peuple, l'armée, les courtisans) tiennent le rôle d'un public parfois révolté et souvent subjugué, comme l'est le lecteur de roman et d'histoire, par celui qui détient le pouvoir ou l'acquiert par la force de ses armes ou de sa parole ; Brutus devient ainsi une figure emblématique, ou une mise en abyme, du pouvoir de l'histoire, qui est d'abord rhétorique et se doit de persuader, d'entraîner la conviction de ses lecteurs¹⁵.

Les passions de tous ceux qui participent, de près ou de loin, à l'action, sont donc toujours au XVIII^e siècle le principal objet d'une histoire qui prétend plus que jamais découvrir les causes des événements, mais se donne toujours pour horizon la « nature humaine ». De cela, Voltaire saura s'écarter avec *Le Siècle de Louis XIV* (1751), refusant « de peindre à la postérité, [...] les actions d'un seul homme » pour mieux s'attacher à « l'esprit des hommes » (Chapitre I), ou plutôt à la dialectique qui définit les relations des unes et de l'autre ; mais vingt ans plus tôt, dans l'*Histoire de Charles XII*, il s'empressait d'exposer le « caractère » du roi au livre I, pour ouvrir le livre II sur le « changement prodigieux et subit dans [son] caractère », selon l'argument placé en tête de ces livres. Montesquieu, qui a tant de méfiance pour le rôle du grand homme, et qui en cela se différencie fondamentalement de Voltaire, en serait-il alors victime quand il oriente l'histoire vers la fiction ?

Il en est fort loin : il invente un genre, que nous appellerons ici « fiction historique » mais dont les dimensions morale et politique sont premières, et qui à ce titre pourrait être aussi donné comme « apologue historique ». C'est le fait de trois œuvres brèves (à peine quelques pages chacune) qui jalonnent sa carrière, mais qui sont toutes les trois de conception ancienne : *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* (1724), *Dialogue de Xantippe et de Xénocrate* (vers 1727), *Lysimaque* (1751, publié en 1754)¹⁶. Dans les trois cas, il fait intervenir un personnage principal (éponyme)

¹⁴ Les PP. CATROU et ROUILLÉ (S.J.), *Histoire romaine*, t. I, Paris, 1725.

¹⁵ Nous renvoyons aux analyses que nous avons proposées dans « Brutus au carrefour des genres. À quoi sert Brutus ? », *Bruto il Maggiore nella letteratura francese et dintorni*, a cura di Franco Piva (colloque de Vérone, 3-5 mai 2001), Fasano, Schena Editore, 2002, p. 157-171.

¹⁶ *Sylla et Xantippe* ont été publiés au tome VIII des *Œuvres complètes* de Montesquieu (dir. P. Rétat, 2003) ; *Lysimaque* le sera au tome IX (2005).

attesté par l'histoire antique, même s'il n'est pas extrêmement connu : Xantippe¹⁷ est un général spartiate qui a mené Carthage à la victoire contre les Romains de Regulus (III^e siècle av. J.-C.) ; Lysimaque est un des « diadoques » ou successeurs immédiats d'Alexandre le Grand ; quant au dictateur Sylla (I^{er} siècle av. J.-C.), tristement célèbre, les proscriptions dont il a frappé Rome pour assurer son pouvoir ne l'ont pas empêché de vieillir sereinement et de mourir dans son lit. Les trois héros ne se ressemblent pas : Sylla, cynique et quasi monstrueux, a montré à Rome le chemin de la servitude¹⁸ ; Xantippe est victime (à la fin du dialogue) des Carthaginois qui lui doivent tant, mais qui se méfient d'un personnage aussi prestigieux et vertueux ; Lysimaque devient roi après avoir souffert les pires traitements d'Alexandre, jaloux de sa fidélité envers le philosophe Callisthène, qui avait contesté son autorité.

Deux dialogues, un récit de vie que l'on dirait aujourd'hui autobiographique, autant d'occasions de méditer à la première personne sur le destin d'un homme d'action, guerrier ou politique, qui a toutes les caractéristiques du « héros », car il est arrivé au pouvoir par ses seuls mérites, et qui, ayant goûté aux fastes de la puissance, constate que les hommes ne sont guère dignes d'estime. Le regard est rétrospectif, car les trois hommes parlent à la fin de leur vie – ce qui constitue une différence majeure par rapport au genre du dialogue des morts, issu de Lucien mais profondément renouvelé par Fénelon puis Fontenelle : ici pas de méditation sur la vanité du monde humain, sur les fausses grandeurs et les richesses devenues poussière, pas de rencontre inattendue par delà les siècles, mais l'évocation, soutenue de sentences morales, d'une vie bien remplie, qui a vu la volonté divine encourager la volonté humaine. Leurs hauts faits ne sont rappelés que pour mesurer l'ingratitude, l'inconscience ou la fidélité de ceux qui les ont admirés ou détestés. Tous trois ne parlent pas comme des vieillards : ils sont parmi les hommes mais déjà « ailleurs » (Xantippe est même sur le navire qui doit le ramener en Grèce) ; ils ont assez vécu pour juger leurs contemporains, et l'humanité en général, sans passion et sans indulgence.

Ils sont loin de se ressembler : autant Sylla se vante de son audace, de sa politique constante « d'étonner les hommes », et d'un amour démesuré pour la liberté de sa patrie qui lui semble justifier tous les crimes, autant Xantippe est pur dévouement (« [Le devoir] me lie à tous les humains »), tandis que Lysimaque s'efface presque devant son maître Callisthène, et lui doit de régner paisiblement pour le plus grand bonheur de ses sujets. Le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* offre même au philosophe Eucrate, qui aurait pu comme Xénocrate se contenter de donner la réplique, le rôle d'un contradicteur ou d'un critique : « Pour qu'un homme soit au-dessus de l'humanité, il en coûte trop cher à tous les autres. » Il incarne la mauvaise conscience susceptible de faire « change[r] de visage » l'ancien dictateur, qui s'est toujours glorifié des pires atrocités, ou les a justifiées par un idéal auquel personne ne peut croire : le souci de sauvegarder la liberté romaine. Et la forme du dialogue

¹⁷ Il faudrait écrire « Xanthippe », mais l'usage s'est imposé de respecter l'orthographe de Montesquieu.

¹⁸ Cela apparaît aussi bien dans les *Romains* (chapitre XIII) que dans *L'Esprit des lois* (livre XII).

force Sylla à entendre la dure vérité : il a révélé aux Romains « ce fatal secret », la voie la « plus sûre pour aller à la tyrannie et la garder sans péril », en suscitant l'ambition des généraux et en montrant que les Romains pouvaient se résigner à être opprimés. Telle est la leçon ultime, et parfaitement claire, du *Dialogue*, leçon évidemment plus politique que morale, et pas seulement historique, mais que seule la fiction peut représenter et mettre en scène, en prenant pour matière l'histoire.

Il est intéressant de voir comment la critique a considéré ces ouvrages, trop minces pour pouvoir être tenus pour des chefs-d'œuvre, et relevant d'un genre hybride, donc douteux en raison même de leur originalité, alors même qu'ils sont pourvus des mêmes qualités d'écriture que les autres œuvres de Montesquieu, et chargés d'un sens non négligeable. *Xantippe et Xénocrate* n'a été publié qu'en 1892 et n'a guère retenu l'attention. La faible notoriété du héros éponyme n'y est sans doute pas pour rien, mais ce silence vaut d'être noté, tout comme pour *Lysimaque*, qui est pourtant la seule œuvre que Montesquieu ait publiée sous son nom. L'ouvrage a constamment été ignoré par la critique, comme il l'avait déjà été par le propre fils de Montesquieu (pourtant lui aussi de l'académie de Nancy, pour laquelle l'opuscule avait été écrit) dans le *Mémoire pour servir à l'histoire de M. de Montesquieu* (1755)¹⁹, au point qu'il semble presque disparaître, sinon du corpus, du moins de la mémoire de l'œuvre. Quand il est réédité, c'est à la suite des *Romains*, parmi d'autres textes qui renvoient à l'histoire antique²⁰ ; il est alors tenu pour une œuvre de circonstance, voire un simple discours d'apparat à vocation édifiante²¹. On relève une mention chez Robert Shackleton – encore celle-ci est-elle péjorative : « ce n'est que l'élégant essai d'un courtisan²² » ; et de fait c'est au détour d'un paragraphe consacré à des « occupations diverses » et à la faveur royale qu'apparaît ce jugement.

Mais le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* a connu un sort pire encore ; car son statut de fiction et surtout sa nature essentiellement dialogique semblent avoir échappé à plusieurs de ses commentateurs, qui en dénoncent le caractère « inquiétant » ou se répandent en protestations : « un paradoxe soutenu avec l'éclat du génie [...] Quel besoin y avait-il de donner au crime je ne sais quelle grandeur qui l'élève au-dessus de la morale commune ? » déclare au lendemain de la chute du Second Empire Edouard Laboulaye, qui semble ne pas l'avoir lu en entier mais n'en poursuit pas moins : « Je l'avoue, je n'aime pas voir un homme de talent jouer avec des paradoxes aussi dangereux²³ ». Plus loin : « Si Montesquieu avait traversé nos

¹⁹ VOLPILHAC-AUGER, Catherine, *Montesquieu. Mémoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 249-259.

²⁰ Ainsi dans l'édition procurée par Gonzague Truc, Paris, Classiques Garnier, 1945.

²¹ Quand il apparaît dans les « dernières œuvres », comme dans l'édition de Roger Caillois dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (t. II, 1951), c'est sans être distingué des œuvres simplement ébauchées que sont le *Mémoire sur la Constitution* ou les *Souvenirs de la cour de Stanislas Leczinski* – et on sait ce que vaut la qualification d'œuvres « tardives » ou simplement postérieures à *L'Esprit des lois*.

²² SHACKLETON, Robert, *Montesquieu. Une biographie critique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977, p. 301.

²³ Texte cité par Pierre Rézat, dont je suis ici l'analyse, dans son introduction du *Dialogue*.

épreuves, il n'aurait pas écrit son *Dialogue*.» – et voilà Montesquieu taxé d'irresponsabilité. Or cette représentation d'une bonne conscience affichée comme celle de Sylla, d'un idéal à courte vue exhibé sans souci des conséquences politiques à long terme (idéal pulvérisé par Eucrate), est précisément ce qui permet de révéler la nature perverse d'un pouvoir qui n'est jamais à court de justifications, mais dont la seule raison d'être est l'affirmation d'un individu : Napoléon III y aurait-il fait exception ? En tout état de cause, Sylla ne sort pas vainqueur du dialogue dont il est le centre, mais pas le personnage unique, encore moins le porte-parole de Montesquieu.

Le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* constitue en fait la plus efficace dénonciation du discours des héros ou prétendus tels, voire de l'histoire traditionnelle, celle qui se satisfait de l'illusion à laquelle cédaient Rollin ou Vertot : nous l'avons dit, à travers Brutus, dont la parole devenue tout à coup souveraine entraînait les Romains vers la liberté en les subjuguant, se laisse déchiffrer la toute-puissance de l'histoire sur ses lecteurs, séduits et emportés par le récit. Sylla, vaincu sur son propre terrain démonstratif par un philosophe qui l'a percé à jour, révèle que l'histoire-narration n'a pas le dernier mot. Celui-ci revient à la philosophie – mais uniquement grâce à la fiction. L'auteur de *L'Esprit des lois* qui, avec les *Lettres persanes*, avait déjà inventé le roman épistolaire tel qu'il se développera au XVIII^e siècle, avec l'apologue historique a aussi inauguré une nouvelle manière d'écrire l'histoire, si nouvelle qu'elle devait rester sans postérité.

**Le polar et la déconstruction
ou
plaidoyer pour le devenir des genres**

Timea GYIMESI

Il est inattendu voire insolite de parler du roman policier et de ses avatars plus récents à un colloque qui se propose de parcourir le problème de la *transition des genres* en dressant au fur et à mesure, grâce aux communications, un tableau plus ou moins exhaustif des *genres en transition*. Inattendu et insolite pour les simples et excellentes raisons qu'avec le roman policier, lequel sera l'un des objets de notre investigation, les deux principes qui semblent soutenir de façon tacite les deux journées d'études se voient – nous paraît-il – d'emblée transgressés.

Il s'agit de deux appartenances dont la première est liée à la littérarité, l'autre à la loi du genre. Pour ce qui est de la littérarité, la position de la critique concernant le roman policier est particulièrement tranchée mettant celui-ci et ses espèces dans la catégorie de la littérature de masse, de paralittérature, de la littérature populaire, etc. L'autre appartenance intimement liée à cette première car relevant du même travail d'institutionnalisation ou de nationalisation propre à l'appareil d'état, le roman policier semble apparemment l'abolir, en ce qu'il « s'inscrit – selon Tzvetan Todorov – le mieux dans son genre »¹, de même que tous les chefs-d'œuvre de la littérature de masse. Aussi est-ce cette appartenance explicite qui fait dire à Todorov que « le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme »². En effet, pour être lu, le roman policier doit remplir l'attente du public désireux de retrouver rassemblés et révélés tous les éléments constitutifs du genre : le crime, l'énigme, les indices, la détection, le suspens, etc.

Ces deux axiomes retenus, nous chercherons dans ce qui suit à les défaire ou du moins à les déplacer pour montrer avant toute chose que le roman policier mérite une attention générique car il obéit à la loi *sui generis* du genre, voire il est à même d'être littéraire partant de ladite obéissance même.

Mais, qu'est ce qu'au fait cette loi *sui generis* du genre ? C'est l'idée, déjà plus ou moins en vigueur depuis le Romantisme, que la loi du genre réside plutôt dans la transgression que dans l'observation des règles génériques. Comme le dit Jacques Derrida dans *Parages* :

Dès qu'on entend le mot « genre », dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne

¹ TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 56.

² *Ibid.*

se font pas attendre : « il faut », « il ne faut pas », dit le « genre », le mot « genre », la figure, la voix ou la loi du genre³.

En effet, après l'époque classique où la réflexion littéraire a particulièrement été disposée à la taxonomie étatique et à la hiérarchie des genres, les Romantiques montrent une hostilité à l'égard de toute prescription classificatoire pour mettre en valeur l'œuvre par rapport à son appartenance générique. Depuis le Romantisme les genres n'existent donc qu'en transition. C'est le caractère constitutif de tout grand livre – comme le fait remarquer dans la même ligne de pensée Tzvetan Todorov – d'établir « l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse et celle du genre qu'il crée »⁴. Néanmoins, cette constitution après coup du concept de genre que laisse sous-entendre le texte todorovien qui adopte pour son mot d'ordre la transgression, témoigne du fait que son auteur reste encore emprisonné dans la perspective formaliste dichotomique de la présence/absence. Toute norme demande transgression. C'est la philosophie de la déconstruction qui, avec Jacques Derrida des *Parages*, dénonce cette idée de la transgression en reposant le problème de genre en termes de mixité. Certes, on quitte le domaine des oppositions binaires lorsque Derrida insiste sur la nature « toujours déjà » métaphysique des genres, lorsque sous sa plume le genre devient plutôt le signe « toujours déjà » absent d'une présence. Autrement dit, pour reprendre Gilles Deleuze, il n'y a pas de genres, il n'y a que des « devenir-genres » ou mieux encore, le « devenir-imperceptible » des genres et leur inscriptions spatiales dans l'« entre ». C'est dans cette perspective de *devenir* que nous comprenons ici le mot d'ordre de ce colloque sur la « transition » des genres.

Quant à la littérarité, la position qu'occupe la poétique de Gérard Genette nous paraît particulièrement régressive établissant deux types de critères (thématiques et rhématiques) relatifs aux deux régimes de littérarité, le régime constitutif et le régime conditionnel. Le schéma permet de considérer comme littéraires des genres jusqu'alors jugés problématiques car entretenant une relation directe ou analogique et non symbolique avec la réalité (historiographie, biographie, autobiographie, etc.) sans pour autant pouvoir tenir compte du phénomène de masse littéraire. C'est que l'approche poétique du fait littéraire se rattache de façon sous-jacente à l'idée du Beau, à cette entité hautement métaphysique avec ses présupposés à la fois linguistique (style bas et noble), moraux (bon/mauvais) ou autres, (au lieu de prendre plutôt l'*Intérêt* pour le fait littéraire par excellence, proposition qui réordonnera à coup sûr toute la carte littéraire). Ainsi a-t-on beau attendre une classification plus « ouverte » sur des phénomènes culturels de masse, de consommation. Nonobstant, la littérature alimentaire, tout en se résignant dans sa position mineure de « para », prend dans les années 80 un essor prodigieux grâce à l'intérêt structuraliste (Todorov, Barthes, Eco, Lacan, Kristeva, etc.). Cet intérêt relatif à la structure même du récit policier implique deux choses : une fois reconduit

³ DERRIDA, Jacques, « La loi du genre », in *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 252.

⁴ TODOROV, p. 56.

dans son territoire « à côté », la critique formaliste élabore un modèle à double structure, considérée comme constant et susceptible de mener à bien l'inscription générique du récit policier et de ses avatars.

Or, pareil au roman qui doit sa fortune et sa survivance au fait même de sa non-codification, son trait distinctif n'étant rien d'autre que l'*excès* : « le roman – dit Tiphaine Samoyault – est la forme "informe" de l'*excès* »⁵, l'évolution que le roman policier a connue depuis son apparition au XIX^e siècle, nous laisse supposer que le roman policier, malgré sa stricte codification d'ordre thématique et structurale cherche, lui aussi, à échapper à la prise de ses propres normes, à excéder ses propres limites. Ce qui rend particulièrement *intéressant* ce devenir, c'est justement le fait qu'il tient lieu non seulement à l'*intérieur* d'un espace littéraire ou non-littéraire codifié (comme dans le cas de la Littérature), mais surtout *entre* les territorialités, en l'occurrence entre littérature et non-littérature. D'où aussi l'envie de relire certains romans policiers (visiblement tout à fait) conformes aux règles du genre, alors que d'autres espèces, tout aussi conformes, tombent dans l'oubli... Or, la conformité à ce niveau « élémentaire » des constants n'assure point une conformité générique, cette dernière participant plutôt de l'horizon d'attente du lecteur. Aussi les romans policiers les plus lus, les plus intéressants sont-ils tout aussi excessifs que les autres genres littéraires ou non-littéraires.

Pour examiner de plus près ces deux déplacements (devenir ou déterritorialisations) qui s'effectuent « à l'intérieur » et « entre » les territoires, prenons pour point de départ la double structure du récit policier, relevée par Michel Butor dans *l'Emploi du temps* et reprise par Todorov dans son étude typologique déjà citée. Dans tout récit policier, et en particulier dans le roman policier à énigme, deux histoires se superposent : la première, « l'histoire du crime » est toujours absente, c'est l'histoire de ce qui s'est passé réellement ; la deuxième, en tant qu'un long apprentissage des indices, n'est à proprement parler que l'histoire visant à remédier à l'absence de la première, à savoir « l'histoire de l'enquête ». De nombreux romans d'Agatha Christie, de Conan Doyle ou d'Edgar Allan Poe, ou des français (Gaboriou, Gaston Leroux, Maurice Leblanc) sont bâtis sur cette architecture. Une fois que de perspicaces opérations sémiotiques conduisent le détective à reconstituer l'histoire du crime, dévoilant ainsi le coupable, tout se remet en ordre. Le savoir se substitue à l'ignorance, l'ordre au désordre, la transparence à l'opacité due à l'énigme. Grâce à la découverte de la sacro-sainte vérité intangible, le monde redevient cohérent, ordonné, compréhensible, lisible, juste, bien clair, et, partant, parfaitement rassurant. Cette présentation sommaire ignore volontairement le problème du style s'accordant avec l'idée que « le style, dans ce type de littérature, doit être parfaitement transparent, inexistant »⁶. De fait, l'essentiel du récit policier ne réside pas tant dans son style, que dans la démarche logique qu'il

⁵ SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 8.

⁶ TODOROV, p. 59.

adopte pour mettre au monde une vérité. Et cela peut se faire, si l'on suit la réflexion de Gilles Deleuze, selon deux modes, car il y a deux écoles du vrai : « l'école française (Descartes), où la vérité est comme l'affaire d'une intuition intellectuelle de base, dont il faut déduire le reste avec rigueur », et « l'école anglaise (Hobbes), d'après laquelle le vrai est toujours induit d'autre chose »⁷. Plus cette opération est astucieuse, plus le raisonnement est perspicace, plus la solution est inattendue et intéressante. On dirait que par le fait même que le roman policier établit un parallèle positionnel entre le lecteur et le détective, tous les deux à la recherche des signes, des indices à interpréter, même si le premier est toujours abandonné à la merci du deuxième qui préfère jouer sur le suspense, tout roman policier se focalise exclusivement sur le procès même de la lecture, soulignant ainsi le caractère éminemment *sémiotique* de celle-ci.

Pour ouvrir vers cette perspective sémiotique le problème policier, il semble nécessaire d'exposer le cadre théorique dans lequel ce phénomène se laisse comprendre. Par opposition à la théorie saussurienne du signe, fondée sur la dichotomie du signifiant et du signifié, ainsi que sur l'arbitraire du signe, la *thirdness* élaborée par Ch. S. Peirce se montre plus propice à résoudre le problème de l'interprétation, profondément liée à l'état de chose du signe. A la suite des trois constituants du signe (fondement, objet, interprétant), Peirce distingue trois branches de la science de la sémiotique : la grammaire pure, liée à l'objet du signe, « postule la possibilité de signification dyadique et non problématique » ; la rhétorique pure, par opposition à la grammaire pure, est liée à l'interprétant du signe et « postule les lois grâce auxquelles [...] un signe donne naissance à un autre » ; et la logique pure qui est liée au fondement du signe postulant « la possibilité universelle des significations »⁸. Ce modèle triptyque du signe permettra à Paul de Man de comprendre le fait littéraire comme un passage s'effectuant de la grammaire vers la rhétorique, ou inversement, de la rhétorique vers la grammaire.

Le modèle grammatical de la question devient rhétorique non pas quand on a, d'une part, une signification littérale et, d'autre part, une signification figurée, mais quand il est impossible de décider [...] laquelle des deux significations importe. La rhétorique suspend radicalement la logique et ouvre de vertigineuses possibilités d'aberration référentielle⁹.

D'où de Man n'hésite pas à conclure que c'est la potentialité rhétorique ou figurée du langage qui identifie toute littérature. Le roman policier, visiblement préoccupé par le vrai à l'encontre du vraisemblable, qui, on le sait, reste la grande affaire de la fiction, participe à part entière du registre de la logique pure et reste totalement indifférent au jeu littéraires que de Man appelle « la rhétorisation de la grammaire » ou « la grammatisation de la rhétorique ». La prééminence de l'aspect

⁷ DELEUZE, Gilles, « Philosophie de la série noire », in *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 115.

⁸ PEIRCE, Charles, S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, p. 121-122.

⁹ MAN, Paul de, *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989, p. 32.

logique du roman policier explique pourquoi celui-ci reste prisonnier dans l'à côté de la littérature (un « à-côté » par ailleurs particulièrement doué d'un potentiel littéraire, si l'on tient compte de la part du policier – la part du lecteur implicite – dans les textes littéraires en général). Si devenir peut avoir lieu, c'est toujours relativement aux deux autres registres du signe, en l'occurrence dans le double sens de l'objet du signe et son interprétant. Autrement dit, si le roman policier finit par sortir de ses gonds logiques, c'est toujours au détriment du vrai, grâce à un devenir-vraisemblable-du-vrai. Et dès qu'il se veut vraisemblable, le roman policier, appelé désormais roman noir ou polar, s'engage dans la représentation et se reterritorialise à l'encontre du Beau sur le Mal.

Mais avant de nous engager sur cette voie qui se laisse lire à travers l'histoire du roman policier, essayons de mettre à l'épreuve un devenir beaucoup plus subtil mais tout aussi subversif qui est à l'œuvre dans les romans les plus réussis de détection. Toujours est-il que les romans à énigme à la Hercule Poirot, à la Miss Marple ou à la Sherlock Holmes ou encore à la Arsène Lupin attisent l'intérêt du lecteur pour la simple raison que la solution de l'énigme y est inattendue témoignant d'une brillance intellectuelle sans précédent. A quoi tient cette force intellectuelle ? C'est le détective privé nommé Dupin de *la Lettre volée* d'Edgar Allan Poe qui nous révèle le secret en affirmant que lors d'une enquête le détective peut procéder selon deux types de logique. La logique pure par excellence mathématique n'est pas exclusive car il y a bien des cas où elle ne suffit pas pour résoudre une énigme de grande envergure. Tout comme l'enfant du « jeu de divination » qui pour mieux cacher des mots choisit ceux « en gros caractères » et « qui s'étendent d'un bout de la carte à l'autre »¹⁰, Dupin, à la demande du préfet de police qui malgré tout ses efforts et tout l'investissement du « symbolique » (registre de la réalité) n'arrive pas à trouver la lettre volée, constate l'inefficacité de la démarche étatique, policière. Il suit une autre logique, la logique intuitive ou, à proprement parler, poétique lui permettant d'entrer dans le registre du réel (inaccessible avec des moyens symboliques) où rien ne manque. Et grâce à cette démarche, il finit par trouver la lettre compromettante. Elle est disposée « juste sous le nez du monde entier, comme pour mieux empêcher un individu quelconque de l'apercevoir »¹¹. Cet exemple de *la rhétorisation de la logique* est à même de mettre à l'épreuve la part de la poésie dans l'élucidation d'une énigme policière.

L'autre devenir censé affecter le roman policier est ce que nous appellerons volontiers la *grammatisation de la logique*. Celle-ci tient à l'évolution du roman policier. Toujours est-il que le changement des présupposés ontologiques concernant le statut même du vrai influe sur les genres policiers. Après la création en 1945 de la Série Noire à l'américaine par Marcel Duhamel, on découvre par exemple que l'activité policière n'a plus rien à voir avec « une recherche métaphysique ou scientifique de la vérité »¹². Le roman noir, appelé polar, se proposant de polariser la

¹⁰ POE, Edgar Allan, « La lettre volée », in *Histoires extraordinaires*, Paris, Presses Pocket, 1989, p. 81.

¹¹ *Ibid.*

¹² DELEUZE, p. 116.

réalité, *conjugue* les fortunes de la vérité au sein d'une société où elle n'est plus considérée comme une valeur absolue (ce qui était le cas du roman policier classique), mais relative, liée forcément au pouvoir (que celui-ci soit politique, idéologique, esthétique, linguistique ou de nature différente, en tout cas « toujours déjà » multiple, comme dit Roland Barthes son nom est « légion »¹³). A la vérité absolue du roman policier « classique » (*Le meurtre de Roger Ackroyd* ou *La lettre volée*) succède une vérité mise en abyme, vérité qui cède sa place privilégiée à une série de vérités vraisemblables. A cette vérité à entrée multiple, se superpose à partir de l'année 1983 la « puissance du faux ». C'est aussi le moment où le roman policier (le polar) arrive à se résigner sur la perte du vrai et aussi sur l'impossibilité de remédier à cette absence avec les techniques narratives en vigueur : la sérialisation de la vérité en fonction des vérités locales, mineures. Quand le polar renonce à cette mission sociale de polariser *toutes les vérités* connues pourtant forcément fausses vérités, il devient « rhétorique ». Ce passage de la logique vers la rhétorique via la grammaire s'opère par l'ironie (parodie) qui peut avoir deux cibles. C'est le troisième moment du polar quand le héros de *La position du tireur couché* de Jean-Patrick Manchette¹⁴ pour échapper à la logique du genre, perd ses repères sédentaires, à savoir la capacité de distinguer parmi les machines de guerre se dirigeant contre lui, et perd par là-même sa langue. A la fin du livre, il ne sait que bêler. C'est qu'ici le polar arrive à cet état de laisser tomber, de laisser choir ses deux atouts « classiques » : l'argumentation (du côté de la logique pure) et la représentation (du côté de la grammaire pure) car il considère dès lors comme caducs tous les éléments normatifs de la structure policière, de l'immunité du détective à la non-partialité du lecteur via tous les principes requis par Van Dine¹⁵. Il ne reste que l'autoréflexion ironique. C'est le geste de Jean Echnoz¹⁶ dans *Chirokee*, mais aussi celui de Pierre Bayard¹⁷ qui dans son fameux *Qui a tué Roger Ackroyd ?* réécrit le classique d'Agatha Christie et, comme pour boucler la boucle des devenirs, ce faisant, fait de la critique littéraire un roman ou, à proprement parler, un roman à énigme.

¹³ BARTHES, Roland, *Léçon*, Ed. Suhrkamp, 1980, p. 14.

¹⁴ MANCHETTE, Jean-Patrick, *La position du tireur couché*, Paris, Gallimard, 1981.

¹⁵ Principes résumés par TODOROV, p. 62.

¹⁶ ECHNOZ, Jean, *Chirokee*, Paris, Minuit, 1983.

¹⁷ BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.

En deçà des genres, au-delà de l'écriture : le cas d'Allais

Zsuzsa SIMONFFY

Notre projet vise à accorder une importance particulière à deux dichotomies récurrentes dans la théorie des genres pour les réexaminer à la lumière de la théorie des prototypes. La première dichotomie consiste à opposer le caractère culturel au caractère transculturel des genres, alors que la seconde établit l'opposition du cognitif au social. Dans cette optique, la première partie de notre propos exposera les problèmes théoriques que suscite nécessairement toute définition générique. Dans la deuxième partie, nous illustrerons cette problématique à partir d'un auteur de contes, Alphonse Allais.

Réunir les stratégies discursives d'Allais et les problèmes de catégorisation en une contribution nous a semblé justifié par le fait que ces stratégies remettent en question les relations que la perception entretient avec le jugement et la croyance. Ces aspects nous permettront de montrer la manière dont la prolifération d'un genre aboutit à sa propre remise en question.

Préliminaires théoriques

Faut-il rappeler qu'un statut intermédiaire caractérise les genres ? Ils se situent entre la généralité, au plan de la littérature, et la singularité, au plan des œuvres. D'un côté, un genre est une classe de textes, et de ce fait, toute classe est une abstraction. Ainsi, définir les propriétés d'un genre relève d'une démarche théorique. D'un autre côté, un texte est déjà catégorisé. Peu importe que la catégorie soit marquée par un paratexte après le titre. Le lecteur ne lit pas un texte, mais un roman, un traité philosophique, une recette, etc¹.

Culturel vs transculturel

Dans l'ensemble des recherches menées jusqu'à présent, nous pouvons distinguer une forte tendance selon laquelle la théorie des genres serait coextensive à la théorie littéraire. Dans cette perspective, ce qui justifie la prise en compte des genres, c'est précisément le lien qui s'institue entre historique et systématique. Un point de vue des traditions culturelles historiquement repérables² semble contraster un point de vue des types transcendant l'histoire³. Dans le domaine des recherches sur l'oralité,

¹ Selon la terminologie de Genette, c'est l'*architexte* qui recouvre cette idée. Cf. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

² À prendre son aspect historique, le genre subit une hiérarchie morale et sociale depuis Aristote.

³ Chez Todorov, il s'agit plutôt de deux approches complémentaires. En opposition avec la démarche inductive procédant par l'observation d'un corpus, la démarche déductive ferait des hypothèses sur des critères. TODOROV, Tzvetan, « Genres littéraires », in DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan, (eds.), *Encyclopédie des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 193-202. Nous préférons cependant

depuis longtemps un courant de pensée utilise ce même cadre théorique sous l'impulsion des travaux de Ben-Amos⁴.

Tout genre prend naissance dans un registre culturel lié à une communauté dans la mesure où les membres de cette communauté peuvent être considérés comme *usagers*. Cette considération est cependant d'ordre ontologique. C'est la taxinomie des genres qui est spécifique à une culture donnée. En revanche, si l'on fait abstraction de ce registre culturel, à l'origine de toute définition se trouvent les observateurs-analyseurs. Dans ce cas-là, la définition prend une couleur analytique et correspond à un modèle transculturel.

Comment atténuer la tension entre une taxinomie spécifique à une culture et un modèle transculturel ? D'une part, les catégories génériques – la liste des genres en tant que tels – sont données. Passer à côté de leur description ne permet pas de les ignorer. D'autre part, si les catégories analytiques ne s'appliquent pas aux genres donnés, l'objet de l'étude ne pourra pas viser les genres mêmes, mais la logique d'une taxinomie qui les sous-tend. Cela implique que, pour caractériser les genres, les catégories analytiques seront envisagées comme paramètres de schémas transculturels. Cela revient à dire que les catégories – les genres historiquement repérables – se retrouvent au sein d'une famille nombreuse tout en préservant les caractéristiques culturellement acquises⁵.

Constitutif vs perceptif

Une distinction entre *culturel* et *analytique* ne rejoint pas toujours la préoccupation de ceux qui s'intéressent à ce qui permet de percevoir un texte (oral ou écrit) comme un objet verbal à fonction esthétique. On voit que ces déterminations génériques posent d'emblée l'épineuse question du littéraire et non-littéraire. Ainsi, il y aurait des traits constitutifs, notamment la fiction et la diction⁶. Certaines pratiques discursives relèvent alors de la littéarité constitutive, tandis que d'autres, si elles deviennent littéraires, ne le sont que conditionnellement. Il en résulte qu'un même texte relève tantôt du champ littéraire, tantôt, en le quittant selon les époques et selon les pays, il relève d'une théorie générale du discours. En d'autres termes, en dehors d'un régime constitutif visant les items par nature esthétiques, s'impose un autre régime conditionnel. Celui-ci sert à justifier les jugements provisoires qui sont loin d'être irrévocables par rapport aux traits constitutifs.

Apparemment, la question des catégories réglées en termes d'historique et d'analytique comporte un problème qui n'est pas celui de redéfinir les différents

ajouter que l'observation d'un corpus n'est pas exempte d'hypothèses non plus, puisque d'abord il faut construire le corpus pour pouvoir l'observer. Ainsi, tout travail de construction présuppose des préalables qui déterminent la construction même.

⁴ Il appréhende cette opposition en termes de *culturel* et d'*analytique*. BEN-AMOS, Dan, « Catégories analytiques et genres populaires », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 265-293.

⁵ La notion d'air de famille empruntée à Wittgenstein, à partir de l'exemple des jeux, sert souvent à justifier l'appartenance de diverses activités – qui semblent ne pas partager une seule propriété – à la même catégorie. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Investigations*, New York, Macmillan, 1953.

⁶ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

genres, mais celui de la perception ou de l'identification. Ce qui complique les choses, c'est que les traits qui permettent au récepteur d'identifier un item comme exemple d'une catégorie ne relèvent pas toujours de règles constituantes. Savoir comment décider sur l'appartenance d'une instance particulière à une catégorie donnée conduit, du point de vue cognitif, à voir les usagers reconnaître les événements communicatifs comme instances de genres particuliers, alors que du point de vue social, conduit plutôt à voir une communauté discursive assigner des étiquettes à ces événements particuliers.

Catégorie, prototype, stéréotype

Dans un contexte beaucoup plus large, les dichotomies traitées dans les sections précédentes, évoquent la problématique de la catégorisation⁷ en rapport avec l'organisation, le stockage et la gestion de nos connaissances. Cette question occupe une place centrale dans les recherches en psychologie cognitive, intéressées aux critères sur lesquels on décide de l'appartenance ou de la non-appartenance d'un objet à une catégorie.

Conditions nécessaires et suffisantes

Dans la théorie classique qui remonte par ailleurs à Aristote, la réponse passe par les conditions nécessaires et suffisantes qui impliquent des catégories ayant des frontières bien délimitées. Pour qu'un objet appartienne à une catégorie⁸, il faut qu'il satisfasse à toutes les conditions attachées à la catégorie en question. La décision se prend de façon univoque : ou bien l'objet appartient à la catégorie, ou bien il n'y appartient pas⁹.

Dans cette perspective, essayer de définir les genres revient à chercher à savoir comment nos connaissances sur les genres peuvent être gérées. Si nous appliquons la notion de catégorie, nous sommes obligés d'admettre l'existence des conditions nécessaires et suffisantes. Cependant, l'expérience prouve que nous ne sommes capables d'établir ces conditions à aucune des catégories génériques. Nous sommes contraints de renoncer à traiter les genres sous forme de catégorie. Une fois rejetée, la notion de catégorie fondée sur des conditions nécessaires et suffisantes, devra céder la place à une alternative proposée par la théorie des prototypes. Dans cette optique, la catégorie serait basée sur une similarité à un prototype. Cette similarité permettra alors des degrés d'appartenance à la catégorie¹⁰. Ainsi, un membre est considéré comme « plus typique » ou « moins typique », ces considérations dépendant des usagers.

⁷ Pour plus de détail voir ROSCH, Eleanor, « Principles of categorization », in ROSCH, Eleanor – LLOYD, Barbara (eds.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale, Laurence Erlbaum, 1978, p. 27-48.

⁸ Autrement dit, qu'il corresponde à un concept.

⁹ Et si l'on applique le terme de prédicat logique pour désigner des propriétés, l'appartenance peut être décrite en termes de valeurs de vérité.

¹⁰ Parallèlement, en termes de prédicat, les valeurs de vérité s'appliquent de façon vague, plus ou moins vrai, plus ou moins faux.

Paradoxe générique

Si la notion de catégorie ne paraît pas opératoire dans le cas des genres, nous continuons d'utiliser le concept même de genre. Utiliser un concept implique qu'on sache ce qu'il inclut et ce qu'il exclut. L'introduction de la notion de prototype repose pourtant sur l'hypothèse que les frontières intercatégorielles sont floues. Nous pensons qu'une solution provisoire passe par la substitution de la notion de stéréotype à celle de prototype. Certes, vis-à-vis de la théorie classique, la théorie des prototypes essaie de résoudre certains problèmes dans le domaine de la catégorisation, en général, et dans l'étude des genres, en particulier. D'où l'intérêt de l'analyse prototypique non seulement chez les psychologues¹¹ et chez les linguistes¹², mais aussi chez les littéraires¹³.

Cependant, la notion de stéréotype a l'avantage de ne pas présenter la relation de similarité en termes de degré mais en termes de ressemblance de famille. L'appartenance commune est justifiée non pas par certaines des propriétés communes mais par le fait qu'un membre quelconque partage au moins une de ses caractéristiques avec au moins un autre membre quelconque¹⁴. Dans ce contexte, les différences d'usage sont vues sous un autre aspect. Il n'est plus question de degrés, mais de qualité.

Sur cette base peut être admise l'idée que la littérature est ce qu'une société perçoit comme littérature. Au plan des genres, nous considérons comme *conte* ce

¹¹ ROSCH, Eleanor, « On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories », in MOORE, Timothy (ed.), *Cognitive Development and Acquisition of Language*, New York, Academic Press, 1973, p. 111-144 ; ROSCH, Eleanor, « Cognitive Representations of Semantic Categories », *Journal of Experimental Psychology: General* 104, 1975, p. 192-233 ; ROSCH, Eleanor – MERVIS, Carolyne, « Family Resemblances », *Cognitive Psychology*, n° 7, 1975, p. 573-576.

¹² AITCHISON, John, *Words in the Mind*, Oxford, Blackwell, 1987 ; GEERAERTS, Dick, « Prospects and problems of Prototype Theory », *Linguistics*, n° 27, 1989, p. 586-612 ; TAYLOR, John, *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1989 ; TSOHATZIDIS, Savas (ed.) *Meanings and Prototypes*, London and New York, Routledge, 1990 ; WIERBICKA, Anna, « Prototypes in Semantics and Pragmatics, Explicating Attitudinal Meanings in Terms of Prototypes », *Linguistics*, n° 27, 1989, p. 731-769 ; KLEIBER, Georges, *La sémantique du prototype*, Paris, PUF, 1990.

¹³ ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992 ; PALTRIDGE, Brian, « Working with Genre: A Pragmatic Perspective », *Journal of Pragmatics*, n° 24, 1995, p. 393-406 ; SWALES, John, *Genre Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 ; MCCARTHY, Michael – CARTER, Ronald, *Language as Discourse, Perspectives for Language Teaching*, London, Longman, 1994.

¹⁴ En passant à la description en termes de prédicat, nous pouvons signaler que les prédicats sont considérés comme un ensemble d'intensions dont il suffit qu'une seule soit satisfaite pour qu'un objet appartienne à l'extension de la catégorie donnée. Très grossièrement, on peut dire que l'intension d'un terme, c'est sa signification, et l'extension d'un terme, c'est l'objet qu'il désigne. On définit une notion en intension lorsqu'on énumère les propriétés spécifiques qui la caractérisent. On la définit en extension lorsqu'on énumère les êtres, objets et situations qui intègrent cette notion en eux, et de ce fait, l'instancient. L'extension est inversement proportionnelle à son intension.

qu'une société présente et/ou admet comme *conte*¹⁵. Abordant Allais, nous savons ce que c'est que le *conte* et nous savons que le mode d'emploi est donné dans le texte dans la mesure où le genre est un objet de type textuel¹⁶. Ce qui revient à dire que toute œuvre suppose un ensemble d'instructions orientant la lecture. À cet horizon d'attente se situe le problème de l'identification. L'identification peut être réduite à un travail intertextuel qui servira le schéma générique.

Pour conclure provisoirement ces réflexions, nous pouvons dire qu'en matière de genres, l'observateur expert arrive à attribuer un référent à un terme générique en définissant l'intension, alors que le lecteur non expert ayant une certaine connaissance sous forme de stéréotype, utilisera un terme pour identifier une catégorie générique donnée.

Si notre approche n'est pas de revendiquer des définitions améliorées fondées sur des traits caractéristiques, nous nous sommes longuement attardée sur des considérations de portée générale. Quel enseignement à tirer de cette analyse conceptuelle ? Les termes génériques comme *nouvelle* et *conte* que nous utiliserons dans ce qui suit, ne sont pas fondés sur des conditions nécessaires et suffisantes. S'ils ne sont pas des catégories, ils fonctionnent à la manière des stéréotypes. Les genres n'existent que sur des frontières. Cela dit, nous n'allons pas voir le conte se muer en nouvelle ou inversement, la nouvelle en conte. Ils seront plutôt appréhendés sous un rapport d'ambiguïté.

Alphonse Allais : prolifération des contes

Dans le panorama de l'œuvre entier, un ensemble de textes¹⁷ compose un corpus qui se place entre les poèmes en vers et les écrits journalistiques et, de fait, offre la possibilité d'une lecture tout autre. Le dénouement qui se laisse reconnaître à travers la structure interne des textes examinés peut servir de modèle a-logique. Allais, à certaines périodes de sa carrière, a produit une énorme quantité d'écrits qui portent l'étiquette de conte et il est resté fidèle à ce genre tout au long de sa vie.

Nous allons essayer de révéler ce qui se trouve à l'origine de cette prolifération, et de trouver une réponse à la question de savoir pourquoi il emprunte ce mode d'écriture¹⁸.

Notre hypothèse est que tout en s'inscrivant dans le genre conte, les textes du corpus représentent une divergence entre les contraintes imposées par le conte et le rôle central que la nouvelle attribue au lecteur. Cette divergence implique que non

¹⁵ Nous sommes bien là dans le domaine de l'image mentale par rapport au prototype, qui, lui est le meilleur exemplaire, donc un objet dans le monde qui actualise le mieux la définition.

¹⁶ Qu'en est-il avec l'intention de l'auteur ? Tout simplement, nous n'y avons pas accès direct. Les instructions peuvent être par ailleurs reconnues. Le genre déterminé par l'auteur ne donne pas suffisamment d'indications pour être reconnu.

¹⁷ Nous nous appuyons surtout sur deux recueils : *Allais...grement*, Le livre de poche, 1965 et *Plaisir d'humour*, Le livre de poche, 1966.

¹⁸ Il ne faut pas oublier que le genre qui se développe dans le cadre privilégié du périodique, à la fin du XIX^e siècle, est la nouvelle (ou le feuilleton). L'impact de la presse sur la nouvelle est plus qu'une évidence. Rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Chat Noir* et *le Sourire*, il écrit ses contes pour la presse.

seulement le conte et la nouvelle, mais la farce, la parabole, le monologue, l'anecdote, etc. fonctionnent sur des frontières. Le cadre de ce travail étant très restreint, il ne nous est pas possible de tenir compte de toutes ces frontières. Nous nous contenterons de traiter les rapports entre le conte et la nouvelle en nous appuyant sur certaines observations à propos d'un récit intitulé *Un drame bien parisien*.

Entre contrainte d'écriture et contrat de lecture

Nombreux sont ceux qui accordent une importance particulière à l'attente frustrée du lecteur et les changement d'identités dans *Un drame bien parisien*. Les commentateurs n'arrêtent pas de s'accumuler¹⁹ depuis l'analyse détaillée proposée par Eco qui essaie d'en dégager la notion de lecteur modèle. Selon sa définition, le lecteur modèle est un lecteur coopératif, plus précisément :

Un ensemble de conditions de succès ou de bonheur établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.²⁰

Le lecteur fait donc des hypothèses sur les suites possibles du récit, mais l'auteur risque d'en profiter pour provoquer des surprises. Maingueneau remarque à ce propos :

Le récit d'une rupture du contrat matrimonial coïncide avec une énonciation qui rompt le contrat narratif entre auteur et lecteur coopératif.²¹

Prolongeant cette réflexion, il met l'accent sur le travail que la transgression exige du lecteur, sur l'équilibre que le lecteur est obligé de rétablir. Comprenant que la transgression est signifiante, le lecteur, au lieu d'en découvrir un, contribue ainsi à construire du sens.

On peut penser qu'il s'agit de montrer du doigt au lecteur le travail coopératif auquel il se livre à son insu et de rétablir par là la dimension artificielle et ludique de l'énonciation littéraire.²²

Dans ces approches, si ce récit sert à conceptualiser les anticipations du lecteur et les croyances des personnages, c'est pour montrer la manière dont la lecture, au delà de la diversité des lectures singulières, est programmée dans le texte. Le lecteur, trompé par le titre, retrouve tous les clichés d'un récit matrimonial – à partir des disputes en passant par la jalousie jusqu'à l'idée de vengeance – qu'il anticipe au moment

¹⁹ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 [1979] ; BAUDRILLARD, Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1981 ; MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990 ; ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985 ; ARABYAN, Marc, *Le paragraphe narratif*, Paris, Harmattan, 1993.

²⁰ ECO, *Lector in fabula*, p. 80.

²¹ MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 35.

²² *Ibid.*

convenable, et construit un chapitre fantôme qui se trouve annulé par la conclusion effective du récit. Raoul et Marguerite retrouvent leur bonheur.

En généralisant, le texte assigne un rôle au lecteur, mais aussi à l'auteur. L'auteur prévoit le lecteur modèle, et inversement, le lecteur prévoit l'auteur modèle comme stratégie textuelle. Cependant, la situation n'est pas simple. Deux personnages se reconnaissent alors qu'ils ne sont pas ces deux personnages. Voilà un « Waterloo » logique du lecteur, dans les termes d'Eco. Dans ce qui suit, nous allons réexaminer les rapports entre contraintes et contrat à la lumière des considérations génériques proprement dites.

Du conte à la nouvelle

Le genre qui sert de support à l'effacement des contraintes génériques est celui du conte : en tant que forme simple²³, il est aisément identifiable. L'histoire racontée commence par une formule « à l'époque où commence cette histoire » qui, à l'instar d'un « il était une fois » fonctionne comme un introducteur à la fiction.

Quant à la nouvelle, elle est souvent définie sur la base de la prise en compte du lecteur. Il suffit de penser à la pointe-surprise, caractéristique souvent considérée comme essentielle²⁴. Même si la chute est abandonnée, une tension antithétique sous-tend l'avancement des événements. Ce qui est à noter, c'est que la fonction de la pointe-surprise²⁵ consiste à obliger le lecteur à une relecture : il découvre certains éléments sous-estimés et négligés lors de sa première lecture. Ainsi définie, la nouvelle, se lit en deux temps : avant et après la pointe. Dans un premier temps, ce n'est qu'un système de discordances, dans un second temps, au contraire, les discordances se rééquilibrent. Le sens du premier se révèle faux, et un autre sens le remplace.

De la nouvelle à l'écriture

La prise en compte du lecteur est donc constitutive à la nouvelle. On voit ici les rapports du créateur au public entrer totalement dans le texte. Ce qui est cependant essentiel, c'est que ces rapports considérés comme irréversibles dans la définition de la nouvelle, deviennent réversibles dans le conte d'Allais. Il contribue pour une part notable à cette mutation qui a pour conséquence le glissement du genre vers l'écriture.

L'étiquette signale l'appartenance à un genre précis, mais les données du conte sont là pour déguiser un nouveau savoir (postmoderne ?), par conséquent, le

²³ Nous renvoyons aux considérations de Jolles. Le conte est une des formes simples à côté de légende, geste, mythe, devinette, locution proverbiale, cas de conscience, mémorable, trait d'esprit, vis-à-vis des formes savantes comme la nouvelle et le roman. Les formes simples, dans cette terminologie, sont des formes artistiques, mais impersonnelles. JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 [1930].

²⁴ Selon les formalistes russes elle s'achève sur son acmé vis-à-vis du roman, celui-ci s'achève sur une coda.

²⁵ Nous empruntons cette caractérisation à Goyet. GOYET, Florence, *La nouvelle 1870-1925, description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993.

récit sort du domaine du conte pour entrer dans le domaine de la nouvelle dans laquelle apparaît la supériorité du langage articulé par rapport à l'authenticité du conte oral. Malgré les faits racontés, le conteur ne parvient pas à être crédible, parce que ce sont des vérités abstraites qui seront mises en place.

Allais interroge les rapports de l'écriture et de la voix, pour lesquels ce voisinage entre conte et nouvelle se révèle un terrain particulièrement propice. Il choisit le genre narratif, mais au fur et à mesure que son récit avance, il se voit lui-même confronté à l'inexplicable. Il excelle à établir des liens entre l'exceptionnel et l'ordinaire en vue de donner une forme qui ne relève pas cependant du non-sens qu'on pourrait le penser à première vue. C'est l'inclusion du lecteur qui confère à ces contes le rôle idéal de texte-clé, mais pas seulement comme lecteur à qui le narrateur adresse la parole, mais surtout comme lecteur faisant partie du corps textuel. D'où cet intérêt pour le conte.

Si son écriture prend naissance à partir d'un humour et d'un rire s'ouvrant au plaisir du détournement ludique c'est pour libérer la littérature du respect de la tradition. D'où une cohabitation des genres qui n'apparaissent plus sous formes antinomiques²⁶. Cette cohabitation des genres, qui n'est pas par ailleurs loin de l'idée du brassage, nous semble remettre en question la légitimation de tous les genres qui se transmutent en écriture. Ce qui revient à mettre sur le même plan le fait divers et le roman, le best-seller, le prix Goncourt et le prix Nobel, et à les traiter identiquement. Ce n'est ni destruction ni résurgence, mais une coexistence pacifique dans une combinatoire polymorphe qui va correspondre à un nouveau savoir. Pour enchaîner sur notre propos en introduction, cela signifie la reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux de langage.

L'acte de raconter et la digression

Au bal, un Templier fin de siècle et une Pirogue congolaise s'arrachent leurs masques. Suivant les anticipations, le Templier devrait être Raoul et la Pirogue congolaise, Marguerite. Le cri de stupeur poussé marque le point de vue du lecteur.

Ce qui importe pour notre propos, c'est l'observation suivante : à partir de la scène représentée avec les masques, nous sommes confrontés au conflit qui s'installe entre l'identification et le déguisement. Dans cette observation, nous voyons un outil conceptuel pour décrire la spécificité des contes/nouvelles d'Allais. Nous dérivons que le conte comme genre sert à représenter le moment où le genre même se déguise.

Nous avons affaire au paradoxe d'une intention ouvertement déguisée, l'action verbale est déguisée parce qu'elle se masque derrière une écriture, mais elle est aussi ouverte puisque le passage de l'acte de raconter à l'acte dérivé s'accomplit de manière non contraignante.

²⁶ Ce qui implique que le sens et le non-sens cessent d'être également antinomiques en vue de détacher la littérature de la pure narration-représentation.

D'un côté, il s'agit de raconter une histoire : au début de chaque nouvelle, nous avons une référence à l'oral par le biais de la mise en évidence de l'alliance auteur/lecteur. Cependant, l'auteur conduit le lecteur sur de fausses pistes, en l'empêchant ainsi de s'identifier au personnage. L'impossible n'est pas représenté, mais il est décalé dans l'acte de raconter. La situation pragmatique des contes consiste en ce que l'histoire est racontée par celui qui l'a vécue. Cette fiabilité de l'expérience vécue est étayée, la plupart des cas, par des textes intercalés sous formes de lettres envoyées par des lecteurs ou par les expressions comme clientèle.

Le vrai paradoxe est que si le mari n'a pas reconnu sa femme, ni la femme son mari, derrière les masques déchirés, ce fait ne peut pas être raconté dans une linéarité. La succession des événements est brisée, donc toutes les digressions sont permises. Le récit se construit à partir d'éléments indépendants. Les personnages sont là pour accentuer l'unité du récit, mais la stratégie de la digression empruntée est là pour faire éclater ce type d'unité. La présence syntagmatique des personnages étant annulée, le paradoxe de la non-reconnaissance des personnages qui se connaissent a partie liée avec les considérations génériques.

La problématique du particulier dans ses rapports avec les concepts théoriques apparaît de premier plan quant aux faits littéraires. En raison de sa double nature, historique et systématique, le genre est lié aux traditions culturelles et aux types intemporels. Nous avons utilisé les termes génériques comme stéréotypes. Dans cette optique, ce n'est pas tant une contestation ou subversion des règles d'un genre donné que celle des limites de l'obligation et du permis, qui nous intéressait. Plus particulièrement, le mouvement de désagrégation des genres.

Nous avons essayé de montrer comment la nouvelle s'impose comme l'expression privilégiée d'une réalité hétérogène scriptuaire se parant de l'ambition de réveiller l'esprit critique du lecteur en vue de récupérer une stratégie de la digression²⁷. Le conte semblait marquer les textes dont l'aspect moderne s'appuie sur l'impossibilité d'un jeu coopératif entre l'auteur et le lecteur. Cette interprétation bloquée implique un état paradoxal dans lequel l'imprévisible devient prévisible et calculable. C'est ce qui peut être connu, rien d'autre dans l'acte de raconter ainsi que dans l'acte de lire.

Les hypothèses sur les conventions génériques de la nouvelle vont dans le sens de l'identification. Les textes seront reconnus comme nouvelles en rapport avec le nouveau savoir, en revanche les bizarreries logiques renforcent les hypothèses sur les conventions du conte, ce qui va dans le sens du déguisement. Le genre déterminé par l'auteur ne donnant pas suffisamment d'indications pour être reconnu, identification et déguisement mettent en place une ambiguïté générique.

²⁷ Autrement dit, un métadiscours qui la revendique ou la dénie explicitement.

Au-delà des genres : *Souffles* de Cixous

Gabriella TEGYÉY

Écriture troublée et profondément troublante, *Souffles*, publiés en 1975, se composent de neuf fragments de longueur inégale, séparés par des blancs typographiques¹. Ces fragments font alterner séquences en romains, passages en italiques, et une couche assez hétérogène susceptible de relever du procédé de la citation. La typographie des passages cités est assez variée : ils sont mis tantôt en italiques (avec ou sans l'usage des guillemets), tantôt en romains et entre guillemets ; il arrive également que seule la taille des caractères utilisés renseigne sur leur valeur de citation². La cohérence des fragments est assurée par l'emploi des sous-titres ; l'exergue et la « postface » dont le récit est doté, ont pour fonction de servir de cadre. Le genre de *Souffles* est difficile à déterminer : Cixous elle-même considère son ouvrage comme une « fiction »³.

Les séquences se caractérisent par la persistance de quelques thèmes répétitifs – telles la problématique de la genèse, de la maternité et de la sexualité –, qui créent tout un complexe métaphorique. La difficulté de la lecture doit à la façon dont ces thèmes se lient les uns aux autres : ils se définissent suivant un « mouvement-centrifuge » à la suite duquel ils oscillent entre le centre et la marge du texte⁴.

La thématique de la naissance appelle d'emblée celle de l'écriture dont il s'agit de montrer la difficile gestation. Le principal support de l'écriture est la *parodie*, qui laisse ses traces à tous les niveaux du texte, sans qu'une histoire puisse s'y produire : s'inscrivant dans la lignée « postmoderne », Cixous nie la validité du récit linéaire, logique, chronologique. L'usage de la parodie conduit à la réécriture d'un certain nombre de textes ; son emploi s'inscrit aussi dans le langage, dont le narrateur a soin de détourner les composantes : nous assistons à la déconstruction de la phonétique, du lexique et de la syntaxe.

Comme la parodie relève de l'intertextualité, nous nous proposons d'examiner dans cette communication quelques-unes des manifestations de la

¹ La segmentation en fragments – qui ne peut se faire que d'une manière arbitraire – suit, *grosso modo*, cette division. Toutes nos références à *Souffles* renvoient à l'édition « Des femmes », par Antoinette Fouque, 1975.

² D'une façon générale, la taille des caractères dans les citations est plus petite : le même phénomène s'observe dans le cas de la plupart des séquences en italiques.

³ *Souffles* constituent le premier morceau de la série des « fictions » cixousiennes. Cf. à ce propos *Angst* (1977), *Préparatifs de Noces* (1978), *Partie, Ananké, Vivre l'orange, Là* (textes publiés en 1979) ; *Illa* (1980), *With ou l'art de l'innocence* (1981), *Manne* (1988), *Jours de l'an* (1990), *Déluge* (1992), *Beethoven à jamais* (1993), *Messie* (1996) et *OR, les lettres de mon père* (1997).

⁴ Cf. PENROD, Lynn Kettler, « Lectures initiatiques, lectures centrifuges », in *Du Féminin*, textes réunis par M. Caille, Grenoble, les éditions Le Griffon d'argile, PUG, 1992, coll. "Trait d'union", p. 88.

pratique intertextuelle qui apparaît dans *Souffles* (la coprésence, l'hypertexte, le métatexte et le paratexte)⁵. Une telle analyse pourra révéler, nous semble-t-il, un des aspects importants du récit : le métissage des textes et des sexes. Étant donné que nous n'avons pas l'occasion ici d'examiner toutes les séquences de cette fiction, nous nous contenterons de l'étude de deux fragments situés, respectivement, au début et vers le milieu du récit.

L'exergue, en forme de citation, est constitué de deux parties : à une phrase en allemand (traduite dans la postface)⁶, suit un passage puisé dans l'œuvre de Kierkegaard, qui annonce le thème capital de la maternité : « Quand l'enfant doit être sevré, sa mère recourt à une nourriture plus forte pour l'empêcher de périr... » (p. 7)⁷. Il convient de noter que cette seconde partie du paratexte revient à plusieurs reprises dans le récit, sous une forme modifiée.

Le premier fragment⁸, le plus long de tous, expose dès le début la problématique de la genèse, en faisant valoir toutes sortes d'intertextes. À l'énigme appelée par la naissance, répond une citation en allemand - une phrase de *Faust*, qui ne fait qu'épaissir l'obscurité des propos créée par la coprésence :

Voici l'énigme : de la force est née la douceur. Et maintenant, qui naître ? La voix dit : "Je suis là". Et tout est là. [...] "Toi !" La voix dit : "toi". Et je nais ! - "Vois" dit-elle, et je vois tout ! [...] Et j'en nais. Je ne sais pas. Qui ? Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiss es nicht* (p. 9).⁹

Le sous-titre « Samsonge » (p. 13), entouré d'allusions bibliques, combine Samson, songe et mensonge, pour dénoncer « la sournoiserie de Dieu » (*ibid.*), tournant ainsi en dérision le plus grand mythe de l'humanité - la Bible¹⁰. Le narrateur - dont l'identité reste fort douteuse jusqu'à la fin - entreprend ensuite un voyage - onirique - à Bagdad, évoquant l'univers des contes arabes avec leurs lieux mythiques. Ce voyage qui continue à percer - sans le résoudre - le secret de la genèse, livre une série de jeux, de métamorphoses et de rêves, en parodiant, d'une part, la naissance, d'autre part, le genre du conte :

⁵ Nous n'avons pas pour but ici d'établir une typologie des relations intertextuelles. Pour l'examen de celles-ci, cf. l'ouvrage fondateur de GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 7-19. Pour une étude de la pratique intertextuelle dans *Souffles*, cf. HANRAHAN, Mairéad, « Le texte de l'autre texte, ou le livre délivre », in *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Paris, Galilée, 2000, p. 323-332.

⁶ Titre d'un des poèmes qui composent le recueil *Frauenliebe und Leben* d'Adelbert von Chamisso, recueil mis en musique par R. Schumann (op. 42).

⁷ Cf. *Crainte et Tremblement* (1843). Au début de ce texte, l'auteur offre quatre versions différentes de l'histoire d'Abraham, contenue dans la Genèse. Notons d'emblée que nous ne souhaitons pas examiner la fidélité des citations par rapport aux propos qu'elles reprennent. Ce qui nous intéresse, c'est la fonction que remplissent les citations et, plus généralement, les intertextes dans le contexte où ils sont placés.

⁸ Cf. p. 9-77 dans l'édition que nous utilisons.

⁹ Pour la phrase en allemand, une note à la page suivante précise : « *Ce que dit Hélène, même après plusieurs vies (*Faust*, 2^e partie) » (p. 10). La traduction française du propos de Goethe est intégralement citée plus loin : « Même à présent je ne sais quelle je suis » (p. 14).

¹⁰ Il est question avant tout du premier livre, la Genèse. Cixous s'appuie aussi sur Milton, plus précisément sur *Samson Agonistes*, ce qui est explicité à la page 53 de *Souffles*.

Mien tien s'échange. En le ciel carré au-dessus de nous brille sombre son soleil à trente plus soyeux ; une partie de son corps s'éclaire et domine nos corps en fusion. L'intérieur n'exclut pas l'extérieur, l'empire céleste et aussi l'empire terrestre, les mers ne restent pas aux bords, il n'y a pas d'autre pénis que ton pénis ce qui ne l'empêche pas tandis que je le tête d'étinceler dans mon cou, au moment où je le vois, brandi au-dessus de moi, prêt à s'abattre sur ma poitrine. Je nais. Tout le monde dort. Sauf : Nous : L'éveil. *Si tu trouves, je te donnerai trente parures* (p. 16).

Ce voyage permet encore de mettre en scène, dans cette histoire dépourvue d'intrigue et de héros, un « personnage », à la fois identique au narrateur et différent de lui : « Ce n'est pas à moi, c'est à toi que je suis menée par cette voix qui passe à travers moi et me disloque. C'est sur toi que je m'ouvre. Tu m'entends ? Juchée au bout du jeune arbre c'est toi que je vais devenir » (p. 23). La désignation de ce personnage se fait par le biais des jeux sur le pronom personnel « je » et sur le verbe « naître » :

Etonné ? ni de le voir entrer, ni de l'entendre te saluer d'un nom qui n'est pas le tien, un "J" qu'il jette, ou "Jeune !" ou "Je n" (p. 18)

Voilà comment je nais, avec lenteur, comme si j'allais ramper à mon propre enterrement (p. 26)

Par exemple (je choisis dans le tas) J' (son nom étincelait sur sa face, c'était *Jenais* évidemment) (p. 29).

Jenais aura une double fonction dans la suite du texte : d'une part, il est un participant dont la vie et la mort confèrent un semblant de poids romanesque à l'histoire ; d'autre part – « double » évident de Jean Genet –, son personnage donnera lieu à la réécriture des œuvres de l'auteur réel¹¹. Le voyage conduit à une montage qui « s'abîme en opéra » : « Et je vis comment un opéra est une montagne retournée » (p. 37). Cet « opéra » est l'espace d'une fête féroce, dionysiaque, lors de laquelle apparaissent les figures d'Electre et de Flytemnestre. Cela permet la mise en valeur d'un vaste intertexte, tissé – entre autres – par le poème de Rimbaud¹² et l'opéra de Richard Strauss, qui s'inspire de la légende antique¹³.

Les quelques intertextes, qui surgissent au début de *Souffles*, mettent au jour l'un des intérêts de l'alternance des trois couches de textes : le jeu réside dans l'insertion des bribes de citations de différentes sortes, à partir desquelles les séquences en romains opèrent nombre de détournements. Le narrateur, qui « n'[est] plus à la merci des règles d'unité, de non-contradiction, et autres formalités policières » (p. 28), n'hésite pas à expliciter cette intention : « c'est donc ainsi ! dis-

¹¹ En premier lieu de *Pompes funèbres*. Le nom Jenais évoque encore celui de l'arbrisseau (genêt), ce qui montre, chez Cixous, l'importance du motif végétal.

¹² Une note de bas de page précise le titre de cette pièce des *Illuminations* : « *Being Beauteous* » (p. 38).

¹³ La référence musicale est donnée dans une note : « *Qu'on joue *Elektra* (R. Strauss) après, voici ce qu'il m'en revient » (p. 38). Par la suite, il y a de nombreuses références à Electre (p. 38-42).

je, et je ne résiste ni ne cède au flot qui nous dérive, c'est qu'une scène est *la scène de l'autre* » (p. 72)¹⁴.

Les passages précédemment cités montrent le bouleversement du langage lui-même, support évident pour formuler les mystères de la naissance. Ces jeux sur le langage touchent, par exemple, le niveau phonique, marqué par l'usage insolite de l'élision, qui conduit à la création de syntagmes à peine intelligibles : « Je veux. J'écoute. Vole ! J'e't' Aigle ! » (p. 11) Le niveau lexical ne reste pas moins perturbé, par suite de la brutale collision de mots, appartenant à des catégories grammaticales différentes : « Voix-là ! Donne ! Aigle ! » (p. 11) Cet usage aboutit aux renversements de la syntaxe, caractérisée par des phénomènes de rupture et par l'emploi abusif des constructions exclamatives¹⁵, ce qui va de pair avec les troubles sémantiques. En effet, de nombreuses séquences apparaissent comme un ensemble de propos désarticulés, dont le lecteur a du mal à saisir la signification :

Encore une fois ! Chant ! touchée, percée jusqu'aux moelles fondantes ! inondée jusqu'au diaphragme, demain je te rendrai mon émoi, souffle-moi, je n'oublie rien. [...] Ton cul est une gousse de nénuphar. Ton commandement s'élargit sans fin (p. 76)

Heurt ! On se souvient : Quelle est la force... ? Le miel, la voix, la chevelure, la femme, o douceurs, qu'on n'arrive pas à oublier. A rappeler (p. 77).

Les bizarreries de ce langage, très proche de l'oral, doivent encore aux perturbations qui s'inscrivent dans le maniement du style, dont les différents registres – tour à tour incantatoire, jubilant et argotique, voire vulgaire – se trouvent mêlés d'une manière fort éclectique :

De très loin, je, sans, con, vienne, ou voir, je sens de très près un orient enfin apaisé ? Ce sera plus que persan je parie, syrien ne nous retient : dans l'essoufflement de la course la poitrine brûle, il se fait une fusion des langues familières, et bouillonne aux lèvres *une langue bizarre*, qui écorche la chair, pousse des sons gutturaux, hulule, tourbillonne, s'aiguise et s'emballant vient de très loin enculer le tympan (p. 17)¹⁶.

Le détournement des textes et celui du langage vont de pair avec les troubles qui affectent l'identité sexuelle. En effet, la différence entre les sexes est abolie, le narrateur apparaissant comme tantôt comme un être doué d'un sexe double, tantôt comme un personnage privé de « genre » :

Une nouvelle puissance m'est venue, une autre façon d'être mâle (p. 14).

J'ai dit pénis ? N'empêche qu'il fut le signe le plus heureux d'une infinie féminité. [...] (Mon cœur bat dans ce ventre où se dresse le double sexe) (p. 56)

¹⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁵ L'emploi des propositions elliptiques est de règle : « Amour ! frappe ! l'univers en rugissant frappe ! Amour ! » (p. 56).

¹⁶ C'est nous qui soulignons.

Un bruit d'arc et de frondaison, une violente douleur au pubis en même temps je sens une érection dans un élanement affreux m'annoncer qu'on a cassé la différence (p. 24).

Ce renversement implique une série d'identifications : outre celle qui s'établit entre le narrateur et Jenais, une autre confond, étroitement liée à la problématique de la genèse, les rôles parentaux, le narrateur étant à la fois l'enfant de Jenais et la mère du texte qui donne naissance aux personnages :

Quand j'étais dans ton ventre, raconte ! – dis-je (p. 25)

Lorsqu'il eut atteint une vingtaine de pages (ce gosse était un texte) il devint incontrôlable (p. 33)

Quel être bizarre ! L'enfant de mon enfant fait mère. En moi mon fils, par quelle folle jonglerie me revient ? fait saigner sa mère ? Qui comprendre ? (Elle) (ou) (lui) ? (p. 34).

Jenais semble figurer par moments comme l'« amant » du narrateur, dont la personnalité, en proie à ses propres jongleries, risque de se multiplier et de s'anéantir : « Je suis douée de deux personnes, une me lève ici de notre lit, et une dehors, à côté » (p. 14) ; « Je saute dessus, et vibrant, d'émoi, d'aime-moi, dès moi, de naïtre pas moi, je me taille » (p. 28).

Il va sans dire que cette parodie sur l'identité des participants s'accompagne des jeux sur les voix (et les voies) narratives, de sorte qu'il est pratiquement impossible de définir le statut des interlocuteurs à qui le narrateur s'adresse, lui-même « enfant de la voix » (p. 14) – biblique ? Les rares adresses au lecteur – autant de métadiscours – offrent pourtant un point de repère, en ce sens qu'elles confirment l'intention délibérément ludique du narrateur : « Combien de temps pris dans l'éternel me laisseras-tu, lecteur, pour que j'aie le temps de retourner la situation ? [...] Combien de temps, lecteur, me donneras-tu pour que j'aie le temps d'exécuter mon étonnement et de le renverser ? » (p. 48.)

Texte-mère, texte-désir, texte-jeu, *Souffles* exposent donc, dès le premier fragment, son réseau thématique singulier en mettant en valeur les techniques sur lesquelles repose le récit, marqué par l'alternance de trois types de textes et de quatre procédés intertextuels, dont les frontières demeurent jusqu'à la fin indélicées¹⁷.

Toutefois, il est possible de distinguer, thématiquement parlant, deux grandes couches d'intertextes en rapport étroit avec la problématique de la naissance : la première est constituée par les citations de Genet, les références, les allusions, les hypertextes et les paratextes qui le concernent, à quoi s'ajoutent les

¹⁷ Cette incertitude affecte surtout les citations qui apparaissent, nombre de fois, sans guillemets, ce qui les rapproche du plagiat. Hanrahan attire justement l'attention sur le caractère incertain du procédé de la citation : « La citation de Goethe va jusqu'à brouiller la distinction entre citation et plagiat. Elle est et n'est pas de Goethe. Non seulement son origine est indiscernable, mais l'incertitude de son origine apparaît. » Cf. HANRAHAN, p. 327.

jeux sur le nom « Jenais-Genet », dont nous avons parlé¹⁸. Cette démarche – quoique parodique – doit être considéré comme « positive », car elle est dotée d'une fonction d'attestation : Cixous tient en effet Genet – qui incarne « l'écrivain bisexuel énigmatique »¹⁹ – pour son précurseur. Dans le texte, Jenais apparaît, nous l'avons vu, comme la « mère » du narrateur, son « allié »²⁰, son double ; comme « un père maternel [...], un homme de ce genre, d'une bonne et transparente féminité » (p. 220). Le choix de cet écrivain, apte à servir de modèle, n'est donc pas un hasard : « voleur » comme le narrateur²¹, Genet n'hésite pas à affirmer sa volonté délibérée de sacrilège, son apologie constante de l'inversion des valeurs, et sa fascination devant la mort.

La seconde couche thématique d'intertextes, cette fois « négative » et critique, réside dans la relecture ironique de la Genèse, tournée en dérision : la preuve en sont les multiples références, allusions et citations (doubles), ainsi que le titre « Une nouvelle genèse », censé introduire plusieurs fragments – dispersés – en italiques. Il importe de signaler que les intertextes qui ont lieu dans *Souffles* peuvent prendre place soit dans le premier, soit dans ce second versant thématique²².

Le plus grand problème est posé par les citations – nombreuses – qui ne le sont pas en vérité : si elles s'inscrivent dans la logique typographique du procédé de la citation, elles appartiennent – faute de toute référence identifiable – au texte proprement dit de *Souffles*. Il s'ensuit que ces « fausses citations » ne sont rien d'autre qu'une caricature de la technique même de la citation, ce qui pousse la démarche parodique à son paroxysme²³. D'une manière générale, les textes d'origine sont difficilement repérables : ils ne peuvent, le plus souvent, que se deviner à partir de quelques indices. De fait, le narrateur, pour l'intelligence de son récit, choisit de se fier à la compétence de son lecteur virtuel.

Le sixième fragment²⁴, dont le thème principal est un « vol », a un rôle particulier à plusieurs égards. D'une part, il constitue une « histoire » relativement cohérente, avec la mise en scène de quelques « personnages » liés à l'enfance – de

¹⁸ L'intertexte que nous baptisons, faute de mieux, « thématique », ne s'oppose pas à l'intertexte structural ; au contraire, il est censé le compléter, en y ajoutant une valeur appréciative.

¹⁹ Cf. SULEIMAN, Susan Rubin, „The Politics and Poetics of Female Eroticism”, in *Helikon*, „Feminista nézőpont az irodalomtudományban” [« Le point de vue féministe dans la critique littéraire »], trad. en hongrois par Anna Neumann, n° 4, 1994, p. 467. Pour la distinction entre intertexte « positif » et « négatif », nous avons également puisé dans cet article (p. 466).

²⁰ « N'était-ce pas le signe de notre alliance ? [...] Mêmes matières. Je vois aussi : nous nous trouvons dans la région natale des écritures » (p. 29).

²¹ Cf. son récit le *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.

²² Cf. par exemple Rimbaud et Freud. Notons que si les intertextes appartiennent le plus souvent au domaine de la littérature et des mythes, la mise en valeur des intertextes extra-littéraires, musicaux et picturaux (par exemple Schumann, Strauss et Botticelli) n'en est pas moins possible.

²³ Dans cette étude, nous ne souhaitons cependant pas séparer les citations des fausses citations, étant donné que leur fonction est la même. Pour Hanrahan, l'essentiel de *Souffles* se trouve dans « l'effet du déplacement de citation en citation : la citation renaît en se citant, de sorte qu'il devient impossible de dire si c'est le texte qui cite ou le texte cité qui représente le texte-mère. » Cf. HANRAHAN, p. 328.

²⁴ Cf. p. 163-181.

fait, cette séquence forme une rétrospection, dont la portée peut être définie avec une exactitude assez grande. D'autre part, il amalgame les thèmes les plus importants et démontre l'essence même de la pratique intertextuelle, structurale ou thématique²⁵.

Le terme de vol surgit à plusieurs reprises dans les fragments qui précèdent, pour être utilisé dans les deux sens qui lui sont propres : « essor de ce qui s'élançe, se propage » / « le fait de s'emparer du bien d'autrui » (Robert). Soucieux d'éclairer le désir du vol « de la chose » (p. 163), le narrateur décide de raconter ses vols successifs, rêvés ou réels, entrepris depuis son enfance. Le premier vol (pris dans les deux sens) est celui de la langue : « Au vol de ma langue doit, peut-être de se vouloir mouvoir en français, qui lui permet de s'enlever en plusieurs sens. [...] Le vol toujours peut à souhait se transformer en vol » (*ibid.*).

Le vol de la langue « exige la métamorphose de celui qui l'opère » (p. 164), d'où « le désir têtù » qui prend le narrateur pour « renverser les rapports de force, sans sortir de la structure dans laquelle se mène la guerre humaine » (p. 165). En effet, c'est le vol qui semble assurer une identité sexuelle à la femme, contrainte du fait même de sa condition sociale de voler la « chose » masculine :

Parce que je vole, je me sens femme (p. 166)

Quel rapport entre le vol et la féminité ? (Et quel entre le vol, la femme et le nègre ?) Nous, nègres, femmes, volants, nous sommes du visible les enchanteurs, en plein jour nous lâchons la nuit, nous sommes les chanteurs de l'in audible, les éclaireurs des sens (*ibid.*).

Une allusion au « vol » de Genet - réellement accusé de vol à l'âge de dix ans, et emprisonné à maintes reprises dans sa vie - permet d'expliquer la source de la profonde sympathie que le narrateur, offrant une réécriture « positive » des textes de son modèle, éprouve à son égard :

Le vol mène Genêt au continent premier, parmi les nègres où il se fait reconnaître pour semblable : quand je l'appris, je m'en réjouis, je me vis rassurée. Un tel acte lui révèle sa véritable origine, celle à laquelle on arrive, et non celle à laquelle on est en tombant au monde enchaîné. Et moi, par le vol je remontais aussi vers ma source élective (*ibid.*).

Acte révélateur, la « pulsion de vol » ; « comprimée » depuis l'enfance (*ibid.*), date du berceau, suscitant des « désirs d'évasions » : « Aucune autre pulsion ne suscite autant et d'aussi forts désirs, désirs d'évasion, désirs inconscients qui agissent pendant le sommeil et la veille, désirs d'interdictions, jalousies ou vertiges » (p. 167). Cette pulsion est éveillée par le père, de qui le narrateur a appris « [sa] première leçon de silence », ainsi que « l'affreux apprentissage des hontes » : « Nous, naifs, nus, noires, à peine nés ils [les blancs] nous emmaillotent, ils nous

²⁵ A en croire Hanrahan, la relation intertextuelle dans *Souffles* opère « comme une délivrance », permettant de faire triompher la voix maternelle : « Il importe [...] que la source du texte soit "indécise", incertaine, plurielle [...], parce que le texte arrive par ce biais à la fois à se délivrer d'une source unique, et, en y faisant écho, à délivrer la voix de la mère. » Cf. HANRAHAN, p. 324 et p. 332.

déroberent à nos propres yeux [...], on nous déporte à cinq mille lieues de nos sexes » (*ibid.*)²⁶.

Le récit des vols successifs s'achève en une fête splendide, qui se transforme aussitôt en une scène parodique grâce à la relation du vol d'« une fausse médaille, en papier doré » (p. 171), susceptible de gagner une dimension pour ainsi dire « métaphysique » :

Je venais de trouver le secret de l'éternité. (Cette conquête se fit dans un bureau de tabac. Et je m'en réjouis : les anges nous visitent plus volontiers dans des locaux sans gloire, c'est plus sûr et plus discret. Blake les recevait dans sa cuisine) (p. 172).

Ces vols, désirés, rêvés, inconscients doivent s'interpréter aussi en termes culturels : *Souffles*, remplis de différents intertextes à fonction de détournement, se définit en effet comme un vol des textes des hommes : « S'il [le blanc] avait pu me toucher ! Toute l'histoire mienne, et ces nombreuses œuvres du vol que sont mes textes n'auraient pas eu temps » (p. 173)²⁷. Le vol se traduit également comme un acte sensuel, une fascination érotique ; il dit enfin – sur le mode grotesque – la volonté du narrateur de devenir « dieu » :

C'est l'essence même de la toute-puissance qu'il me plaira de te [au blanc dieu] voler ! (p. 177)

Vieux couillon, chantai-je, vieux fou, pauvre mec décrépité, foutu, ton règne est cuit, j'ai pitié de toi car j'ai pêché contre toi, vieux dieu foutu (p. 178).

Cela donne lieu une fois de plus à une relecture « négative » de la Genèse, apte à rectifier « la falsification masculine » :

En vol, se libère la femme primitive, avide, gourmande, têteuse, sauvage, épargnée par l'accablante religiosité masculine : à l'époque de la fessée, redoublant son effet *je lus la Genèse à ma façon* ; je me représentai le tentateur comme un grand nègre-serpent tout en tête et en queue ornée de diamants. Je le trouvai d'une rassurante beauté [...]. Quant à Eve, que je trouvais niaise [...], je la pressais de manger le fruit : c'est là décelai-je, que se greffe la falsification masculine, et tout est dans le commentaire. (p. 180-181.)²⁸

L'acte de voler constitue de cette façon une démarche identitaire ; métaphore de l'écriture, il est seul capable, en assumant l'acte créateur, d'assurer les retrouvailles avec soi : « Que voler n'est pas seulement voler, et surtout pas piquer un objet, mais d'abord créer, je suis la preuve volante. Créer, se donner libre cours, se prendre en amour et à soi-même s'associer » (p. 179). Cela dit, si *Souffles* sont une façon de

²⁶ Les « blancs » qui s'opposent aux « noirs » représentent non seulement les hommes, mais aussi le pouvoir en général, les règles de la société – masculine.

²⁷ C'est nous qui soulignons.

²⁸ C'est nous qui soulignons. Pour Cohen-Saphir, nombre d'œuvres de Cixous se lisent comme « une contre-Bible dans laquelle les métaphores connues [...] sont subtilement détournées de leur sens premier dans une perspective résolument humaniste et féminine ». Voir COHEN-SAFIR, Claude, « La Serpente et l'Or : Bible et contre-Bible dans l'œuvre d'Hélène Cixous », in *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Galilée, 2000, p. 361.

réécrire la genèse biblique, ils sont aussi la « bible » – « contre-Bible » – du narrateur, écrit profondément sérieux, qui s'efforce de mettre au jour les territoires du féminin.

Ce processus ne peut se faire qu'au prix d'une série de perturbations qui renversent, de fond en comble, la matière profonde du récit traditionnel. Il est question de délivrer de leurs contraintes millénaires le langage, le corps, l'inconscient et l'écriture, pour que survienne une genèse nouvelle. Le principe de celle-ci réside dans la réécriture de toute une tradition mythique et culturelle – *par définition* masculine –, ce qui permet de remettre en question les rapports de force²⁹.

Toujours est-il que l'intention parodique, qu'elle relève de la coprésence, de l'hypertextualité, de la métatextualité ou de la paratextualité, ne se réduit pas à une simple caricature du masculin. Elle est une démarche vitale qui – en contrefaisant et réévaluant les schémas habituels – permet à la femme d'accéder à la parole. La nouveauté choquante du récit réside encore dans sa capacité à transmuier l'écriture (et ses vols) en un acte charnel et à redéfinir, d'un seul et même souffle, les notions du texte et du sexe³⁰.

Récit fabriqué de pièces « volées » qui relèvent d'une multitude de genres éclatés, *Souffles* exposent une thématique obsessionnelle, à l'intérieur de laquelle l'accent est légèrement déplacé des troubles sexuels aux troubles scripturaux. Histoire incertaine d'une genèse au féminin, *Souffles* font un pas – sur le mode à la fois ludique, ironique et profondément passionné – vers la découverte du « continent noir », terrain de prédilection chez Cixous. Le féminin signifie pour l'auteur une façon de prendre possession du monde : ainsi se révèle un univers intérieur – la vie immense, cachée derrière la vie restreinte.

²⁹ Cixous elle-même, dans un entretien avec Rossum-Guyon, affirme que « les femmes dans l'histoire ont été culturellement réduites à être à la place du spectateur ». Cf. CIXOUS, *Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon*, in *Revue des Sciences Humaines*, n° 168, « Écriture, féminité, féminisme », Université de Lille III, 1977/4, p. 487. Aussi la tâche de Cixous consiste-t-elle à « "casser la figure" aux fausses images, détruire ces figures de femmes, produit millénaire de l'inconscient masculin et, malheureusement incorporées, consolidées, transmises de génération en génération par les femmes mêmes ». Cf. SANTELLANI, Violette, « Femmes sans figure et figures de femmes », in *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, sous la dir. de F. van Rossum-Guyon et Myriam Déaz-Diocaretz, PUV Saint-Denis - Rodopi, 1990, p. 149.

³⁰ La signification du titre s'éclaire ainsi : revoyant à la fois à la respiration, à la parole et aux passions, les « souffles » s'interprètent comme un geste libérateur, un acte créateur.

Le roman picaresque à l'africaine : *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma

Réka Tóth

Le dernier roman d'Ahmadou Kourouma¹, auteur ivoirien, malinké et classique de la littérature francophone d'Afrique noire, a connu, en particulier grâce au Prix Renaudot et au Goncourt des Lycéens, un grand succès. Il y a plus de 30 ans qu'il s'est inscrit dans l'histoire de la littérature francophone avec son premier roman², en inventant de nouvelles manières d'écrire en français et en transformant le paysage littéraire³.

Le succès de son quatrième roman⁴ prouve non seulement la sensibilité du public français, notamment des jeunes à un sujet malheureusement très actuel, à la guerre civile, « tribale » comme on dit dans le roman, mais aussi le changement des conditions de la réception des ouvrages métissés comme le sien⁵, qui déstabilisent, voire dépaysent le lecteur, bouleversent ses habitudes de lecture et de pensée parce qu'ils minent le français littéraire en créant un « français pluriel⁶ ». (A la fin des années soixante, son premier roman, *Les Soleils des Indépendances* a été d'abord refusé par les éditeurs français à cause de son usage audacieux de la langue française, et il a été publié au Canada.)

Le langage kouroumien, calqué sur sa langue maternelle ou du moins inspiré par elle (des termes, des unités phraséologiques malinkés, traduits en français dans la plupart des cas, des expressions métaphoriques calquées sur le malinké, des « interférences » grammatico-langagières⁷) est sans doute un défi au lecteur et un

¹ KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

² KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des Indépendances*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1968 ; rééd., Paris, Seuil, 1970.

³ Voir BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 5-6 ; MOURALIS, Bernard, « A francia nyelvű irodalmi termelés sajátos jellege ma Fekete-Afrikában », *Helikon*, 1992/1, p. 22.

⁴ Après un long silence de 20 ans, avant de publier *Allah*, il a sorti deux romans, *Monné, outrages et défis* (Paris, Seuil, 1990) et *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Paris, Seuil, 1998).

⁵ Voir p. ex. la réception de la littérature antillaise, notamment des œuvres de Confiant et de Chamoiseau.

⁶ Kourouma dans le *Magazine littéraire* (n° 390, sept. 2000, p. 100.) : « Je voulais montrer à quel point le français est pluriel. Le français qu'on parle à Paris n'est pas le même que celui qu'on emploie en Afrique. »

⁷ En analysant *Les Soleils*, le monographe de Kourouma, Madeleine Borgomano (*Ibid.*, p. 41-42.), a distingué quatre types de métissage des deux langues, des interférences comme elle les nomme : utilisation détournée, surprenante des verbes (« le soleil éclata », « dans les yeux de Salimata éclatèrent le viol, le sang... ») ; interférence des catégories de transitivité et d'intransitivité des verbes (« coucher sa favorite ») ; substantivisation des participes passés (« un vidé comma Fama ») ; proverbes, comparaisons, métaphores.

outrage à la langue française⁸ qui se trouve d'une certaine façon « violée par l'intrusion des termes étrangers⁹ ».

Cette conception poétique d'écriture en deux langues à la fois ne disparaît pas au cours des années. Au contraire, elle se radicalise et s'étend de plus en plus sur la structure en introduisant dans le récit « à l'occidentale » des genres traditionnels oraux des Malinkés¹⁰.

Dans cet article, nous examinerons *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, comme une tentative de transformation et de renouvellement du roman picaresque, genre européen, d'origine espagnole.

Le roman remplit le critère de classification générique établi par Jean-Marie Schaeffer¹¹ : il présente « des ressemblances à des niveaux textuels différents » avec le roman picaresque, configuration historique concrète¹². Ce sont avant tout les ressemblances thématiques et modales qui sont révélatrices pour une lecture générique.

En ce qui concerne la thématique, *Allah n'est pas obligé* met en scène un adolescent malinké, Birahima, « enfant de la rue sans peur ni reproche¹³ » qui nous narre son errance, la recherche de sa tante dans l'Afrique des guerres civiles des années 90. Il correspond au type du picaro : il est jeune, âgé de 10-12 ans¹⁴, d'origine humble, pauvre. Une série « d'aventures », en l'occurrence une série de massacres et de fuites le conduit à côtoyer les personnages typiques des guerres tribales (les enfants-soldats, les chefs de guerre, les féticheurs et les commerçants débrouillards et les victimes) et il est obligé d'user de tous les moyens pour survivre à ce monde « dont l'état chaotique va au-delà des limites de la tolérance humaine ordinaire¹⁵ », il va même jusqu'à se faire enfant-soldat.

⁸ Voir p. ex. les jurons malinkés qui reviennent régulièrement dans *Les Soleils* et dans *Allah : Walahé* (au nom d'Allah) ! *A faforo* (cul de mon père) ! *Gnamokodé* (bâtard de bâtardise) ! Voir aussi : *Allah n'est pas obligé* : « tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une grande-mère » (p. 9.) ; « Suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc » (p. 10.) ; « c'est ce que dit le proverbe : le genou ne porte jamais le chapeau quand la tête est sur le cou » ; Voir aussi les maximes-proverbes rythmant les chants des chasseurs dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* : « Si la perdrix s'envole, son enfant ne reste pas à terre. ... Et quand on ne sait où l'on va, qu'on sache d'où l'on vient. » (p. 11.)

⁹ BORGOMANO, p. 126.

¹⁰ *Les Soleils* inclut un récit généalogique sur les origines du protagoniste, un chant de noces et un chant de chasseurs malinkés ; les chapitres de *Monnè* sont autant de chant de griots, hommes de la parole de la société malinkée, membres d'une caste endogame et fermée ; *En attendant le vote des bêtes sauvages* imite la structure de *donsomana*, chant traditionnel des chasseurs. (Voir l'interview publiée dans le *Magazine littéraire*, n° 390, sept. 2000, p. 99-100 ; et DERIVE, Jean, « L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les Soleils* d'Ahmadou Kourouma », in *L'Afrique littéraire et artistique*, 1977, n° 54, p. 103.)

¹¹ GENETTE, Gérard – JAUSS, Hans-Robert – SCHAEFFER, Jean-Marie – SCHOLES, Robert – STEMPPEL, Wolf Dieter – VIETOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 203-204.

¹² *Ibid.* p. 203. Sur le roman picaresque voir aussi STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2000, p. 64.

¹³ KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Seuil, 2000, p. 137.

¹⁴ *Ibid.* p. 11 : « Suis dix ou douze ans (il y a deux ans grand-mère disait huit et maman dix) ».

¹⁵ Voir la définition du roman picaresque de Robert SCHOLES (*Théorie des genres*, p. 83.)

Pour ce qui est de la modalité, elle joue sur une gamme large : de la narration plutôt réaliste des années d'enfance de Birahima dans le village de Togobala¹⁶, en passant par l'enthousiasme naïf du jeune enfant pour la vie des enfants-soldats qui ont « tout et tout [...] des chaussures, des galons, des radios, des casquettes, et même des voitures qu'on appelle aussi des 4x4¹⁷ » et son contrepoint, le ton complètement désillusionné de la représentation de la réalité de la guerre¹⁸, jusqu'à l'ironie, voire le grotesque ubuesque¹⁹.

Mais ni la puissance de l'invention comique, ni celle des souvenirs d'enfance ignorante ne fait oublier les horreurs de la guerre civile qui tendent à devenir coutumières : conformément à l'observation de Robert Scholes selon laquelle « le monde picaresque [...] nous offre des personnages et des situations qui sont plus proches du monde qui est le nôtre que celles de la romance ou de la satire », c'est le tragique du réel et la contestation de « l'ordre » établi qui dominent la narration.

Il nous paraît fructueux de faire entrer dans l'analyse le schéma des genres fictionnels de Scholes ou, selon sa terminologie, celui des modes fictionnels²⁰. Ces modes fictionnels de base que Scholes nomme respectivement romantique, réaliste et satirique sont fondés sur les rapports qui peuvent exister entre un monde fictionnel et « le monde de l'expérience », et impliquent des attitudes particulières²¹. Pour pouvoir situer le roman, le schéma des trois modes de base de la représentation fictionnelle²² devient complété : le roman satirique est divisé en forme picaresque et

¹⁶ Voir le ch. I. d'*Allah n'est pas obligé*, p. 9-51.

¹⁷ *Ibid.* p. 44.

¹⁸ Voir p. ex. les oraisons funèbres des enfants-soldats, camarades de Birahima, p. 93-96, 100-101, 121-124, 124-126, 192-194, 213-215.

¹⁹ *Ibid.* p. ex. p. 223 : « Le camp était limité par des crânes humains hissés sur des pieux comme autour de tous les camps de la guerre tribale de Liberia et de Sierra Leone. Walahé (au nom de Tout-Puissant) ! C'est la guerre tribale qui veut ça. » p. 219-222 : « Mon cousin Saydou Touré était le plus gros bagarreur, le plus grand menteur, le plus gros buveur d'alcool de tout le nord de Côte-d'Ivoire. Tellement il buvait, tellement il se bagarrait qu'il était toujours en procès, toujours en prison, il ne restait jamais le nez dehors plus d'un mois tous les six mois. [...] à l'école Saydou avait toute sorte de difficultés. Il prononçait mal, écrivait comme des pattes de mouche. Dans un pays développé, Saydou aurait été traité par un psychologue. » p. 61-61 : « Walahé ! Le colonel Papa le bon était sensationnellement accoutré. (Accoutrer, c'est s'habiller bizarrement d'après mon Larousse.) Le colonel Papa le bon avait d'abord le galon de colonel. C'est la guerre tribale qui voulait ça. Le colonel Papa le bon portait une soutane blanche, soutane blanche serrée à la ceinture par une lanière de peau noire, ceinture soutenue par des bretelles de peau noire croisées au dos et sur la poitrine. Le colonel Papa le bon portait une mitre de cardinal. Le colonel Papa le bon s'appuyait sur une canne pontificale, une canne ayant au bout une croix. Le colonel Papa le bon tenait à la main gauche la Bible. Pour couronner le tout, compléter le tableau, le colonel Papa le bon portait sur la soutane blanche un kalachnikov en bandoulière. L'inséparable kalachnikov qu'il traînait nuit et jour et partout. C'est la guerre tribale qui voulait ça. »

²⁰ Il réserve le terme de genre, dans un sens plus étroit, pour l'étude des œuvres individuelles. (*Théorie des genres*. p. 81.)

²¹ *Idem.*

²² SCHOLES utilise également les expressions de romance, d'histoire et de satire pour les désigner et il affirme que « la fiction peut nous livrer le monde déchu de la satire, le monde héroïque de la romance, ou le monde mimétique de l'histoire. » (*Ibid.* p. 81.)

forme comique, le roman romantique en forme tragique et sentimentale. Ainsi nous avons affaire à une gamme de sept variantes (satire, picaresque, comédie, histoire, sentiment, tragédie, romance) qui, selon Scholes, nous aide à élucider les mélanges fictionnels et à esquisser prudemment une théorie historique du genre romanesque²³. « Si l'on replie la gamme à son centre – l'histoire – on produit une figure qui ressemble à une part de gâteau²⁴. » Le roman, comme forme fictionnelle ayant tendance à emprunter des deux côtés de la gamme, peut être introduit dans le schéma.

Selon la théorie de Scholes, illustrée par le schéma présenté ci-dessus, ce sont les romans naturalistes qui combinent les « modes » picaresque et tragique. Quant à la littérature de notre époque, il constate que

... si ce schéma a une quelconque validité historique, la combinaison naturelle relative à notre époque semblerait être justement ces deux pôles divergents de la fiction : la satire et la romance. On s'attendrait à trouver ici une combinaison du grotesque, au niveau des personnages, et de l'arabesque, au niveau de la construction. [...] Dans ce type de fiction, le monde et ses occupants apparaîtraient sous une forme fragmentée et déformée, et le langage serait torturé dans un effort pour maintenir ensemble les visions satirique et romantique de la vie²⁵.

Le roman de Kourouma ne conteste pas les hypothèses de Scholes : il peut être situé dans ce schéma essentiellement du côté du genre picaresque qui intègre cette fois des impulsions satiriques et tragiques. Certes, il tombe plus vers la satire que la romance proprement dite, on y trouve plus de grotesque que de pathétique, mais la forme est fragmentée, discontinue.

Les six chapitres d'*Allah* sont en fait six étapes du récit : selon la fiction kouroumienne l'enfant-narrateur, griot des temps modernes, raconte l'histoire de sa vie et de son errance en six journées. Chaque chapitre correspond en fait à une journée de narration²⁶. (Cette structure rappelle celle de *Monnè*, deuxième roman de Kourouma, dont les chapitres sont autant de chants de griots, hommes de la parole, membres d'une caste endogame et fermée²⁷.) Ces chapitres sont d'ailleurs brisés par des détours, construits de fragments de texte plus ou moins autonomes. (La typographie accentue la discontinuité du texte.).

A la première approche, le roman paraît être exempt de tout héroïsme, trait distinctif du monde de la romance. Le monde cruel et sanglant de la guerre civile qui

²³ *Ibid.* p. 84-87.

²⁴ *Ibid.* p. 84.

²⁵ *Ibid.* p. 87.

²⁶ Voir les fins de chapitres : « Voilà ce que j'avais à dire aujourd'hui. J'en ai marre ; je m'arrête aujourd'hui. » p. 51 ; « Moi non plus, je ne suis pas obligé de parler, de raconter ma chienne de vie, de fouiller dictionnaire sur dictionnaire. J'en ai marre ; je m'arrête ici pour aujourd'hui. Qu'on aille se faire foutre ! » p. 101 ; « Aujourd'hui, ce 25 septembre 199... j'en ai marre. Marre de raconter ma vie, marre de compiler les dictionnaires, marre de tout. Allez vous faire foutre. Je me tais, je dis plus rien aujourd'hui [...] » p. 135.

²⁷ Sur les griots, voir BORGOMANO, p. 80 et d'une manière détaillée, SONY, Camara, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinkée*, Paris, Karthala, 1975.

se dévoile sous les yeux de moins en moins enfantins de Birahima n'a rien d'héroïque. Ce qui est tout de même héroïque (et absurde) dans ce monde obsédé par le pouvoir qui justifie les actes les plus honteux et les plus ensanglantés, c'est la recherche de la tante, devenue, après la mort de la mère de Birahima, selon la tradition, « en raison des lois de famille chez les Malinkés²⁸ », sa deuxième mère. Entreprise désespérée, mais prescrite par la tradition. Elle peut être mise en parallèle avec l'entreprise, aussi héroïque et absurde de Birahima de construire un récit de sa « chienne de vie²⁹ ».

L'errance dans le Liberia et le Sierra Leone des guerres tribales du « héros »-narrateur est narrée dans un langage qui se révèle lui-même en errance entre et dans les langues, entre et dans les cultures, françaises et malinkées.

Allah n'est pas obligé marque un tournant dans la pratique du métissage des langues et des cultures de Kourouma. Le choix du narrateur entraîne l'entrée encore plus massive du français parlé d'Afrique noire dans la narration. Tandis que dans les romans précédents, Kourouma faisait entrer dans le texte relativement peu de termes malinkés, les proverbes, les locutions et les comparaisons traduits en français s'intégraient dans le récit à tel point qu'il était difficile de déterminer s'il s'agissait en fait d'un calque du malinké sur le français ou d'une invention de l'auteur ; dans son dernier roman, il n'hésite pas à utiliser des mots et des expressions malinkés dont il donne en général tout de suite la traduction entre parenthèses, en se référant aux dictionnaires. Mais cette fois la traduction ne va pas seulement dans un seul sens : il traduit également le français des dictionnaires, le « français important » en « français africain ».

Le petit Birahima, muni d'un kalash(nikov) et de ses quatre dictionnaires³⁰, ses attributs permanents, se traduit sans cesse, car « il faut expliquer parce que mon blabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre)³¹ ». Donc, il ne s'agit plus de l'intégration d'une des voix dans l'autre, mais de la coprésence des deux voix, des deux langues et des deux cultures. C'est l'émancipation radicale de la voix africaine, et à la fois l'affirmation non seulement d'une identité, celle de Birahima, multiculturelle, mais aussi de l'égalité des deux langues et cultures.

Le projet de métissage s'étend également à la structure³² : Kourouma renouvelle et africanise le roman picaresque en y introduisant un genre par excellence oral, celui de l'oraison funèbre, récit de la vie et de la mort des défunts, en l'occurrence celui des amis de Birahima, des enfants-soldats. Ces oraisons, récits des vies achevées dans le récit de la vie et de l'errance du narrateur interrompent,

²⁸ KOUROUMA, *Allah n'est pas obligé*, p. 35-36.

²⁹ *Ibid.* p. 101.

³⁰ *Ibid.* p. 11 : Un *Petit Robert*, un *Larousse*, l'*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire* et le dictionnaire *Harrap's*.

³¹ *Idem.*

³² Voir note 10.

fragmentent le texte, mais en même temps instaurent une nouvelle continuité, celle du texte « à l'occidentale » et du texte « à l'africaine ».

Mais l'originalité essentielle du roman picaresque kouroumien réside dans sa duplicité. L'entreprise de la recherche de la tante, déterminée par la tradition, est vouée à l'échec dans le monde déraisonnable des guerres civiles. L'odyssée de l'enfant-narrateur ne se termine pas, sa tante meurt, il reste donc définitivement orphelin et ne retrouve pas de foyer. Il ne lui reste que de se réfugier dans la langue. Cette entreprise individuelle, cette errance entre et dans les langues, entre et dans les cultures ne se révèle pas inutile : pour paraphraser Ricœur, nous pouvons dire que cette refiguration d'une configuration narrative, acte herméneutique par excellence, permet non seulement de se connaître et de se comprendre³³, mais aussi de se construire une identité multiculturelle et multilingue.

³³ Voir le proverbe déjà cité d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* : « Et quand on ne sait où l'on va, qu'on sache d'où l'on vient. » (p. 11.)

La naissance d'une littérature : Interférences littéraires dans les premiers romans algériens de langue française

Ferenc HARDI

Les romanciers algériens des années 50 et 60 sont bien connus et amplement étudiés par les spécialistes des littératures francophones. Il n'en va pas de même des premiers balbutiements de cette littérature qui date de la période de l'entre-deux-guerres. Si les noms de Mouloud Feraoun, Mohammed Dib ou Kateb Yacine sont bien connus dans les universités françaises, il n'en va pas de même des premiers romanciers arabes ou berbères qui commencèrent à s'exprimer dans la langue de Voltaire. Entre 1920 – date de la publication du premier roman algérien de langue française – et 1945, on trouve une demi-douzaine d'auteurs qui publient une dizaine de romans, aujourd'hui pour la plupart introuvables et oubliés aussi bien en Algérie qu'en France¹. D'un côté de la Méditerranée on se désintéresse de ces romans en avançant leur qualité littéraire médiocre, de l'autre on méprise ces œuvres de la première heure sous prétexte de l'assimilation trop affichée de leurs auteurs. A travers cette communication, je propose une interrogation sur les modalités de transition du roman réaliste européen vers la sphère culturelle arabo-berbère de l'Afrique du Nord. Comment le roman, genre littéraire européen par excellence, a-t-il été apprivoisé, adapté et dans une certaine mesure transformé par les premiers écrivains algériens de langue française ?

Jusqu'à aujourd'hui il existe une certaine présentation de la naissance des lettres algériennes d'expression française qui sous-entend que les écrivains voyageurs, arrivés de la métropole seraient en quelque sorte les fondateurs de cette littérature. Selon cette approche que je qualifierais de superficielle, on trouverait parmi les ancêtres de cette expression littéraire une longue liste d'écrivains français de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui sont passés par l'Algérie en tant que touristes à la recherche de nouvelles sensations. La liste des auteurs et des ouvrages cités est aussi longue qu'étonnante : Théophile Gautier, Eugène Fromentin, Gustave Flaubert, Alphonse Daudet et son *Tartarin de Tarascon*, Guy de Maupassant avec *Au Soleil* ou encore André Gide pour ne citer que les plus connus. Mais ces auteurs ne font que porter un regard superficiel sur le pays dont ils ne retiennent que ce qui les intéresse et ce qui leur convient.

¹ Citons juste les mieux connus : BEN CHERIF, Mohammed, *Ahmed Ben Moustapha, gommier*, Paris, Payot, 1920, 245 p. ; HADJ-HAMOU, Abdelkader, *Zohra la femme du mineur*, Paris, éd. Monde moderne, 1925, 224 p. ; KHODJA, Chukri, *Mamoun, l'ébauche d'un idéal*, Paris, éd. Radot, 1928, 184 p. ; KHODJA, Chukri, *El Euldj, captif des barbaresques*, Arras, INSAP, éd. de la Revue des Indépendants, 1929, 137 p. ; OULD-CHEIKH, Mohammed, *Myriem dans les palmes*, Oran, Plaza, 1936, 253 p. ; ZENATI, Rabah, *Bou-el-Nouar, le jeune Algérien*, Alger, La Maison des Livres, 1945, 227 p.

Cette tentative de lier, au moins au niveau symbolique, la littérature algérienne de langue française à des auteurs illustres du XIX^e siècle français, présente un intérêt compréhensible et non des moindres, qui est de procurer à une littérature balbutiante à ses débuts ses lettres de noblesse. Pourtant, cette vision paternaliste des phénomènes culturels en général, et littéraires dans ce cas, n'explique que partiellement et beaucoup trop sommairement une réalité plus complexe. Après la description exotique des musulmans d'Afrique du Nord faite par les touristes épris de romantisme et la représentation péjorative de l'indigène faite par les colons, ce sont finalement les colonisés eux-mêmes qui éprouvent le besoin de se dépendre et de se présenter à l'Autre dans leur propre langue.

On ne s'exprime pas naturellement dans la langue et le genre littéraire de l'autre. Les écrivains qui nous intéressent dans cette étude sont tous passés par le système scolaire français de l'Algérie. Il est donc tout à fait normal, qu'au moment où ils désirent adresser un message au colonisateur, ils recourent à un genre littéraire étudié et convoité à l'école républicaine. L'intellectuel algérien francisé du temps de la colonisation, après avoir développé son discours et ses requêtes par les voies du journalisme et de l'essai politique, entreprend la démonstration de ses propos par la fiction littéraire. Mais contrairement aux écrivains algériens des années cinquante et soixante qui considéreront la langue française comme un butin de guerre et plus tard comme arme de combat, les romanciers de cette période de l'entre-deux-guerres utilisent le français comme un simple outil de travail en essayant de commettre le moins de fautes possibles, sans aucune arrière-pensée idéologique.

La langue française utilisée pour la narration posait un réel problème. L'intrusion de la langue dialectale arabe ou berbère, mais aussi de l'arabe littéraire dans le texte rédigé en français est l'une des caractéristiques de cette écriture. Marque d'une double culture, ou si l'on préfère, du bilinguisme culturel des auteurs, cette pratique constitue une timide tentative de valorisation de la langue des indigènes. En effet, la dévalorisation et la marginalisation des langues dialectales est un élément redondant de l'histoire moderne des pays du Maghreb. Cette tendance caractérise évidemment la politique linguistique de la période coloniale, mais elle reste également présente, il est vrai, sous une forme différente et plus sournoise, après les indépendances nationales :

...la langue maternelle du colonisé, celle qui est nourrie de ses sensations, ses passions et ses rêves, celle dans laquelle se libèrent sa tendresse et ses étonnements, celle enfin qui recèle la plus grande charge affective, celle-là précisément est la moins valorisée. Elle n'a aucune dignité dans le pays ou dans le concert des peuples. S'il veut obtenir un métier, construire sa place, exister dans la cité et dans le monde, il doit d'abord se plier à la langue des autres, celle des colonisateurs, ses maîtres².

Alors quoi de plus naturel que de voir s'infiltrer la langue maternelle dans la narration qui est faite dans la langue de l'Autre ? En premier lieu, elle est utilisée dans le discours direct, les dialogues et les paroles prononcées par les personnages.

² MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, éd. J. J. Pauvert, 1966, p. 144.

Il s'agit là de rester fidèle aux réalités linguistiques du pays et de fournir au lecteur un échantillon de la diversité culturelle du terroir, mais tout en restant attentif à la réception de l'œuvre, et en donnant ainsi entre parenthèses la traduction des mots et des expressions intrus :

– Ya qahouadji ! (O cafetier) Ara zoudj chérbetes ! (apporte deux citronnades).³
Myriem, caressant les joues de la fillette, lui demande : – Ki semmouk ? (Comment t'appelles-tu ?) – Fatima. – Fatima ! répète la jeune fille, quel joli nom ! Elle lui donne une pièce de monnaie. – Khoudhi, ya benti. (Tiens, ô ma fille)⁴.

Mais cette intrusion de la sphère culturelle maternelle dans la narration ne se manifeste pas seulement au niveau du lexique. Nous observons également l'utilisation redondante d'expressions figées qui sont le plus souvent liées à la religion et qui sont intériorisées aussi bien par les personnages qui les prononcent que par le narrateur. Ainsi, par exemple, la *chahada*, la profession de foi musulmane, réapparaît régulièrement dans les romans de notre corpus. La manière dont elle apparaît dans le texte français change à chaque fois, mais l'important n'est pas là : prononcé en arabe ou en français, sa présence sert à ancrer le texte littéraire dans la sphère culturelle musulmane. Il en va de même pour les proverbes qui sont rapportés la plupart du temps directement en français. Ces derniers sont souvent énoncés par le narrateur, sans passer par l'intermédiaire d'un personnage. Cette prise en charge du proverbe par le narrateur signifie en même temps l'acceptation des valeurs véhiculées par celui-ci. Voyons un exemple concret de cette prise en charge directe d'un proverbe par le narrateur. Il s'agit d'un passage de *Myriem dans les palmes*, où un « miracle » se produit lors d'une exécution publique, car la poudre qui devait déchiqeter le condamné ne veut pas exploser :

Belqacem la vérifie et y met le feu, mais vainement. Le baroud refuse de déchiqeter un innocent, une créature inoffensive dont les jours ne sont pas terminés. Car "celui que Dieu protège, dit un proverbe arabe, ne craint pas les attentats ou les maléfices d'ici-bas." L'assistance crie : – Gloire à Allah !... Gloire au vivant, celui qui ne meurt pas⁵.

La valeur persuasive du proverbe est beaucoup plus forte dans ce cas, puisqu'il est énoncé directement par le narrateur, c'est-à-dire par une voix autoritaire dans le cas de ces romans à forte connotation idéologique. Souvent, les proverbes figent le débat d'idées et renforcent l'expression de la prédestination qui caractérise la vision du monde des romans. La plupart du temps, l'utilisation des proverbes est très consciente et très construite. Dans *Zohra, la femme du mineur* par exemple, tous les personnages sont mandatés pour représenter une vérité idéologique préconçue qu'ils exprimeront par le biais de proverbes. Examinons un exemple concret : au fond de la mine, deux amis, Meliani et Grimecci, discutent de la religion et de la vision

³ HADJ-HAMOU, *Zohra la femme du mineur*, p. 46.

⁴ OULD-CHEIKH, *Myriem dans les palmes*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 187.

populaire que les Musulmans ont de l'enfer. Ils arrivent enfin à la personne de Jésus que l'islam reconnaît comme prophète :

– Et alors, pourquoi n'êtes-vous pas chrétiens ? – Parce qu'il y a eu des hommes chez vous, selon notre Livre, qui ont transformé l'Évangile. – Ça jamais ! – Alors, mon ami : "Garde ta religion et moi la mienne" ! comme dit Allah⁶.

La discussion amicale continue, mais quelques lignes plus loin, il faut bien y mettre fin. On n'est pas au fond de la mine pour faire de la théologie :

– Allah !... Allah !... Ce mot fait rire beaucoup ! – Et il fera pleurer beaucoup, aussi ! – Tu es un fanatique ! – "Le chameau voit la bosse de son voisin et jamais la sienne." – Restons amis, va ! Continuons à travailler tranquillement⁷.

Ce procédé qui consiste à mettre fin aux discussions idéologiques à l'aide de proverbes est régulièrement utilisé par le narrateur de *Zohra*. Nous retrouvons sensiblement la même pratique dans les autres romans de cette époque. Le proverbe et la vérité religieuse énoncés par les personnages sont inébranlables et ne sont jamais remis en cause, ni par les personnages ni par le narrateur. Ainsi, la sphère culturelle et religieuse qu'ils représentent est acceptée, intériorisée et valorisée à travers la fiction romanesque. Force est de reconnaître que dès les premiers balbutiements, le roman algérien de langue française introduit de manière significative dans le texte écrit en français des éléments structuraux du langage qui renvoient à une langue, à une culture et à une religion étrangères à la langue dominante de l'énonciation.

Il est généralement accepté que les premiers romanciers de langue française de ces pays ne possédaient aucune référence romanesque écrite du côté de la littérature arabe ou berbère. Le premier roman, au sens européen du terme, en langue arabe n'a en effet été édité qu'en 1914 en Égypte⁸, et il faudra attendre 1947 pour voir, au Maghreb, un algérien écrire un roman dans la langue du Coran⁹. Pourtant, il existe bien, dans la tradition littéraire arabe, un genre biographique appelé *sîra*, qui désigne de façon collective les romans populaires de chevalerie et d'aventures, élaborés et transmis par des conteurs professionnels¹⁰. Avec les *Mille et Une Nuits*, cette forme d'expression littéraire orale constitue dans la littérature arabe traditionnelle le représentant unique du récit de fiction. Une douzaine de récits de base formaient le fond commun de ce genre littéraire, dans lequel les conteurs professionnels puisaient leurs histoires récitées ou lues à partir d'un manuscrit devant un public passionné. Ces romans-fleuves, très peu connus du public

⁶ HADJ-HAMOU, *Zohra la femme du mineur*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ HAYKAL, Mohamed, *Zaynab*, Le Caire, Al-Siyasat, 1914.

⁹ HOUHOU, Reda, *La belle de la Mecque*, Tunis, Éditions de l'imprimerie Tillissi, 1947.

¹⁰ Voir BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Dictionnaire de littérature de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, Quadriga / PUF, 2000, p. 357-359.

occidental, atteignaient des dimensions imposantes, et de l'avis unanime des arabisants, étonnent par leur richesse¹¹.

Il est évident que nos auteurs devaient connaître ces récits, et bien souvent ils puisaient consciemment dans ce trésor littéraire de la tradition orale. L'exemple le plus marquant est celui du roman en grande partie autobiographique de Mohammed Ben Cherif, *Ahmed ben Mostapha goumier*. C'est l'histoire d'un soldat qui quitte sa tribu pour aller combattre aux côtés des Français, d'abord au Maroc, puis en Europe pendant la Première Guerre mondiale. A travers le personnage du goumier, l'image du héros bédouin des romans-fleuves de la tradition orale dont nous venons de parler est ressuscitée par le romancier du XX^e siècle. Le héros personnifie le guerrier invincible, il est poète au fond de son cœur, défenseur des faibles et des opprimés, toujours fidèle à sa parole, à son clan, à son honneur, et finalement à sa dame. Ce parallèle entre le goumier du XX^e siècle et le héros des romans populaires arabes s'inscrit dans le texte du roman d'une part à l'aide de nombreuses citations et d'autre part à travers le parcours d'Ahmed ben Mostapha, qui emprunte visiblement plusieurs éléments relatifs au parcours épique des héros bédouins.

L'image du goumier est construite à travers la narration et s'élabore dès les premières pages. C'est le chevalier de l'Afrique du Nord des premières décennies du XX^e siècle, digne descendant des grandes figures de la littérature arabe qui défilent devant les yeux du lecteur tout au long des premiers chapitres du roman :

Ahmed Ben Mostapha écoute chanter le rhapsode. Au travers des rimes pures chevauche son rêve. [...] Le guerrier – poète Imroulquais a dit de son compagnon de combat : – Docile au frein, il attaque, évite, poursuit et fuit¹².

C'est le rhapsode, à l'origine chanteur de la Grèce antique, qui va de ville en ville en récitant des extraits de poèmes épiques qui appelle Ben Mostapha à la guerre. De même que 'Imru 'l-Quays (Imroulquais dans le texte), fils du dernier roi des Kinda et maître incontesté de la poésie de la Djâhiliyya¹³, le goumier part à la bataille pour protéger ses bien-aimés. Mais les références aux grandes figures de la littérature arabe ne s'arrêtent pas là : Ben Mostapha est celui qui part à la bataille en « pensant aux vers fameux de Kolstoum »¹⁴, et il est aussi celui qui a vu « comme Antar »¹⁵ le sourire de son adversaire mort. Il possède toutes les caractéristiques du poète guerrier de la période antéislamique : « son cerveau de poète lui fournit les anecdotes » (p. 21), il parle à son cheval en rimes (p. 36), il chante la beauté des femmes (p. 22), il connaît et enseigne autour de soi les règles de la chevalerie (p.

¹¹ Les plus connus sont : *Roman de Baybars*, *Roman de 'Antar*, *Roman des Banî Hilâl*. Une version manuscrite du premier compte 72 000 pages, l'édition imprimée du second fait 5 000 pages.

¹² BEN CHERIF, *Ahmed Ben Mostapha goumier*, p. 11-13.

¹³ Période de l'histoire des arabes qui précède l'avènement de l'Islam.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14. 'Amr Ibn Kulthûm, autre grande figure de la poésie antéislamique.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27, mais aussi p. 20 et p. 38. 'Antar : 'Antara Ibn Chaddâd, mort vers 615, guerrier poète de l'époque antéislamique, héros du *Roman de 'Antar*.

68), etc. Sans aucun doute, l'écriture de ce premier roman algérien puise-t-elle abondamment dans les sources de la littérature arabe.

Certes, les auteurs étudiés sont tous passés par l'école française et ils ont évidemment lu et étudié les grands romanciers français du XIX^e siècle. Probablement la connaissance de leurs romans a dû constituer une référence oppressante pour ces écrivains dont la langue maternelle était l'arabe dialectale ou le kabyle et qui devaient être portés beaucoup plus naturellement vers la littérature orale de leurs traditions. En cette première partie du XX^e siècle, alors que le roman français tente d'inventer une nouvelle écriture et de donner un nouveau statut au personnage, le roman algérien de langue française, à l'image de sa consœur coloniale, s'inscrit dans la lignée de Balzac, Flaubert et dans une moindre mesure de Zola. Si nous voulons emprunter des repères à la littérature française pour situer ces premiers romanciers algériens, c'est incontestablement le courant réaliste qu'il faudrait évoquer en premier lieu.

On a également l'habitude de considérer les premiers balbutiements de la littérature algérienne de langue française comme une « excroissance » de la littérature coloniale en général, et de la littérature algérianiste en particulier. Examinons rapidement la pertinence de cette affirmation. A part quelques rares exceptions, les romans algériens de la période procèdent, toutes catégories confondues, d'une tentative d'expression ou de figuration d'un discours socio-politique qui leur préexiste. Ce discours est développé antérieurement et parallèlement à la création littéraire. Il tente d'apporter des réponses aux questions politiques, sociales et culturelles de l'Algérie de la première moitié du XX^e siècle. En ce sens, le roman n'est plus la mise en récit d'une histoire, mais la mise en histoire d'un discours idéologique qui existe indépendamment de l'œuvre littéraire. En principe, cette tendance au didactisme devrait avoir plusieurs conséquences formelles et discursives : je propose d'en examiner trois et de voir leur réalisation spécifique dans le roman colonial algérien¹⁶ et dans le roman algérien de langue française. Il s'agit des questions liées à l'intrigue romanesque, au personnage du héros et enfin au monologisme de l'œuvre.

Au niveau de l'intrigue romanesque, le roman colonial ne laisse aucune possibilité pour la transformation des valeurs et des personnages à travers la narration. Cette dernière est entièrement soumise à la thèse idéologique préexistante à l'œuvre littéraire et c'est une des raisons pour laquelle on peut affirmer qu'il s'agit de classiques romans à thèse. Dès le début de l'action, les personnages sont en possession de leur vérité définitive, et « le roman n'apporte plus ultérieurement que des précisions, une dramatisation, une rhétorique narrative sans jeu »¹⁷. L'intrigue des premiers romans algériens de langue française me semble être beaucoup moins

¹⁶ Pour mes remarques concernant le roman colonial algérien, j'utilise comme source l'étude suivante : GOURDON, Hubert – HENRY, Jean-Robert – HENRY-LORCERIE Françoise, « Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie », *Revue algérienne des sciences juridiques économiques et politiques*, Alger, vol. XI, n°1, mars 1974, 252 p.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

hermétiquement fermée aux transformations des valeurs et des personnes mises en scène dans l'œuvre. Certes, les valeurs véhiculées et personnifiées par les protagonistes font partie d'un ensemble idéologique préexistant et présenté comme inébranlable, mais à travers la *dramatisation* elles sont remises en cause et souvent contredites. Les raisons de cette relative « perméabilité », ou « faiblesse » des valeurs et des personnages devant les changements, sont très différentes d'une œuvre à l'autre, mais dans l'ensemble l'intrigue fonctionne véritablement comme un « laboratoire d'essai » des thèses formulées et affichées dans le contrat de lecture.

Pour ce qui est du personnage du héros, dans le roman colonial algérien, il est toujours très typé, exemplaire et symbolique des valeurs que l'œuvre désire véhiculer. Dans la grande majorité des cas, on retrouve un héros positif, porteur d'une vérité sociale ou politique à laquelle il prête sa voix. Même si son parcours est tragique, les qualités qu'il incarne ne sont pas remises en cause par son échec. Ce type de héros positif s'oppose au héros problématique dont l'existence et les valeurs sont confrontées à des problèmes insolubles et qui est inconscient des contradictions de sa situation et de ses choix. Le héros problématique est pratiquement absent du roman colonial algérien de l'époque qui nous intéresse et ce jusqu'à l'apparition, sans aucun signe avant coureur dans cette production romanesque, de Meursault dans *L'Étranger* de Camus en 1942, qui est probablement l'exemple le plus « parfait » du héros problématique. En ce qui concerne les premiers romans algériens de langue française, la majorité des protagonistes dans ces œuvres échouent dans leurs quêtes et sont non seulement des héros tragiques, mais également problématiques. Le plus souvent, ce sont des personnages sémantiquement surdéterminés et symboliques d'un groupe plus important, en l'occurrence la société colonisée dont ils sont les porte-parole. Par conséquent, les problèmes qu'ils rencontrent concernent l'ensemble du groupe qu'ils représentent. Leur échec ne met pas seulement en cause la validité des valeurs qu'ils véhiculent, mais hypothèque également leur vision sur l'avenir de la société. La thèse idéologique affichée dans le péritexte des romans et que leur parcours devrait illustrer est celle de l'assimilation réussie des musulmans dans la société coloniale française. Mais les héros des romans en question échouent dans leur entreprise sans exception : la solitude, la folie ou la mort les attend à la fin de leurs parcours.

Enfin, il est clair que le « roman colonial est strictement fermé au dialogisme. Une seule voix y parle, et y canalise / déforme toute autre voix : celle de l'auteur »¹⁸. Par contre, les romans algériens dont je parle, brisent le cadre fermé du monologisme et ouvrent l'espace romanesque à une certaine forme de dialogisme où la thèse idéologique ne résiste pas à l'épreuve de la fiction littéraire. Les oppositions et les contradictions entre les différents éléments de la structure narrative de ces romans proviennent en grande partie de la contradiction insoluble, de l'ambiguïté entre la réalité historique, sociale de l'Algérie de l'entre-deux-guerres et le discours de l'assimilation. Pourtant la particularité première de ces œuvres est de tenter

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

continuellement, souvent avec un résultat médiocre, une synthèse des différents éléments contradictoires ou opposés entre eux. Romans de l'entre-deux, ils procèdent d'une rencontre entre deux sphères culturelles distinctes qui, bien que coexistant sur le même sol, s'ignorent mutuellement : rencontre de langues et de traditions littéraires différentes, rencontre de religions et de visions du monde différentes, rencontre d'attitudes et de savoirs intellectuels différents. Les raisons de l'ambiguïté et de la médiocrité de l'ensemble de cette production littéraire sont à rechercher essentiellement du côté de l'échec des auteurs à réussir une représentation synthétique et cohérente de ces multiples rencontres.

La plus problématique et la moins étudiée de ces rencontres est, sans aucun doute, celle qui se réalise au niveau de l'écriture romanesque. Sous un angle génétique, tout romancier « opère la rencontre d'un énoncé idéologique et d'un énoncé romanesque »¹⁹. Dans le cas de nos auteurs, nous pouvons affirmer avec certitude que l'énoncé idéologique se construit à partir de la thèse de l'assimilation, c'est-à-dire à partir d'un concept dont les racines plongent dans la sphère culturelle de l'Autre. Mais les sources de l'énoncé romanesque de ces œuvres se situent dans l'espace de la rencontre entre les deux sphères culturelles. *Ahmed ben Mostapha goumier* constitue l'exemple le plus parlant, le plus évident de cet énoncé romanesque qui puise abondamment dans les traditions littéraires arabes. A travers la narration, ces éléments empruntés à la littérature arabe et / ou berbère, écrite et / ou orale, se fondent avec d'autres éléments qui proviennent eux de la littérature française. L'énoncé romanesque est donc le fruit d'une rencontre entre les deux sphères culturelles. Le récit tente une synthèse de ces différents éléments, mais n'arrive pas à faire disparaître complètement les contradictions et les oppositions qui s'y révèlent. Il est difficile de comprendre en profondeur les premiers romans algériens de langue française si on ne prend pas en compte les diverses sources littéraires où puisent les auteurs de la période. De ce point de vue, nous devons reconnaître qu'une étude importante et difficile reste à faire : celle du rapport qui existe entre ces œuvres et la littérature orale de l'Algérie du début du XX^e siècle. Indépendamment des ambiguïtés et des faiblesses de toutes sortes, le véritable mérite de ces romanciers de la première heure est celui d'avoir commencé à construire un espace littéraire, si peu indépendant fut-il, dans lequel leurs successeurs ont pu, à leur tour élaborer les grands thèmes de cette littérature.

¹⁹ MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1971, p. 290.

Les métamorphoses de l'écriture autobiographique

Edit BORS

L'évolution du genre autobiographique est due principalement à des conceptions de temporalité spécifiques. D'après les analyses littéraires, linguistiques et poétiques, les spécificités temporelles des textes autobiographiques consistent en l'alternance de différentes perspectives temporelles, notamment, en la combinaison, au sein du même texte, de l'univers du présent et de l'univers du passé¹. La combinaison de ces deux perspectives est appelée, en critique littéraire, « perspective double² » qui correspond à un « glissement du passé dans le présent ». En linguistique et en poétique, la même notion est représentée comme « un commentaire enchâssé dans du récit³ » ou comme « le va-et-vient entre le présent et le passé⁴ ». Tout en admettant la possibilité d'une approche externe de l'autobiographie⁵, nous supposons que des traits internes propres au genre autobiographique peuvent traduire l'évolution des stratégies autobiographiques.

Dans cette communication, nous commencerons par donner quelques aperçus de l'autobiographie traditionnelle et de la Nouvelle Autobiographie pour ensuite tenter de distinguer l'écriture autobiographique chez Rousseau, Gide, Sartre et Sarraute⁶, en choisissant quelques paramètres aptes à illustrer les métamorphoses des stratégies autobiographiques.

L'autobiographie depuis Rousseau se base sur un récit d'enfance qui essaie de présenter la personnalité dans son développement et respecte, pour l'essentiel, la chronologie des faits⁷. Cela ne veut pas dire que l'autobiographe est porté à narrer les épisodes de sa vie strictement dans la perspective de son moi passé. Au contraire, le plus souvent, il laisse la marque de ses expériences ultérieures dans ses souvenirs. La présence du narrateur et l'alternance des perspectives a pour critère l'identité du

¹ L'univers du présent comprend le moment de l'énonciation (le moment où l'écrivain écrit) et une période plus ou moins étendue qui est ressentie subjectivement comme faisant partie de l'univers actuel. L'univers du passé est considéré, par contre, comme un passé lointain (du point de vue temporel et psychique) ne faisant plus partie de l'univers actuel, dans lequel l'autobiographe se décrit comme une troisième personne.

² Cf. RAYMOND, Marcel, *J.-J. Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris, 1962.

³ Cf. WEINRICH, Harald, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973.

⁴ Cf. MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992.

⁵ On pourra consulter sur ce point les ouvrages de LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 ; LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 ; GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1999 ; SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1983 ; SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

⁷ Cf. LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, p. 14 : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

narrateur, de l'auteur et du personnage. En fait, dans l'autobiographie, la référence du *je* est ambiguë : le *je* se réfère d'une part au moi narrateur (au moi qui écrit), d'autre part au moi textuel (au moi qui subit les événements racontés) – selon Renza⁸. Le fusionnement des *je* est assuré par une « constance pronominale »⁹ équivoque qui, tout en gardant l'unité profonde du moi, établit un écart temporel et identitaire séparant à jamais l'univers du passé et du présent. Pour conclure : l'autobiographie traditionnelle¹⁰ se caractérise essentiellement par l'alternance des perspectives assurée par l'identité confuse du moi actuel et du moi passé (deux états représentés par le pronom personnel *je*) et par une présentation plus ou moins chronologique des faits. Par contre, la Nouvelle Autobiographie est centrée sur le travail d'écriture qui, à partir de quelques bribes et fragments, tente de fabriquer un texte authentique. Selon Robbe-Grillet, la Nouvelle Autobiographie « fixerait en somme son attention sur le travail même opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé¹¹ ». En revanche, la nouvelle stratégie autobiographique, employée dans la Nouvelle Autobiographie / autobiographie postmoderne / autofiction a pour originalité d'allier le discours du réel et le discours de fiction par la combinaison de l'historique et de l'imaginaire¹² (voir par exemple la scission du moi en personnes grammaticales différentes, le glissement de niveaux discursifs variés, la technique des trous, etc.).

L'autobiographie chez Rousseau est avant tout une écriture de la compassion, qui rétablit l'univers du passé avec tendresse et pitié, et s'opère, au niveau du texte, par une séparation nette des perspectives temporelles, tout en laissant l'univers du passé dominer. La stratégie autobiographique rousseauiste est donc basée sur le « regret élégiaque¹³ » qui, en tant que moyen d'expression du sentiment du bonheur perdu, permet à l'écrivain de se réfugier dans le souvenir des jours heureux de sa jeunesse.

⁸ Cf. RENZA, Louis A., « The Veto of the Imagination : A Theory of Autobiography », in *Autobiography: essays theoretical and critical*, éd. Par J. Olney, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 268-295.

⁹ Cf. STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 257-265.

¹⁰ Nous renvoyons, sur ce point, à BORS, Edit, « Analyse pragmatique et textuelle de l'autobiographie », *Études romanes de Budapest*, n° 3, 2001, p. 59-74 ; BORS, Edit, « Traditionalisme et refus dans *Les Mots de Sartre* », *Verbum*, n° 2, 2001, p. 419-426 ; BORS, Edit, « Az idő poétikája az önéletírásban » [La poétique du temps dans l'autobiographie], Budapest, Akadémiai, 2004.

¹¹ Cf. ROBBE-GRILLET, Alain, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. » In *L'auteur et le manuscrit*, sous la dir. de CONTAT, M., Paris, PUF, 1991, p. 50.

¹² Renvoyons le lecteur sur ce point à LEJEUNE, Philippe, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », in *L'auteur et le manuscrit*, p. 51-70 ; VAN DEN HEUVEL, Pierre, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in *Autobiographie & avant-garde*, éd. par A. Hornung – E. Ruhe, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1992, p. 101-117 ; DEN TOONDER, Jeanette, « La vie c'est l'œuvre. L'écriture autobiographique des Nouveaux Romanciers », *Les Lettres Romanes*, n° 51, 1997, p. 127-139.

¹³ Cf. STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, 1957.

[1]

Que j'aime à tomber de temps en temps sur les moments agréables de ma jeunesse ! Ils m'étaient si doux ; ils ont été si courts, si rares, et je les ai goûtés à si bon marché ! Ah ! leur seul souvenir rend encore à mon cœur une volupté pure dont j'ai besoin pour ranimer mon courage et soutenir les ennuis du reste de mes ans.

L'aurore un matin me parut si belle que m'étant habillé précipitamment, je me hâtai de gagner la campagne pour voir lever le soleil. Je goûtai ce plaisir dans tout son charme ; c'était la semaine après la Saint-Jean. La terre, dans sa plus grande parure, était couverte d'herbe et de fleurs ; les rossignols, presque à la fin de leur ramage, semblaient se plaisir à le renforcer ; tous les oiseaux, faisant en concert leurs adieux au printemps, chantaient la naissance d'un beau jour d'été, d'un de ces beaux jours qu'on ne voit plus à mon âge, et qu'on n'a jamais vus dans le triste sol où j'habite aujourd'hui¹⁴.

Dans le texte [1], l'univers du présent est marqué par les formules *à mon âge, aujourd'hui*, tandis que celui du passé est signalé par *jeunesse, un de ces beaux jours*. Les deux univers sont reliés à l'aide d'une forme lexicale de type souvenir (*souvenir*) et des pronoms personnels qui assurent l'identité et la continuité du moi. Au début de l'extrait, on trouve une introduction qui appartient à l'univers du présent et dont les signaux sont, du point de vue syntaxique, l'emploi du présent et du passé composé et l'occurrence des phrases exclamatives. Par la suite, on assiste à un changement des temps verbaux : le passé simple et l'imparfait deviennent dominants. A cette dominance correspond, sur le plan textuel, un mélange des séquences narrative et descriptive. La séquence descriptive utilise une description de type ornemental¹⁵ qui décrit le paysage d'une façon idéalisée. Dans ce cas, la description du paysage se détache des paysages réels et devient un symbole : le symbole du bonheur. Avec l'apparition des marqueurs d'univers de discours¹⁶ (des éléments qui séparent deux univers, comme par exemple les adverbes *alors / maintenant* ou les formes lexicales de type souvenir ; dans le cas présent : *à mon âge et maintenant*) et des temps verbaux présent et passé composé, le texte se déplace dans l'univers du présent. Les deux univers sont modalisés grâce à des adjectifs opposites, susceptibles de refléter l'attitude du narrateur. Ainsi, l'univers du passé est décrit comme *agréable, doux, belle, beau*, et comme l'incorporation de la *volupté, du plaisir et du charme*, tandis que l'univers du présent est condensé dans l'adjectif *triste*. On peut donc observer que dans le regret élégiaque, le passé est un temps « plus fort », ce qui est d'ailleurs prouvé par une modalisation plus intensive de l'univers du passé.

Pour ce qui est de l'incipit (« Je suis né à Genève en 1712¹⁷ »), c'est l'élasticité du passé composé qui, étant « ancré dans le présent s'étire aussi loin

¹⁴ ROUSSEAU, p. 173.

¹⁵ Cf. ADAM, Jean-Michel – PETITJEAN, A., *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

¹⁶ Cf. ADAM, Jean-Michel, *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990.

¹⁷ Cf. ROUSSEAU, p. 45.

qu'on voudra vers le passé¹⁸ » rattache l'épisode de la naissance à l'univers du présent. Les dates de naissance combinées avec le passé composé traduisent une attitude bivalente, plus exactement, l'autobiographe ne considère pas sa naissance comme un souvenir personnel, mais plutôt comme un épisode, qui, quoiqu'en influençant l'instant présent, ne fait pas partie de l'enchaînement des événements.

[2]

Je naquis le 22 novembre 1869. Mes parents occupaient alors, rue de Médicis, un appartement au quatrième ou cinquième étage, qu'ils quittèrent quelques années plus tard, et dont je n'ai pas gardé souvenir. Je revois pourtant le balcon ; ou plutôt ce qu'on voyait du balcon : la place à vol d'oiseau et le jet d'eau de son bassin – ou plus précisément encore, je revois les dragons de papier, découpés par mon père, que nous lancions du haut de ce balcon, et qu'emportait le vent, par-dessus le bassin de la place, jusqu'au jardin du Luxembourg où les hautes branches des marronniers les accrochaient¹⁹.

Chez Gide, l'incipit (texte [2]) est formé de la combinaison de la date de naissance avec le passé simple, ce qui reflète une attitude bien différente, définie ainsi par Cressot : « Toute la page, en effet, souligne que l'auteur n'a pas un souvenir net de sa prime enfance, et ne saurait incorporer cette époque dans du temps conscient, rattachable au présent²⁰ ». Cette occurrence du passé simple a pour fonction, d'une part, d'isoler l'épisode de la naissance des souvenirs personnels et de l'univers du présent ; d'autre part, de présenter les tout premiers moments de l'histoire personnelle. Si l'épisode de la naissance résiste au rappel volontaire, le récit des événements qui suivent est subordonné au travail de la remémoration qui est au centre de la stratégie autobiographique gidienne. Cette écriture de remémoration se distingue de la stratégie rousseauiste du moins au niveau du choix des temps verbaux. L'emploi de l'imparfait comme temps de la narration représente une attitude qui, pour se souvenir, a recours surtout aux images dont la description remplace souvent le récit proprement dit.

On peut aussi observer qu'outre le grand nombre de séquences descriptives, les marqueurs d'univers de discours, notamment les formes lexicales de type souvenir (*je revois, plus précisément encore*) qui ont également un rôle de premier plan.

Chez Sartre, ni le récit, ni les descriptions ne dominent le texte autobiographique. Au contraire, c'est le discours qui l'emporte, ce qui donne une écriture de distanciation comportant de nombreux signaux ironiques. Par rapport aux autobiographies traditionnelles, le récit de la naissance est précédé d'une histoire de famille, ce qui permet à l'autobiographe de prendre du recul et de présenter l'apparition du moi du point de vue d'un observateur impassible.

¹⁸ Cf. JAUBERT, A., « Le déploiement littéraire du temps verbal », in VETTERS, C. (éd.), *Le temps, de la phrase au texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 196.

¹⁹ Cf. GIDE, p. 9.

²⁰ Cf. CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1974, p. 166.

[3]

Jean-Baptiste voulut préparer Navale, pour voir la mer. En 1904, à Cherbourg, officier de marine et déjà rongé par les fièvres de Cochinchine, il fit la connaissance d'Anne-Marie Schweitzer, s'empara de cette grande fille délaissée, l'épousa, lui fit un enfant au galop, moi, et tenta de se réfugier dans la mort.

Mourir n'est pas facile : la fièvre intestinale montait sans hâte, il y eut des rémissions. Anne-Marie le soignait avec dévouement, mais sans pousser l'indécence jusqu'à l'aimer. [...] A l'exemple de sa mère, ma mère préféra le devoir au plaisir. Elle n'avait pas beaucoup connu mon père, ni avant ni après le mariage, et devait parfois se demander pourquoi cet étranger avait choisi de mourir entre ces bras²¹.

Dans le texte [3], l'ironie résulte de la combinaison d'éléments incompatibles et du contraste entre le texte et le contexte²². Ce contraste vient de notre attente concernant les histoires de famille qui se construisent selon un schéma complexe (amour des parents, complications, mariage, naissance des enfants, etc.), alors que chez Sartre, le schéma est simplifié et réduit à un minimum d'éléments formant un récit accéléré et caricatural²³ (*il voulut préparer Navale + il fit la connaissance d'Anne-Marie + l'épousa + lui fait un enfant au galop + tenta de se réfugier dans la mort*). On remarquera que le récit est formé de l'enchaînement de passés simples, de phrases minimales et de compléments qui expriment la rapidité de l'action (*au galop*) ce qui produit un tempo narratif accéléré²⁴. L'accélération du récit et l'emploi des prénoms pour désigner les parents (sa mère est appelée *Anne-Marie* et son père est nommé *Jean-Baptiste* ou *cet étranger*) semble aussi contredire l'usage. Tout le passage paraît banal et dévalorisé, le seul signe de la subjectivité est le surgissement du *moi* qui, isolé et retardé, oppose le personnel et l'impersonnel.

Le projet sartrien se caractérise donc par un ton ironique, dépréciatif qui présente des faits très personnels au fond, mais d'une manière impersonnelle et moqueuse. Ce ton ironique, qui est à l'origine de la polyphonie chez Sartre, sera développé en une poétique de la voix chez Sarraute. Ainsi que l'observe très justement Lejeune :

C'est qu'*Enfance* est une œuvre de compromis, ou, disons plutôt, de fusion et de synthèse entre l'acte autobiographique classique et un nouveau réalisme psychologique fondé essentiellement sur le travail de la voix (oralité et sous-conversation.)²⁵

En fait, la Nouvelle Autobiographie de Sarraute est basée sur une nouvelle stratégie autobiographique qui se propose de décrire la vie psychique au niveau de l'instant et

²¹ SARTRE, p. 16.

²² Cf. MUECKE, Douglas Colin, « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 478-494.

²³ Cf. LECARME, Jacques – LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand-Colin, 1997.

²⁴ Cf. WEINRICH, Harald, *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier-Erudition, 1989.

²⁵ Cf. LEJEUNE, Philippe, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », in *L'auteur et le manuscrit*, p. 64.

de reproduire une multiplicité des voix sans identités donnant naissance à une écriture de confusion. Tandis que l'univers du passé (l'histoire racontée) et l'univers du présent (l'acte de raconter) sont souvent confondus, le moi devient plus complexe. On assiste, en fait, à une scission du moi actuel en deux instances qui dialoguent : l'un raconte l'histoire du moi passé, l'autre a pour rôle d'assumer l'acte de corriger, de soutenir, d'interroger, de contredire ou de critiquer. Comme l'acte de raconter est de plus en plus pénétré d'incertitudes, la recherche de l'expression (accumulation des synonymes, reformulations lexicales, modalisations par *presque* ou *plutôt*) dominera toute l'écriture sarrautienne. Le sentiment d'incertitude est renforcé chez Sarraute par une poétique de l'inachevé et du vide qui s'observe grâce à l'emploi fréquent des points de suspension et au grand nombre d'espaces blancs.

Le texte [4] illustre l'effort de trouver le Mot, celui qui est capable de traduire et de reconstruire les bribes de souvenir surgissant du fond de la mémoire. Le texte est parsemé de synonymes (*bonheur, félicité, exaltation, extase, joie / m'emplit, me déborde / s'épand, va se perdre, se fondre*) et de commentaires qui viseraient de définir et d'allier un sentiment d'autrefois et d'aujourd'hui.

[4]

...et à ce moment-là, c'est venu...quelque chose d'unique...qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation de telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve...mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui... »félicité », « exaltation », sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas...et « extase » comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « Joie », oui, peut-être...ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger...mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes...des ondes de vie tout court, quel autre mot ?...²⁶

En fait, les univers séparés par les marqueurs d'univers de discours (*à ce moment-là / encore maintenant*) sont intimement liés dans la volonté de revivre et de reconstruire un épisode du passé. Cette confusion des perspectives temporelles se manifeste dans le texte [5] et [6] grâce à la combinaison d'adverbes déictiques (*maintenant, ici*) avec le présent historique et le *je* textuel (moi passé).

[5]

je me rétracte...je sens que de nouveau maman ne sait plus très bien à qui elle parle...maintenant elle ne me voit plus du tout comme un enfant, elle croit qu'elle s'adresse à un adulte...mais je ne suis pas un adulte, en tout cas, pas celui qu'elle

²⁶ SARRAUTE, p. 64-65.

voit... « Cette Véra » que tire, qu'étire le dédain, le mépris, n'est pas fait pour mon usage, cela ne me convient pas, je n'en veux pas...²⁷

[6]

Elle est à demi étendue sur son lit et moi je suis assise sur une chaise devant elle, il fait extrêmement chaud, elle a baissé sa robe de chambre sur ses épaules, un peu trop, elle s'est trop dénudée, et cela me choque un peu, et puis je me rappelle que ce sont des choses qui là-bas, en Russie, ne choquent pas comme ici...je nous revois toutes deux nues, parmi d'autres corps nus de femmes et d'enfants se mouvant dans une épaisse vapeur chaude, autrefois à Pétersbourg, quand j'étais avec elle à la « bania »²⁸.

Le texte [6] représente un jeu de perspectives temporelles : les éléments déictiques (*ici, je*) combinés avec le présent historique sont déplacés²⁹ et ont pour fonction de relier les deux univers en confondant le souvenir et l'acte de se souvenir. On peut aussi observer l'alternance des pronoms personnels discursifs (*je me rappelle, je revois*) liés aux formes lexicales de type souvenir et des pronoms personnels textuels (*je suis assise, me choque, j'étais*) avec un *nous* formé de *je* textuel (moi passé) et d'une troisième personne. En conclusion : la nouveauté de l'écriture autobiographique sarrautienne réside dans la confusion des perspectives temporelles et dans la complexité de la désignation du moi.

Dans cette communication, nous nous sommes proposée d'esquisser les métamorphoses du genre autobiographique à partir de textes de Rousseau, Gide, Sartre et Sarraute. Nous avons vu que chez Rousseau, grâce au regret élégiaque, le discours est encore subordonné au récit, tandis que chez Gide, l'écriture, interrompue constamment par des formes lexicales de type souvenir (*je me souviens, je me rappelle*) et dominée par l'imparfait comme temps de la narration, devient de plus en plus fragmentaire. Chez Sartre, c'est le discours qui l'emporte pour y introduire une écriture ironique ayant pour marques l'emploi majoritaire du présent et l'apparition de différents procédés de distanciation. Chez Sarraute, la temporalité est complètement subordonnée au jeu de la mémoire qui ne fait pas que confondre les perspectives temporelles mais rompt définitivement avec l'image du moi unique.

²⁷ *Ibid.*, p. 237.

²⁸ *Ibid.*, p. 235.

²⁹ Pour le déplacement des déictiques, nous renvoyons à ADAM, Jean-Michel, « Grammaire de l'autofiction : une lecture de *Remise de peine* de Patrick Modiano », in ADAM, Jean-Michel, *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997, p. 185-211.

Le remède dans la crise : la nouvelle

Anikó ADÁM

Le récit bref naît dans le creux d'une crise au cours de l'histoire des genres de la prose. Si l'on en croit les historiens, l'apparition de la nouvelle – comme nous la comprenons aujourd'hui – correspond pratiquement à la formation d'un courant littéraire qui est la littérature fantastique et frénétique au XIX^e siècle en France et en général en Europe occidentale. Chose curieuse et révélatrice : la littérature fantastique ne se manifeste pratiquement qu'à travers les genres brefs de la prose ; la nouvelle (histoire ou conte selon la dénomination des auteurs) devient alors le genre privilégié du courant fantastique. Pourquoi ? Cette question qui se pose d'une manière évidente est notre point de départ pour une présentation de la nouvelle fantastique et de ses transformations.

La métamorphose des genres de la prose en général se déroule sous l'influence de l'évolution des autres genres laquelle influence modifiera, entre autres, les stratégies de narration à l'intérieur de tel ou tel genre. Au moment où un genre se veut être codifié et prendre des contours, à partir de l'élaboration de cadres et de règles précis, il se fige et sa définition, à ce point là, contredira toute définition préalable. Toute codification travaille donc contre la métamorphose et la mutation des genres.

Même s'il nous paraît presque impossible de formuler une définition univoque d'un genre ou d'un courant littéraire, le lecteur susceptible et attentif peut tout de même en identifier les traits caractéristiques et pertinents et sait extraire les particularités communes de toute définition. Après avoir lu une bonne partie de la production littéraire du fantastique et des définitions tentées par les théoriciens du récit bref et du fantastique, nous constatons d'étonnantes correspondances entre les deux phénomènes. Deux notions reviennent dans les textes soit sur le fantastique soit sur la nouvelle : le réalisme et la crise. D'après Marcel Schwob, la nouvelle est toujours le récit d'une crise : « la crise seule a été choisie comme objet de représentation artistique » – écrit-il dans la préface à *Cœur double*¹.

Boris Eikhenbaum, théoricien de la prose, définit également la nouvelle en termes de littérature fantastique : « la nouvelle doit soigner particulièrement les surprises finales et [se] construire sur une énigme ou une erreur qui gardera le rôle moteur dans l'intrigue jusqu'à la fin² ». Pour une définition possible de la nouvelle, la plupart des historiens de la littérature et des dictionnaires s'arrêtent tout d'abord sur le critère quantitatif : à l'opposé du roman, la nouvelle est plutôt courte. On constate tout de suite que le critère de la brièveté est en fait une caractéristique

¹ Cité par OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 6.

² EIKHENBAUM, Boris, « Sur la théorie de la prose », in *Théorie de la littérature*, textes réunis par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 208.

inhérente du récit bref et ne signifie pas forcément la réduction de la longueur d'une histoire mais un souci du formalisme et un désir de représentation exacte de la réalité actuelle de la part de son écrivain. Ces préoccupations produisent donc la nécessité de condenser et de réduire l'histoire qui témoigne alors de la brièveté plutôt intérieure et non pas extérieure. C'est ainsi que nous lisons souvent des textes de plusieurs dizaines, même de centaines de pages que nous considérons tout de même comme nouvelles.

Tout en prenant en considération les conceptions des penseurs du XVIII^e siècle sur le dilemme de l'histoire (vraie) et du roman (fictif), nous pouvons conclure qu'il y a un vrai changement de paradigme au début du XIX^e siècle dans la pensée esthétique et philosophique.

Bien que ce changement ne génère pas de nouveaux genres, tout au moins pas dans la forme des œuvres, nous assistons à la naissance d'une nouvelle fonction de l'écriture romanesque. L'accent mis par les Lumières sur tel ou tel genre littéraire se déplace déjà au début du XIX^e siècle. Le renouvellement des formes littéraires est certainement en rapport avec une nouvelle conception de l'homme qui devient un être particulier, un individu mais qui garde en même temps son côté social. Ce double caractère de la vision individuelle et de la vision sociale engendre le drame de l'homme moderne comme nous le révèle déjà Chateaubriand.

Si, d'après les considérations du Marquis de Sade et de Madame de Staël³, l'histoire touche l'intelligence, et si le roman, construit autour de la vraisemblance et de la fiction, a une influence par contre sur la sensibilité, la nouvelle, le récit bref touche, encore plus de près, l'intériorité de l'individu. Friedrich Schlegel rappelle le « caractère anecdotique de la nouvelle qui serait une histoire qui n'appartient pas à l'Histoire »⁴. Cette position met l'accent sur l'éclat subjectif et inattendu à la fois. Schlegel appelle cet éclat de la nouvelle *Witz* qui détermine nécessairement l'organisation spécifique du récit bref :

Il est un genre de *Witz* que pour sa pureté, sa précision et sa symétrie on aimerait appeler le *Witz* architectonique [...] Il joue un rôle important dans la nouvelle car seule une telle étrangeté d'une insolite beauté garde indéfiniment la fraîcheur d'une histoire⁵.

Il existe évidemment de nombreuses autres possibilités de définir la nouvelle qui se modifie dans le temps et dans l'espace. Néanmoins, il est curieux de constater que les remarques du philosophe allemand semblent annoncer le nouveau courant littéraire du XIX^e siècle qui s'appellera « fantastique » et qui privilégiera le récit bref. Dans un monde scientifique et réaliste, on assiste à la survie des tendances occultes et mystiques. Les deux visions se retrouvent en conflit. Ce conflit – entre le

³ Cf. SADE, D. A. de, *Les crimes de l'amour*, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une *Idée sur le roman* (1800), texte établi et présenté par M. Delon, Paris, Gallimard, 1987 et STAËL, Madame de, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

⁴ SCHLEGEL, Friedrich, « Fragment 383 », in LACOUÉ-LABARTHE, Philippe – NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 161.

⁵ *Ibid.*

cœur et la raison, entre le mal et le bien, entre la poésie et la science – se révèle irrémédiable au cœur du même individu. Le moment de crise devient irréversible ce qui suscite l'angoisse des écrivains, des narrateurs et des personnages.

La nouvelle, si l'on peut en croire les définitions des frères Schlegel, est capable de représenter un microcosme. Notre étude tente d'esquisser un aperçu du genre en question qui se forme peut-être à contre-courant et à côté du roman au XVIII^e siècle. Bien qu'il nous paraisse presque improbable de définir nouvelle, récit, conte, c'est-à-dire les genres brefs et de les distinguer d'une manière positive, nos réflexions visent à démontrer pourquoi c'est le récit bref en général qui est le mieux apte à exprimer les inquiétudes intimes de l'individu par sa forme accomplie, bouclée, représentant la perfection à travers la fragmentation, et – par son temps intérieur – l'éternité à travers son temps fini. Les variantes des genres brefs peuvent être liés indubitablement à une vision du monde réaliste de l'homme moderne et essaient de corriger un état de crise existentielle.

Sans entrer dans les détails, cette communication propose également un bref aperçu historique et théorique de la littérature fantastique, symptôme de la crise de la perception réaliste du monde extérieur. A la lecture de la littérature fantastique du XIX^e siècle, on peut constater que le récit fantastique se transforme formellement au niveau de sa structure narrative, étant donné que l'élément surnaturel, au début extérieur, devient intérieur, surgissant de la subconscience des narrateurs et des personnages. Cette intériorisation de « l'inquiétante familiarité » engendre la transformation des stratégies de la perception, de la narration et de la réception.

En guise de démonstration, nous évoquerons deux nouvelles fantastiques où le problème de la vision et du regard peut illustrer cette démarche et cette transformation : *Jettatura* de Théophile Gautier (1856) et *Le Horla* de Maupassant (1887).

Remarque souvent répétée dans les réflexions théoriques sur la littérature fantastique : il paraît difficile de distinguer le fantastique – en tant que phénomène psychologique – et le fantastique littéraire car les textes racontant des histoires étranges s'adressent aux stratégies de réception des lecteurs et utilisent directement les procédés mis en œuvre face à la perception psychologique d'un événement ou d'un être surnaturels. Le phénomène fantastique s'attache à la perception et à la connaissance du monde où, devant l'incapacité de sa raison de percevoir le jamais vu et le jamais ouï, l'individu est envahi par la peur et l'angoisse. Ainsi, en premier lieu, la lecture des textes littéraires et de leur interprétation fantastique est-elle une question de lecteur et de lecture et elle relève de la problématique de la théorie de réception. L'écrivain doit alors créer non seulement un monde possible mais aussi un univers vraisemblable et crédible.

Le fantastique, conçu comme phénomène psychologique ou démarche épistémologique, fait participer l'écrivain, le lecteur, le narrateur et le narrataire à la même expérience. *Le Horla* de Maupassant n'est pas une simple description d'un symptôme mais exprime des hallucinations collectives qui deviennent ainsi

beaucoup plus que de pures hallucinations : elles surgissent d'une réalité vraisemblable et expérimentée par tout le monde.

Le fantastique littéraire naît dans les sillons de l'esthétique de réception romantique. La nouvelle fantastique est narrée traditionnellement dans une structure en cadre, par un narrateur qui parle à la première personne du singulier. Les cadres, esquissés au début de l'histoire, reflètent en général une vision du monde réaliste ce qui est primordial pour que le narrateur puisse raconter ou faire raconter l'événement surnaturel comme témoin. Dans *Le Horla* de Maupassant par exemple, malgré l'incertitude terrifiante du narrateur, on trouve en abondance des expressions évoquant le fonctionnement du bon sens et de la raison. Aussi l'écrivain nous berce-t-il par son style répétitif et nous éveille-t-il par son argumentation déductive.

Par leur intensité anecdotique, les genres brefs sont aptes à étonner le lecteur mais ce serait trop simple d'accepter cette observation comme seule cause de la popularité de la nouvelle fantastique.

Le récit court peut communiquer directement un message moral ou philosophique, rien que par sa forme presque parfaite et convenable à la théorie romantique du fragment. Si, au XVIII^e siècle, du point de vue didactique, le conte et le récit paraissent les genres les plus efficaces grâce à la diffusion d'une vision du textuel global, à la fois fragmentaire et, parce que fragmentaire, parfait : elle est intensive et spontanée, elle veut remédier la crise existentielle et psychologique et soulager la terreur ressentie par l'homme face à la débâcle.

D'après Thierry Ozwald, avant le XIX^e siècle, on ne peut pas parler de nouvelle proprement dite, parce que la nouvelle implique un sujet déraisonnable, incapable de percevoir le monde et l'autre. Ainsi peut-on dire que tandis que le conte traditionnel parle d'une certitude de l'homme au cours de la perception du monde et rapporte la manière dont l'homme s'intègre dans l'ordre préétabli du monde, la nouvelle au XIX^e siècle parle d'un monde chaotique que l'homme est impuissant à saisir. La nouvelle, d'après ces réflexions, ferait suite au conte dans ce qu'elle en est une forme plus élaborée.

Laissons nous convaincre par Diderot (un des premiers théoriciens du genre) qui dit ce qui suit dans la Préface des *Deux amis de Bourbonne* sur le conte historique. Ces réflexions sont très près d'une définition de la nouvelle réaliste proprement dite :

Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien plus contraire à l'illusion que la poésie ; l'une et l'autre exagère. [...], comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficile à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous même : Ma foi, cela est vrai⁶.

Les récits fantastiques, dans l'état psychologique de « l'inquiétante familiarité », selon la théorie classique de Freud et les théoriciens de la littérature fantastique,

⁶ DIDEROT, Denis, « Les Deux Amis de Bourbonne », in *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier, 1962, p. 790-792.

suscitent l'hésitation⁷ et la peur en face de quelque chose d'incompréhensible dans le cadre du monde réel. La perception d'un phénomène jamais vu, donc incompris, par conséquent innommable et ineffable, provoque l'angoisse psychologique (et épistémologique dans le cas d'un écrivain qui s'essaie de faire voir l'invisible, de faire entendre l'inouï) et renvoie à notre intimité foncière, donc à ce refoulé individuel qui constitue l'inconscient ; autrement dit le plus étrange devient le plus familier⁸.

Pour illustrer les transformations subies par le récit fantastique, nous commencerons par citer le *Jettatura* de Théophile Gautier, récit par excellence sur l'effet maléfique de l'œil innocent du protagoniste et nous finirons par évoquer le *Horla* de Maupassant où les organes habituels du narrateur sont insuffisants quand l'être invisible commence à hanter ses jours et ses nuits. Le premier récit nous révèle les dangers de tout voir, tandis que le deuxième fait ressentir au lecteur les menaces de l'invisible.

La thématique du regard est centrale dans l'œuvre de Gautier. Le regard s'ouvre sur l'inconnu des êtres. On ne peut donc s'étonner que Gautier se soit intéressé au thème du mauvais œil, croyance qui attribue au regard d'un individu une puissance maléfique. Dans *Jettatura*, le regard de Paul d'Aspremont – par une sorte de vampirisme oculaire – consume l'être aimé, la jeune et belle Alicia. Paul est la première victime des pouvoirs qui se sont glissés dans son regard.

A lire *Jettatura* de Gautier, le lecteur se rend compte de l'effet maléfique de l'œil au fur et à mesure que le protagoniste en prend conscience. Il reste jusqu'à la fin du récit innocent, voire victime de sa propre force invincible, donc il reste, d'une certaine manière, à l'extérieur du phénomène surnaturel : il devient le tragique moyen de la fatalité. Le mauvais œil, c'est-à-dire la *jettatura* demeure chez Gautier toujours une croyance populaire, une superstition napolitaine.

La narration à la troisième personne s'ouvre sur le tableau splendide du port de Naples, coloré, pittoresque, tel que Gautier a su le créer. La scène est vue dans l'optique d'une personne qui, sur le bord d'un superbe bateau, regarde vers le port. Ce qui s'étend devant elle, c'est un monde d'illustrations pour les guides touristiques, tout est bien à sa place et a une signification convenue.

Et c'est à ce moment, où tout s'avance selon un scénario réaliste, que la situation change brusquement : une vague inattendue fait s'entrechoquer les embarcations et tomber quelques *facchini* à l'eau. La paix du tableau est rompue. Rien n'explique cette vague : un phénomène étrange et absurde, échappant à la norme, fait une irruption violente dans un monde logique et raisonnable. Et la tragédie devient inévitable. A la fin de l'histoire, le jeune homme se brûle les yeux et cet aveuglement volontaire, au dénouement, introduit dans le texte un contraste

⁷ Notion élaborée par Tzvetan Todorov. Voir TODOROV, Tzvetan, *Introduction dans la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

⁸ A propos des définitions possibles du fantastique voir STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990.

saisissant entre l'obscurité de la cécité et l'éclat du décor napolitain. Avant de se brûler les yeux, Paul d'Aspremont s'enivre de lumière:

Soyez condamnés, mes yeux, puisque vous êtes meurtriers ; mais, avant de vous fermer pour toujours, saturez-vous de lumière, contemplez le soleil, le ciel bleu, la mer immense, les chaînes azurées des montagnes⁹.

Cet aveuglement rejoint un motif cher à Gautier qui considère que le vrai voyant est aveugle afin d'être ouvert aux révélations de l'autre monde. Malheureusement le sacrifice de Paul est vain : lors de sa visite, le nouvel aveugle trouve sa fiancée morte. Ne lui reste plus alors que le suicide.

Dans le conte de Gautier, les effets de la *jettatura* contredisent tous les principes de la moralité fondée sur la notion d'une justice humaine et naturelle. Le mauvais œil ne sévit que parmi les gens innocents. La problématique relevée par l'auteur vise la hiérarchie morale et naturelle, elle touche donc à l'extérieur social¹⁰.

La structure narrative de *Jettatura* s'articule autour de la pluralité des regards des personnages. Bien que la nouvelle soit à la troisième personne, le narrateur ne dispose pas d'une plume omnisciente ; il n'éclaire pas ses lecteurs, mais leur fait partager les doutes et les hésitations des personnages. *Jettatura* ainsi possède toutes les caractéristiques du récit fantastique : au réalisme des descriptions s'oppose le silence observé par l'auteur sur la réalité du mauvais œil.

La description des choses invisibles – qui ne se présentent pas comme les sentiments ou les intuitions par définition ineffables, mais qui sont des objets, des êtres en principe contournables à l'aide d'autres sens que la vue – devient fort problématique et paradoxale dans les textes fantastiques. Surtout quand ces choses résistent à tout effort de dénomination. La visibilité d'un objet ou d'un être dépend bien sûr du fonctionnement du regard du contemplateur et est en rapport direct avec la perception visuelle.

Le récit fantastique est rempli de tensions, ce qui peut contredire l'articulation logique, syntaxique, lexicale du texte, en somme, la transparence de l'esprit reflété par le langage.

Dans *Le Horla*, où l'invisible surgit de l'intérieur du protagoniste, Maupassant recourt à d'autres stratégies de narration. Pour nommer le phénomène surnaturel, le narrateur répète dans un premier temps, six fois le pronom indéfini *on*¹¹. Ensuite le narrateur devient hésitant à propos de sa propre identité et de l'identité du phénomène et il continue à utiliser le pronom *on*. Ce pronom à signification générale devient après *il*, ensuite c'est l'Être lui-même nommé par le narrateur *Horla*.

⁹ GAUTIER, Théophile, *Récits fantastiques*, Paris, Gallimard- Flammarion, 1981, p. 464.

¹⁰ Jaroslav FRYCER considère la nouvelle proprement frénétique in *Romantisme frénétique*, Brno–Wien, 1993, p. 61-72.

¹¹ Sur la traductibilité en espagnol du pronom « on » dans *le Horla* de Maupassant, voir la belle analyse de LECRIVAIN, Claudine, « Récit fantastique et traduction », in *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Universidad de Valencia, 1991, p. 137-138.

Le pronom *on* est un élément vide qui recouvre une troisième personne sans genre et sans aucun caractère particulier. En même temps, ce même pronom signifie souvent, dans le langage quotidien, les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne. L'usage de ce pronom augmente encore plus l'ambiguïté et multiplie les possibilités de signifiés. Nous avons donc deux possibilités concernant la signification du pronom *on* sans que nous ayons à faire un choix : ou bien ce *on* représente le narrateur atteint de troubles mentaux, ou bien *on* évoque un être animé et inconnu.

Dans la deuxième partie du récit, le narrateur est déjà sûr de l'existence de l'être invisible et il réussit à le définir avec un nom. Nous passons de l'absence de référence à l'excès de référence du nom Horla. Il ne s'agit plus de respecter l'indéfinition mais de transmettre cette surcharge de définition, ce résumé du phénomène fantastique qui n'est plus le double intérieur (*on*) mais un être extérieur qui hante le narrateur afin de devenir son double. Pour que la réalité puisse se décomposer, le texte reste rigoureusement composé.

Si conscient de ce pénible paradoxe, Maupassant nous dépeint dans *Le Horla* son narrateur poursuivant l'éclaircissement de l'invisible. Mais l'éclaircissement signifie également dans le texte le doute et l'hésitation angoissante face à l'incapacité de son narrateur de se distinguer, de se voir clairement. Son inquiétude augmente au fur et à mesure où il se force de voir clairement l'être invisible, notamment à travers le miroir dans sa chambre :

Je le tuerai. Je l'ai vu ! [...] on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! [...] Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! [...] Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me sembla que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image...¹²

En guise de conclusion, rappelons que la nouvelle fantastique prend ses sources dans une vision positive scientifique et met l'accent sur la dualité douloureuse et essentielle de l'homme moderne, sur son côté indéterminable, ineffable, instinctif qui suscite la peur parce que son surgissement est inattendu et incontrôlable. C'est cette folie qui soutient la riche production de la littérature frénétique et fantastique tout au cours du XIX^e siècle où finalement la terreur à l'apparition du surnaturel ne se révèle plus de la réalité rassurante et extérieure mais surgit du fond intérieur de l'homme lui-même.

¹² MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, in *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Pocket, 1980, p. 138-139.

Problèmes moraux dans la *novas* de la Reine Esther

Imre Gábor MAJOROSSY

Même après la redécouverte du trésor narratif de la littérature occitane médiévale, la *Novas de la Reine Esther*¹ demeure un produit littéraire exceptionnel révélateur de l'essor provençal. Ce phénomène s'observe d'un double point de vue. D'une part, on verra comment l'adaptation de l'histoire juive occupe une place particulière à cause de cette origine ; d'autre part, on s'interrogera sur la teneur du message adressé au public de l'époque. Dans la présente étude, je voudrais exposer quelques points de repère qui représentent un intérêt particulier pour l'éthique.

En ce qui concerne la situation du Livre d'Esther dans l'Ancien Testament, en simplifiant les nuances philologiques, on peut affirmer qu'il y a deux versions, un texte hébraïque et un texte grec. Ce dernier est un peu plus long, mais ne fait que développer quelques détails qui soulignent le caractère religieux et enrichit la première version de quelques procédés littéraires. De plus, la version grecque a enfin énoncé le message religieux qui permettra bien plus tard à la communauté juive et à l'Église chrétienne de ranger le livre parmi les canoniques : Dieu a sauvé son peuple grâce à Esther et Mardochée.

L'Occitanie, où Crescas du Caylar a rédigé son ouvrage sur la Reine Esther peu après 1322, est habitée par une communauté juive pour laquelle la connaissance de la tradition littéraire sacrée faisait partie de la vie quotidienne². D'un certain point de vue, la situation de la communauté juive était pareille à celle que connaissait l'empire perse selon la description biblique. La religion et la culture juives étaient en minorité dans l'entourage occitan chrétien³. Bien entendu, les Juifs de Provence ne sont pas restés imperméables aux courants littéraires et sociaux de leur entourage. Les problèmes moraux, que je présente dans cette étude, sont en rapport étroit avec ceux qui préoccupent les théoriciens de la poésie des troubadours⁴.

¹ CRESCAS DU CAYLAR, *Roman de la Reine Esther*, in *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, éd., trad. et prés. par Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

² Les événements de la vie littéraire-musicale avaient régulièrement des points communs : « A toutes les périodes, des Juifs se sont rencontrés parmi les ménestrels non juifs, exécutant leur répertoire, mais il y en eut de spécialisés dans les chants et les airs traditionnels juifs. » METZGER, Thérèse et Mendel, *La vie juive au Moyen Âge*, Fribourg, 1982, p. 159.

³ « Par ailleurs, ces Juifs nous apparaissent comme à la fois unis par une forte conscience de groupe – ils ont leur quartier, et, pour autant qu'on le puisse savoir, leurs propres chefs communautaires – et suffisamment proches de leurs voisins chrétiens pour que des échanges en profondeur puissent avoir lieu. » MARTEL, Philippe, « Dans la banlieue de Sepharad : les Juifs dans l'espace occitan au Moyen Âge, Juifs et source juive en Occitanie », Vent Terral, Valdariás, 1988, p. 8.

⁴ On verra tout de suite que c'est l'obéissance qui est imposée sur les femmes. À propos de l'*obediensa* on peut se référer à Dimitri Scheludko qui, en présentant une *cansó* de Guilhem de Peitieu, explique le rôle de l'obéissance dans la poésie troubadouresque, à l'aide d'une série d'exemples patristiques. „Der Ausdruck *obediensa* ist nicht volkstümlich, er gibt das kirchen-lateinische Wort *obedientia* wieder. Aber

Vu que la version occitane n'est pas restée intacte, puisque la majorité du texte a été perdue, notre tâche est simplifiée. Nous n'avons qu'à observer les parallélismes et les différences entre le texte biblique et le texte occitan. Il faut ajouter qu'il y a eu sans aucun doute plusieurs sources desquelles Crescas, quasi rédacteur, a puisé.

Au centre de deux textes, on retrouve le conflit entre le roi et de Vasthi qui ne lui obéit pas. Cette désobéissance fournit la raison de promulguer une décrétale sur la fidélité et sur l'obéissance obligatoires des femmes envers les hommes. Bien que ce n'ait été qu'un court épisode dans le livre biblique, c'est aujourd'hui, pour les analyses modernes, le motif qui porte le message de l'histoire.

Egredietur enim sermo reginae ad omnes mulieres ut contemnunt viros suos [...]. Et hoc in omne quod latissimum est provinciarum tuarum divulgetur imperium et cunctae uxores tam maiorum quam minorum deferant maritis suis. [...] Et misit epistulas ad universas provincias regni sui ut quaeque gens audire et legere poterat diversis linguis et litteris esse viros principes ac maiores in domibus suis et hoc per cunctos populos divulgari. (Est 1,18.20.22)

Il ne fait aucun doute que d'une part, cela constitue un changement important, et que d'autre part tout cela fournit un exemple excellent pour confirmer le fait qu'il existe une certaine indépendance de la matière littéraire. La perte de la majorité du texte influence donc profondément la réception de l'ouvrage et, bien entendu, la possibilité de l'interpréter. Par conséquent, tous les jugements de valeur esthétique doivent être complétés d'un avertissement qui souligne que l'évaluation n'est

auch der dahinter steckende Gedanke ist nicht weltlich. Platon und Ovid sprechen zwar vom *servitium amoris*, sie fordern aber nicht daß der Verliebte aus Liebe auch anderen Personen gegenüber gehorsam sein soll. *Obediensa deu portar a moutas gens qui vol amar*, sagt Wilhelm, das heißt, die Liebe soll überhaupt Verzicht auf den eigenen Willen bedeuten. Das führt uns zu dem kirchlich-klösterlichen Begriff der *obediencia*, die in Bezug auf die Vorgesetzten aus Liebe zu Gott für das Seelenheil notwendig ist." SCHELUDKO, Dimitri, « Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors », *Zeitschrift für romanische Philologie*, LX (1940), p. 194-195. Parmi les exemples patristiques, ce qui nous compte, c'est maintenant celui de Bernard de Clairvaux : „Item obediencia dux est nobis ad virtutem, dux ad sapientiam, dux ad martyrium, dux ad patriam nostram." BERNARDUS CLARAVALLENSIS, *De statu virtutum*, 21, PL 184, 801, cité par D. Scheludko, *ibid.* (En réalité, selon l'édition de Migne : „Non est tamen S. Bernardi, sed cujusdam Benedictini," PL 184, 791). Erich Köhler dit aussi : „*Obediensa* wie auch *humildat* bedeuten das Sicheinfügen des höfischen Menschen in die Forderungen der ständischen Lebensordnung. *Obediensa* ist das beständige Hinhorchen auf die Gesetze dieses Lebens, die in echt mittelalterlichem Realismus als in ewiger Idee existierend gedacht werden und deren irdische, durch den Menschen selbst in dauernder Bemühung zu möglichst reiner Form gebrachte Erscheinung in der Liebe gesucht wird." KÖHLER, Erich, *Trobadoryrik und höfischer Roman*, Berlin, Rütten & Loening, 1962, p. 90. À propos d'une ligne ('no serai mais obediens / en Peitau ni en Lemozi') d'une autre cansó (*Pos de chantar...*) de Guilhem de Peitieu, Aurelio Roncaglia interprète le mot *obediens* de la façon suivante : „... mi pare basti a suggerire e persuadere che il verso di Guglielmo [cité] possa e debba essere interpretato, nella maniera più semplice e naturale, come una dichiarazione di lealismo feudale. [...] È una dichiarazione solenne, con cui rimette il suo mandato terreno, esprimendosi in un linguaggio consono alla concezione cristiana della responsabilità connessa al potere." RONCAGLIA, Aurelio, « Obediens », in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, II – Philologie médiévale*, Gembloux, 1964, 612. Néanmoins, n'oublions pas que Guilhem était le premier troubadour, par conséquent le mot, comme terme technique, était encore au début de son histoire.

valable que pour la version actuelle de l'ouvrage de Crescas du Caylar. Il s'agit là vraiment d'une transition, plutôt, d'une adaptation d'un livre biblique ; d'une transformation d'un livre inspiré dans un roman occitan dont le message original et l'intention artistique demeurent finalement en principe inconnus. La catégorisation porte tout de même une signification : le roman est une histoire racontée en *roman*, dans le cas échéant, en occitan. Ce qui nous reste et ce que les éditions nous présentent, ce n'est plus qu'une nouvelle occitane. Bien que l'on connaisse plus ou moins le message du livre biblique et que l'on essaie de formuler une interprétation solide de la nouvelle occitane, la conception artistique du roman occitan de la Reine Esther nous reste inconnue.

Pour continuer l'analyse des conceptions poétiques, il est nécessaire de rappeler que les deux ouvrages à comparer ont vu le jour pour différentes raisons. Le livre biblique a été conçu pour expliquer la fête juive des *Pourim* à l'aide de la littérature : les conflits entre les personnages et les nations organisent le texte tout au long de l'histoire. En revanche, la version occitane n'est pas et n'a jamais été considérée comme un texte inspiré au sens théologique. Le texte de Crescas, même dans l'état fragmentaire, n'est qu'une histoire didactique, adressée surtout aux femmes, ou du moins à un public moins érudit⁵ mais qui connaissait tout de même l'histoire biblique.

Il faut ajouter à cela que l'ouvrage de Crescas du Caylar peut être situé parmi d'autres *novas* qui abordent le même sujet. La situation et l'analyse du mariage dans la société, le décalage plus ou moins visible entre les mœurs officielles et celles en pratique ont donné lieu à une série de produits littéraires ayant la crise du mariage pour thème. Ceux qui en parlent d'un ton plus serein s'avèrent plus vivants et ils sont entrés dans l'histoire littéraire faisant partie du canon artistique. C'est ainsi que l'on voit comment la position poétique et le sujet au sens strict se lient : la représentation littéraire des problèmes moraux du mariage était fréquente dans la littérature occitane médiévale. Ce qui est unique et exceptionnel, c'est la représentation juive de cette sorte de problème. L'ouvrage de Crescas du Caylar peut donc être interprété comme une certaine réponse juive aux produits littéraires de l'entourage chrétien. L'ouvrage même semble constituer un témoignage des interférences culturelles riches existant entre les différentes communautés aux identités multiples.

Le mariage est le point de départ permettant de jeter enfin un coup d'œil sur l'aspect éthique des deux ouvrages. Bien que la version biblique mentionne la fidélité à propos du destin de Vasthi, elle se concentre malgré tout sur les conflits nationaux entre les Juifs et les Perses. Étant donné que l'ouvrage occitan est lacunaire, on ne sait pas s'il s'occupait de ce problème. Il ne nous reste qu'à accepter l'ouvrage comme tel : un sous-sujet de l'histoire biblique est devenu

⁵ „Nach diesem, das nach des Verfassers eigener Angabe für Frauen und Kinder in der Volkssprache geschrieben ist, schrieb Crescas noch ein hebräisches Gedicht desselben Inhaltes für die, welche diese Sprache verstanden, also die Leviten. Die Erzählung ist dabei im provenzalischen Text einfacher als im hebräischen.“ MÜLLER, Erich, *Die altprovenzalische Versnovelle*, Halle, Niemeyer, 1930, p. 86.

central. La condamnation de Vasthi et ses conséquences juridiques attirent l'attention du public de nos jours.

L'existence de cette sorte de « conséquences » est d'ailleurs une méthode littéraire fréquente dans la Bible. Si on envisage une sanction, elle prouve la présence d'un certain problème⁶.

Chanaan in manu eius statera dolosa calumniam dilexit. (Os 12,7)

Quando transibit mensis et venundabimus merces, et sabbatum et aperiemus frumentum, ut inminuamus mensuram et augeamus siclum et subponamus stateras dolosas. [...] Iuravit Dominus in superbia Iacob, si oblitus fuero usque ad finem omnia opera eorum. (Am 8,5.7)

De même, si le rapport entre les femmes et les hommes est mis en question, ce qu'il y avait probablement une certaine crise derrière la manifestation littéraire. Sans doute était-ce l'atmosphère sociale et la mentalité commune qui a provoqué l'apparition de ce sujet dans la littérature occitane médiévale.

Du point de vue moral, ce sont la mort de Vasthi et la décrétale royale promulguée pour éviter des cas similaires qui se trouvent au centre de l'ouvrage. Aucun problème philologique rendant plus difficile l'interprétation du texte n'est donc envisagé.

Se aquest fag non es punit,
Totz los maritz seran aunitz
Non trobares une de mil
Qe a son marit mais sie umil.
Non ne aura femna de orre talh
Qe son marit preize un alh :
Se es batuda ni ferida,
Veus tantost la brega bastida.
Tornaran s'en a los maritz⁷.

D'abord, en ce qui concerne la condamnation de Vasthi, il est clair que le jugement est un peu exagéré : la mort est une punition extrême pour la désobéissance, et elle ne prouve que le pouvoir du roi. En fait, c'est une preuve de la loyauté du conseiller Memoukhan qui a conçu le jugement. Cependant le roi se repentit de la mort de sa femme : « E de Vasti lo cor di dol⁸. » Le déroulement de la sélection de la nouvelle reine est caractérisé par un déséquilibre semblable : le plus important, c'est la beauté extérieure, sans aucun égard à l'origine nationale ou à la situation sociale.

⁶ Les exemples les plus connus sont en rapport de la vie commerciale : « Chanaan in manu eius statera dolosa calumniam dilexit. » Os 12,7 ; « dicentes : quando transibit mensis et venundabimus merces, et sabbatum et aperiemus frumentum, ut inminuamus mensuram et augeamus siclum et subponamus stateras dolosas. [...] Iuravit Dominus in superbia Iacob, si oblitus fuero usque ad finem omnia opera eorum. » Am 8,5.7.

⁷ CRESCAS DU CAYLAR, v. 299-309.

⁸ *Ibid.*, v. 356.

Non gardon se es gentil
son linage o sotil,
Sia juzieua o saraïna,
La blus bela sia regina.
Aqest conselh fon gran folia,
Car sol per una qe en volia
En Susan las fazia totas venir
Sol per una a retenir,
Es aqelas qe el non volc
S'en tornavan lor morre lonc⁹.

Le jugement de Crescas vaut la peine d'être observé car ce n'est pas l'unique cas où l'auteur exprime son avis.

Le but visé par la décrétale royale, proposée par Memoukhan, est beaucoup plus intéressant. Le texte n'est rien d'autre qu'une sorte de développement d'une thèse que lui fait suite notamment :

... qe sia senhor de son ostal
Tot om, car ben escas...¹⁰

Il ne s'agit jusqu'ici que d'une authentification de la situation sociale de l'époque à l'aide de l'autorité de la tradition biblique, vivante dans la communauté concernée. Et c'est le point où il faut retrouver la nécessité artistique, la raison d'être du roman. En effet, juste après la décrétale et la thèse, on lit une sorte d'explication supplémentaire, un mode d'emploi qui reflète plusieurs traditions.

Cascun parle son lengage,
Sia son profieg o son damage,
Qe non engane sa companha ;
Se es de Fransa o d'Espanha,
Car om non sap aqel qi es,
E el non deu parlar frances
Qe om se creirian veraiamenz
Q'el fos frances naturalmenz ;
Darian li om molher francesa,
E pueis, apres qu'el l'auria presa,
Sa senhoria seria perduda,
Car se tenria per esperduda ;¹¹

Cette explication est du moins étrangère au milieu biblique, même s'il s'agit d'un remaniement pour le public juif médiéval. Quelle peut en être la raison¹² ? Si on

⁹ *Ibid.*, v. 369-378.

¹⁰ *Ibid.*, v. 316-317.

¹¹ *Ibid.*, v. 321-332.

¹² Marie-Claire Viguié propose ce qui suit : « Il pourrait s'agir d'un problème d'accueil dans les communautés. Un juif 'espagnol' en fait descendant d'occitan exilé, arrive et parle avec l'accent du pays. On découvre après le mariage son origine, il a obtenu un droit de s'établir dans le Comtat, mais cela pose

analyse le texte d'un peu plus près, on se rend compte du fait qu'il a une intention double : il s'élève tantôt contre les Français, et tantôt, sans doute de manière sous-entendue, contre les chrétiens.

La position contre les Français s'explique par la situation politique : une centaine d'années après l'invasion du Midi, le pouvoir central français n'est toujours pas favorisé. La communauté juive se trouve dans une situation particulière : elle est minoritaire et par rapport aux Français et par rapport aux chrétiens. L'intention sous-entendue donne la clé pour la compréhension. Il semble probable que les noms des nationalités soient à interpréter comme des métaphores : sans doute ne s'agit-il pas de Français ou d'Espagnols, mais de chrétiens. Néanmoins, il ne s'agit pas d'antichristianisme : les deux intentions sont profondément liées à une autre tradition biblique, celle des livres d'Esdras et de Néhémie, dont un des messages le plus important est justement l'interdiction des mariages mixtes :

Tulerunt enim de filiabus eorum sibi et filiis suis, et commiscuerunt semen sanctum cum populis terrarum. (Esd 9,2a)

Percutiamus foedus cum Deo nostro, ut proiciamus universas uxores et eos, qui de his nati sunt, iuxta voluntatem Domini. (Esd 10,3a)

Et ut non daremus filias nostras populo terrae, et filias eorum non acciperemus filiis nostris. (Neh 10,29)

In diebus illis vidi Iudaeos ducentes uxores azotias ammanitidas et moabitidas, et filii eorum ex media parte loquebantur azotice et nesciebant loqui iudaice, et loquebantur iuxta linguam populi et populi. Et obiurgavi eos et maledixi, et cecidi ex ipsis viros et decalvavi eos et adiuravi in Deo, ut non darent filias suas filiis eorum, et non acciperent de filiabus eorum filii suis et sibimet ipsis dicens. (Neh 13,23-25)

Il est très peu vraisemblable qu'à l'époque, la communauté juive occitane ne connût pas ces textes qui témoignent d'un acte traditionnel de défense de soi contre les cultures majoritaires dans une autre époque. À propos du livre d'Esther, sous le prétexte d'une histoire traditionnelle célébrant la gloire juive du passé, en s'appuyant sur l'activité organisatrice communautaire d'Esdras et de Néhémie, Crescar du Caylar se concentre sur les problèmes et sur les devoirs les plus essentiels de la communauté juive de toutes les époques. La vie des Juifs de toutes les périodes de l'histoire, y compris du XIV^e siècle, consiste à garder la tradition, à ne pas se mêler avec l'entourage, à être sans cesse fidèle à Dieu et à ses lois. Cependant la tradition et la séparation comme mode de vie ont été sans aucun doute re-interprétées à cette époque-là. Certes, la pratique de la *fin'amor* et de la *fol'amor*, le problème de l'*obediensa* ont aussi influencé la vie juive. De cette façon, la considération sur le mariage, la connaissance des langues par le couple, la position des maris sont observées du point de vue de l'intégrité de la communauté juive.

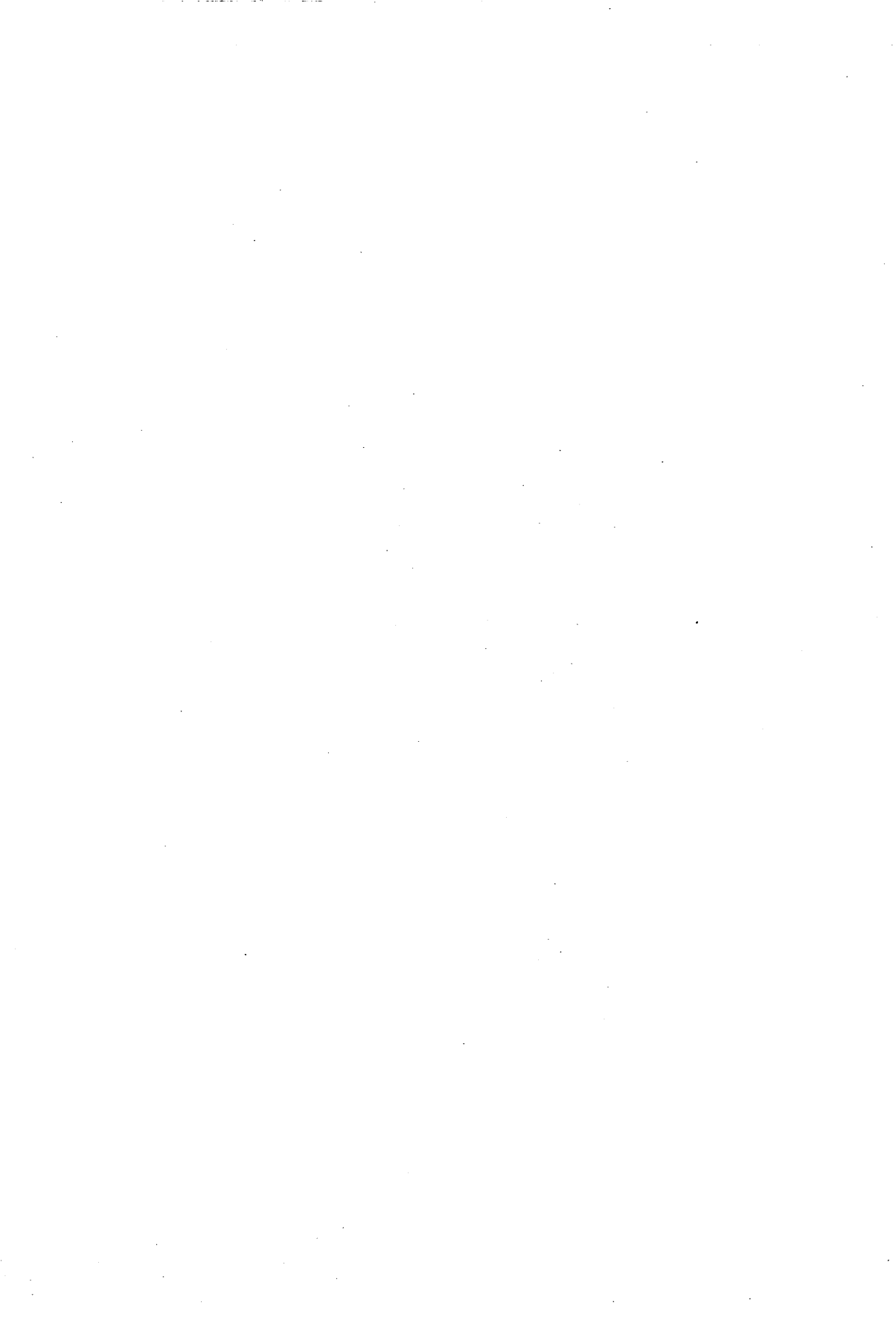
des problèmes vis-à-vis des autorités. » VIGUIER, Marie-Claire, « Les juifs dans le texte occitan : autour de la reine Esther », III^e Congrès international de l'AIEO, Montpellier, 1990, II, p. 569-582.

Cependant Memoukhan, le conseiller, est juif lui aussi. Une série de questions se pose alors : de qui sa proposition reflète-t-elle l'opinion ? Est-il vraiment un conseiller du roi perse ? Sa proposition s'adresse-t-elle vraiment à l'empire perse ?

Sur base de ces questions, on constate l'exemplarité du roman de la Reine Esther. Sous le prétexte d'un remaniement d'une histoire biblique, le message actuel est communiqué par un conseiller royal qui est en réalité le porte-parole de la communauté juive occitane. Sa proposition et son avis préparent l'arrivée et l'entrée de la jeune fille juive, Esther. De cette façon, il est clair que la mort de Vasthi ne sert que la gloire des Juifs et de leur Dieu – ce qui est une pensée trop rude et archaïque pour nous et ce qui rappelle à nouveau les caractéristiques de l'Ancien Testament.

De ce point de vue, il est vraiment triste que l'on ne connaisse plus la suite et la fin de la *novas*. Néanmoins, à propos du discours de Memoukhan, on pourrait imaginer une conclusion différente de la version biblique. À partir de ce point imaginaire, le genre de la *novas* changerait de nouveau, car il ne s'agirait plus d'une version populaire du livre biblique, mais plutôt d'une pièce de la littérature de sagesse dans laquelle l'autorité de l'histoire traditionnelle sert à retrouver la voie à suivre.

Cependant, dans son état actuel, du point de vue de l'éthique, la *novas* met l'accent sur la position traditionnelle des maris et sur la pureté des mariages. Les deux points essentiels représentent finalement une défense de soi : le premier par l'*obediensa* contre la *fol'amor*, le deuxième contre l'entourage, au nom de la tradition biblique. Pour les deux, ce sont justement l'identité et l'intégrité juives qui servent de base pour une définition de soi qui reste ensuite valable dans le contexte de l'époque.



L'influence anglaise sur le roman français du XVIII^e siècle : le rôle de Richardson

István CSEPPENTŐ

Dans l'histoire du roman français, le milieu du XVIII^e siècle est l'une des périodes les plus importantes à avoir connu une mutation notable du genre. Grâce à celle-ci, le roman a pris une forme différente par son contenu et par son langage. A l'origine de ce changement se trouve l'influence anglaise, celle notamment de Samuel Richardson que Diderot admirait au point de souhaiter, pour désigner ses ouvrages, une meilleure appellation que celle de « roman »¹. Or pour lui, il s'agissait bien d'un autre genre, dans la mesure où celui-ci était débarrassé d'un héritage séculaire, issu du baroque. L'ampleur de la réaction de Diderot, célébrant ce changement comme une réelle transition d'un genre à l'autre, nous montre, en fin de compte, qu'avant l'apparition de Richardson, l'évolution du roman, depuis le début du XVII^e siècle, s'est déroulée en France sans rupture, comme un processus quasi *organique*.

C'est grâce à un héritage étranger, antique d'abord, puis italien et espagnol, que s'inventent le roman baroque et ses variantes aussi opposées que le roman pastoral, le roman héroïque et pseudo-historique, le roman comique ou la nouvelle. Malgré la divergence de ces courants, chacun apparaît comme l'adaptation française d'un genre déjà existant. Longus et Montemayor sont les modèles d'Honoré d'Urfé ; *Les Éthiopiennes* d'Héliodore et *La Jérusalem délivrée* du Tasse inspirent les romans héroïques de Madeleine de Scudéry, de Gomberville et de La Calprenède ; les nouvelles de Bandello préfigurent les histoires tragiques de Rosset et de Jean-Pierre Camus ; et toute une tradition picaresque, comique et réaliste, se trouvent à l'origine de Sorel, de Scarron, de Furetière et, plus tard, de Lesage.

La doctrine classique, dans le second tiers du siècle, discrédite officiellement le roman, mais n'apporte pas de modification décisive au sein du genre. L'on observe en revanche une continuité entre le roman baroque et le roman dit « classique », celui de Madame de Lafayette. Toutes les caractéristiques qu'on évoque d'habitude pour distinguer les romans de cette dernière de ceux qui datent de la première moitié du siècle, existent déjà chez les romanciers précédents. La *brièveté* est celle de Rosset et de Jean-Pierre Camus ; le *réalisme* se trouvait déjà dans le picaresque de Sorel ou bien dans celui de Scarron et de Furetière ; la *cadre historique* existait également chez Scudéry ou chez La Calprenède ; l'*amour*, enfin, était déjà omniprésent, envahissant, voire inquiétant dans *L'Astrée*. Même la seule

¹ « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans. » DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Bordas, 1988, p. 29.

nouveauté, la minutie de *l'analyse psychologique* mêlée à une vision pessimiste de l'amour, est empruntée à Racine. Précisons-le bien : si la formation de la tragédie racinienne sous l'influence du jansénisme est un fait authentique du XVII^e siècle, sa récupération par le roman n'est, du strict point de vue de l'évolution du genre, que la reprise d'un héritage littéraire déjà existant. Ces exemples nous permettent d'affirmer que le passage du roman baroque au roman classique s'est effectué sans véritable rupture.

Cette même absence de rupture caractérise le rapport que les romans du début du XVIII^e siècle entretiennent avec l'héritage dix-septémiste. Le roman d'analyse psychologique, ce genre authentiquement français, se maintient, et s'engage à cette époque dans trois directions différentes, représentées par Marivaux, Prévost et Crébillon fils, qui poussent à l'extrême, en quelque sorte, le modèle commun préétabli. Marivaux et Crébillon fils développent l'analyse en se concentrant, l'un comme l'autre, sur les *subtilités du langage* : chez le premier, ce langage devient prolixe et gratuit, alors que chez le second, il sert à la séduction des cœurs novices. Prévost, lui, propose un langage vraiment nouveau, approprié à une sensibilité inédite dont il est l'inventeur, mais parce qu'on le juge trop baroque à cause de ses longueurs et de son goût pour l'aventure, il est critiqué par les mêmes Marivaux et Crébillon. Cependant, dans les années 1730, caractérisées par un héritage dix-septémiste et par quelques tendances plus récentes, rien ne justifie encore la naissance imminente et l'épanouissement fulgurant du roman sentimental. Autrement dit, pour simplifier la problématique, Prévost, Marivaux et Crébillon, tout en analysant les sentiments à l'aide d'un langage renouvelé, ne conduisent pas directement à Jean-Jacques Rousseau et au sentimentalisme représenté par *La Nouvelle Héloïse*. Le maillon de chaîne manquant semble être justement Richardson qui provoquera de véritables changements dans le roman français.

En quoi consiste sa nouveauté, et en quoi modifiera-t-elle l'évolution du roman français ?

Les romans de Richardson introduisent un nouveau thème qui se réduit à la recherche de l'amour idéal dans les limites d'une morale bourgeoise, pour lequel il « invente » une forme adéquate, le roman par lettres.

Cette dernière remarque demande d'emblée une explication, puisque la forme épistolaire date déjà des *Héroïdes* d'Ovide, et, en ce qui concerne la littérature moderne, on peut remonter aux *Lettres portugaises* de Guilleragues, publiées en 1669. Tous les romans, y compris les quelques chefs-d'œuvre que cette forme a produits dans les premières décennies du XVIII^e siècle, les *Lettres persanes* de Montesquieu ou les *Lettres de la Marquise* de Crébillon fils, justifient principalement leur forme narrative par la gestion de l'éloignement autour duquel se trame l'intrigue, et cela indépendamment du prétexte dont se servent les romanciers : démonstration philosophique ou stratégie amoureuse. Au-delà de leur souci commun d'accentuer l'authenticité du texte, chez Montesquieu, la missive est la seule forme possible de communication entre les voyageurs et leurs amis, alors que chez Crébillon, elle est l'outil de séduction entre l'homme et la femme.

Richardson, en revanche, introduit des lettres là où elles ne sont pas justifiées par la distance : des personnages s'écrivent alors qu'ils résident sous le même toit, afin de communiquer par ce moyen les sentiments qu'ils n'osent pas ou ne peuvent pas échanger de vive voix². Cette justification de la lettre sera adoptée également par Rousseau et Laclos. Richardson est donc un inventeur, dans la mesure où il est le premier à faire de la lettre un usage jusqu'alors inhabituel dans les romans.

Le roman épistolaire ainsi renouvelé deviendra la forme narrative la plus répandue dans le roman français de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cet essor explique pourquoi Rousseau donne la même forme à son roman, et aussi, pourquoi un romancier qui se veut sérieux et désireux de plaire y fait également appel : Laclos pour *Les Liaisons dangereuses*, Restif de la Bretonne pour *Le Paysan et la paysanne perversis*, Sade pour *Aline et Valcour*, ou Mme de Staël pour *Delphine*.

L'influence que l'œuvre richardsonienne exerce sur la thématique, le ton et la forme du roman français n'aurait pas été possible si ce romancier n'avait pas déjà possédé un style susceptible d'être accueilli favorablement en France. Or, Richardson est le plus « français » de tous les romanciers anglais. Le roman qu'il invente semble très proche du pur roman d'analyse psychologique à la manière de Mme de Lafayette, ce qui lui confère en Angleterre une position complètement isolée parmi ses confrères. Outre-Manche, en effet, l'évolution du roman suit, au cours du XVIII^e siècle, la tradition picaresque, un héritage que le roman français de la même époque semble avoir abandonné définitivement. Defœ, Swift, Fielding, Smollett ou Sterne, les auteurs les plus emblématiques du roman anglais du XVIII^e siècle, adoptent tour à tour cette tradition qui est, à leurs yeux, la seule façon de raconter l'ascension sociale, thème littéraire privilégié de l'époque. Quant à Richardson, il préfère l'analyse des sentiments à l'accumulation des aventures, et les larmes au gros rire souvent scabreux. On sait que les romanciers français du début du XVIII^e siècle, Robert Challe, Lesage et Marivaux surtout, étaient lus et appréciés en Angleterre, et que Richardson a pu vraisemblablement s'en inspirer, mais il n'est pas moins vrai qu'il a su inventer un langage différent et créer, par-là même, des sentiments plus véridiques. Dans la littérature anglaise, ce seront seulement les femmes-écrivains, Frances Burney et Jane Austen, qui suivront plus tard ses traces.

Richardson a connu un immense succès en France dès la première traduction, celle de *Paméla*, en 1742, et surtout après celle de *Clarisse* en 1751. Après un enthousiasme initial spontané, la popularité de l'auteur se cristallise et se théorise dans l'*Éloge de Richardson* (1762) par lequel Diderot commémore le décès du romancier, survenu en 1761. Tout en proposant Richardson comme modèle aux romanciers français, Diderot souhaite que son esprit se répande dans toute la littérature, comme en témoigne sa propre théorie du drame bourgeois, directement inspiré par le « roman bourgeois » richardsonien. Au moment où Diderot rédige son *Éloge*, la littérature française a déjà produit un certain nombre de romans qui

² C'est le cas notamment dans *Clarisse Harlove* : à plusieurs reprises, dans les lettres 22, 24 ou 25, par exemple, Clarisse recopie pour son amie Miss Howe, les billets et les lettres échangés avec sa mère ou son frère James.

adoptaient le goût nouveau : parmi les premiers successeurs se trouve Mme Riccoboni dont la plupart des romans font évoluer l'action dans un cadre anglais, sous forme épistolaire. L'année même de la mort de Richardson voit la publication de *La Nouvelle Héloïse*, le roman que la postérité évoquera volontiers comme la filiation la plus nette du modèle anglais. Malgré le peu de cas que Rousseau a fait de Richardson³, il est incontestable que sans ce précurseur, *La Nouvelle Héloïse* n'aurait pas pu être telle qu'elle est devenue⁴.

Les avis que rapportent les mémoires, les correspondances et les romans, montrent que les contemporains de Richardson avaient conscience de son influence décisive sur le roman français : en le plaçant au-dessus de Rousseau, ils reconnaissent que la première place lui revient dans la promotion du sentimentalisme en France. Inutile donc de comparer les deux romanciers du point de vue des qualités esthétiques de leurs œuvres : la supériorité du talent littéraire de Rousseau sur celui de Richardson laisse peu de doute, et a été démontrée de nombreuses fois. A vrai dire, au-delà de la promotion d'un certain idéal bourgeois, au-delà aussi de la mise en scène d'un conflit familial et individuel qui conduit à une tragédie, il existe peu d'éléments thématiques communs dans les deux romans. L'on sait que toute dimension philosophique fait défaut au roman anglais et que la nature n'y occupe aucune place, alors qu'elle joue un rôle décisif dans le succès durable du roman de Rousseau. Incontestablement, *La Nouvelle Héloïse* s'inscrit tout autant dans la tradition du roman philosophique et polémique des Lumières que dans le courant sentimental. Ce plus qu'elle offre, demeure introuvable dans *Clarisse*, roman destiné plutôt à instruire un lectorat bourgeois qui a fait sa révolution.

En revanche, Rousseau et les autres romanciers français ont hérité de Richardson une forme et un langage. Les auteurs ont ceci en commun avec leur précurseur anglais qu'ils mettent en relief l'individualité, par le biais d'une correspondance privée, au lieu d'exprimer l'éternel humain comme prétendait le faire la littérature du classicisme⁵. Dans ce processus de subjectivation, le langage

³ Dans la *Lettre à d'Alembert*, il est ambivalent : « [Les romans] sont [en Angleterre], comme les hommes, sublimes et détestables. On n'a jamais fait encore, en quelque langue que ce soit, de roman égal à *Clarisse*, ni même approchant. » ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1995, t. V, p. 75. Dans *Les Confessions*, il est plus clair, en comparant *Clarisse* à sa *Julie* : « si la simplicité du sujet ajoute à la beauté de l'ouvrage, les romans de Richardson [...] ne sauraient sur cet article, entrer en parallèle avec le mien ». OC, t. I, p. 547.

⁴ Un écho notable de cette idée se trouve dans le roman de Sénac de Meilhan, *L'Émigré*, publié en 1797. Deux correspondantes, la comtesse de Læwenstein et son amie Émilie, comparent les deux *best-sellers* de l'époque, *Clarisse* et *La Nouvelle Héloïse*, et donnent la priorité à l'œuvre de Richardson : « La *Julie* de Rousseau a des beautés ; mais sans *Clarisse* elle n'aurait pas existé ; c'est une imparfaite imitation de cet ouvrage sublime ». SENAC DE MEILHAN, *L'Émigré*, in *Romanciers du XVIII^e siècle*, Paris, Pléiade, t. II, 1965, p. 1566. Un avis similaire est formulé par Mme Roland : « Rousseau, tout le premier, [a] avoué Richardson comme son maître. Aucun peuple ne présente un roman capable de soutenir la comparaison avec *Clarisse* : c'est le chef-d'œuvre du genre, le modèle et le désespoir de tout imitateur ». *Ibid.*, p. 1992.

⁵ Une mise au point se trouve sur cette opposition dans WÉBER, Antal, *A szentimentalizmus [Le Sentimentalisme]*, Budapest, Gondolat, 1971, p. 40-41.

joue un rôle primordial : sa nouveauté et, surtout, sa crédibilité sans sophisme et sans artifice reste le garant du succès. Or, ce langage qu'ont connu les lecteurs français n'était pas simplement le reflet des pensées de l'auteur, mais il était aussi, dans son expression même, le langage du traducteur, Prévost. Chose curieuse, le romancier anglais qui vient révolutionner le roman français en relayant une tradition tant critiquée pour ses extravagances thématiques et langagières, s'adresse au lecteur français à travers les paroles de celui justement qui passe pour le représentant même de cette tradition rejetée⁶. Les critiques contemporains de Prévost étaient loin de voir en lui ce réformateur du langage romanesque qui le rendait pourtant capable de traduire les romans de Richardson (deux sur trois, en fait : *Clarisse Harlove* et *Sir Charles Grandison*). A Prévost, on a reproché, entre autres, l'outrance des sentiments et les événements *tragiques* qui « déchirent le cœur »⁷, alors que ce sont des qualités qu'on louera plus tard chez Richardson. Sade, par exemple, ne manquera pas de faire l'éloge de ce dernier en soulignant l'intérêt de la représentation des « dangers » et des « malheurs » de l'amour, qui fait, d'après lui, la véritable grandeur du romancier anglais⁸. Il adresse le même éloge à Prévost qu'il compte parmi ses maîtres, et en qui il voit et salue en tout premier lieu le traducteur des romans de Richardson⁹.

Diderot, lui, est plus critique et place l'original anglais bien au-dessus de la traduction française. Il s'en prend avec véhémence aux nombreuses omissions de Prévost¹⁰. Du point de vue de la rigueur de la traduction, Diderot a raison, certes, de blâmer chez Prévost les suppressions et les modifications : la *Clarisse* française n'est pas l'équivalent exact de la *Clarissa* anglaise. Il a raison encore de dire aux lecteurs : « Vous qui n'avez lu les ouvrages de Richardson que dans votre élégante traduction française, et qui croyez les connaître, vous vous trompez¹¹ ». Pour la première fois, on reproche à un traducteur français de ne pas avoir suivi fidèlement

⁶ Le roman prévostien reste la cible de Crébillon fils, par exemple, dans la préface des *Égarements du cœur et de l'esprit*, ou encore de Diderot dans *L'Éloge de Richardson*.

⁷ CRÉBILLON FILS, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 65-66. (Nous soulignons.)

⁸ « Que l'on réponde : si, après douze ou quinze volumes, l'immortel Richardson eût vertueusement fini par convertir Lovelace, et par lui faire paisiblement épouser Clarisse, eût-on versé à la lecture de ce roman, pris dans leur sens contraire, les larmes délicieuses qu'il obtient de tous les êtres semblables ? » Cf. SADE, *Idée sur les romans*, in *Les Crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1987, p. 39. (Souligné dans le texte.)

⁹ « Savant traducteur de Richardson, Prévost, toi à qui nous devons d'avoir fait passer dans notre langue les beautés de cet écrivain célèbre, ne t'est-il pas dû pour ton propre compte un tribut d'éloges aussi bien mérités ; et n'est-ce pas à juste titre qu'on pourrait t'appeler le *Richardson français*... » SADE, *Op. cit.*, p. 40. (Souligné dans le texte.)

¹⁰ « Vous ne connaissez pas Lovelace ; [...] vous ne connaissez pas l'infortunée Clarisse ; vous ne connaissez pas miss Howe, [...] puisque vous ne l'avez point vue échevelée et étendue sur le cercueil de son amie, se tortant les bras, levant les yeux noyés de larmes vers le ciel [...] ; vous ignorez l'effet de ces circonstances que votre petit goût supprimait, puisque vous n'avez pas entendu le son lugubre des cloches de la paroisse, porté par le vent sur la demeure des Harlove, et réveillant dans ces âmes de pierre le remords assoupi... » DIDEROT, p. 36-37.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

le texte original, alors qu'à l'époque, le caractère approximatif des traductions était généralement accepté.

En fait, le véritable intérêt n'est pas l'infidélité de la traduction. Dans la première partie du roman, Prévost s'efforce, au contraire, de rendre textuellement la version originale, et ce n'est que dans la seconde partie, et surtout vers la fin, qu'il procède à d'importantes modifications. Comme l'a rappelé récemment un critique¹², les recherches dans ce domaine se sont limitées longtemps à relever les omissions de Prévost, tâche au demeurant assez facile, car elles sont systématiquement indiquées par le traducteur lui-même. Dans la version de Prévost, il faut voir plutôt un glissement de sens, dans la mesure où les parties qu'il tronque ou supprime, notamment la pénitence de Clarisse, étaient chargées, dans l'original, d'un profond sens religieux. Au grand regret de Diderot, semble-t-il, c'est cette connotation que Prévost souhaite atténuer au bénéfice du drame familial de la première partie, considéré par le public français comme un élément plus intéressant, parce que plus authentiquement anglais. Une conséquence peut-être inattendue de cette « laïcisation » est une peinture plus humaine du personnage libertin, d'où l'ambivalence des conclusions qu'en ont tirées en France les successeurs de Richardson. Alors qu'en Angleterre il a même fini par « dompter » l'ironique Fielding en lui inspirant un roman sentimental, *Amélia*, en France, il a pu servir de référence à des romanciers libertins ou au marquis de Sade, dont les idées étaient pourtant diamétralement opposées aux siennes.

La diversité de l'interprétation permet presque de considérer la traduction de Prévost comme une œuvre authentique ; or, il a été démontré que pour lui, le travail de traduction s'intégrait parfaitement dans son évolution de romancier¹³. En s'appropriant *Clarisse*, Prévost parvient, grâce à Richardson, à se renouveler et à renouveler en même temps un langage, une forme et une thématique romanesques qui donneront très vite en France une œuvre aussi étonnante de nouveauté que *La Nouvelle Héloïse*.

¹² CHARLES, Shelly, *Préface*, in RICHARDSON, Samuel, *Histoire de Clarisse Harlove*, 2 vol., Paris, Desjonquères, 1999, p. 36-40.

¹³ SGARD, Jean, *Prévost romancier*, Paris, José Corti, 1989², p. 538-551.

« La gloire des arts ». Le Chapitre CXXI de l'Essai sur les mœurs de Voltaire

Olga PENKE

Dans notre communication, nous aimerions éclairer quelques questions relatives à un domaine de la réflexion de Voltaire historiographe : celui de l'historien des arts. Au centre de notre analyse, nous mettrons le Chapitre CXXI intitulé « Usages des XV^e et XVI^e siècles, et de l'état des beaux-arts » de l'*Essai sur les mœurs* de Voltaire¹. Un des intérêts du sujet réside dans le fait que Voltaire historien s'intéresse toujours à cette question qu'il essaie ici d'incorporer dans une histoire générale de manière organique aux autres thèmes plus traditionnels. Cette analyse nous permettra ainsi de montrer un aspect intéressant des transformations du genre historique dans l'œuvre de Voltaire.

Ce chapitre se distingue de tous les autres par le double titre que Voltaire utilise à partir de 1755². Cet assemblage définira l'ensemble du texte dont plusieurs éléments appartiennent à la base de sa conception historique, tandis que d'autres n'y entreront qu'au fur et à mesure comme les remaniements multiples en témoignent³.

Depuis son premier ouvrage historique, l'*Histoire de Charles XII*, publiée en 1731, Voltaire se veut historien de l'histoire moderne, ce qui commence pour lui « vers la fin du XV^e siècle »⁴. Une autre caractéristique, présente déjà dans cette histoire, est le souci de l'auteur de peindre les mœurs et les usages. Cependant, dans ce premier ouvrage historique, leurs représentations se trouvent soumises à d'autres projets. Voltaire montre ici le rôle fondamental qu'un « grand homme » peut jouer pour contribuer à la grandeur ou à la décadence de sa nation. Dès le projet initial du *Siècle de Louis XIV*, l'intérêt à l'égard des arts deviendra évident : il consacre des chapitres entiers aux sciences, aux beaux-arts ; il complète cet ouvrage par un catalogue des écrivains et artistes célèbres et même par un chapitre qu'il consacre

¹ VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, édité par POMEAU, René, Paris, Garnier Frères, 1963, II, p. 168. (Désormais : *ESM*)

² Le chapitre porte le titre « Usages des XV^e et XVI^e siècles » dans l'*Essai sur l'histoire universelle, contenant les temps depuis Charles VII roi de France jusqu'à l'empereur Charlequin*, Leipzig et Dresde, chez George Conrad Walthers, 1754, t. III. Dans un exemplaire de cette édition, Voltaire corrige le titre : « Des usages des XV^e et XVI^e siècles et de la culture des arts ». L'édition de Cramer intitulée *Essay sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours* (formant les tomes XI-XIV de la Collection complète des œuvres de Mr. De Voltaire, Genève, 1756) porte déjà le titre définitif. Voir : *ESM*, I, p. lxxix-lxxi et II, p. 962 (introduction et notes de R. Pomeau).

³ « Au temps où il commença ce qui deviendra l'*Essai sur les mœurs* (1742-1744) ». POMEAU, René, *Voltaire en son temps. « Écraser l'infâme »*, 1759-1770, Paris-Oxford, Fayard-Voltaire Foundation, 1995, II, p. 233.

⁴ « Remarques sur l'histoire », in VOLTAIRE, *Œuvres historiques*, édité par René POMEAU, Paris, Gallimard, 1957, p. 44. (Désormais : VOLTAIRE, *Œ. h.*)

aux beaux-arts en Europe⁵. Il a dû écrire dans cette époque le « Chapitre des arts », une sorte d'histoire de l'art européen, chapitre qu'il ne reprendra pas dans l'*Essai sur les mœurs*, mais dont il utilisera des morceaux dans les différents chapitres. L'auteur range, parmi les arts, ceux qui sont « utiles » ou « nécessaires » et ceux qui sont « aimables » ou « agréables »⁶.

Représenter les mœurs, les usages et les arts transformera de manière fondamentale l'idée directrice que Voltaire suit dès qu'il se décide à peindre l'histoire des hommes. René Pomeau remarque très justement : « Sa philosophie de l'histoire portait Voltaire à embrasser l'histoire universelle⁷ » et fait remonter ce changement aux années 38-39. Pour réaliser la cohérence d'une histoire générale, à l'intérieur de laquelle l'histoire de la France reste pourtant bien représentée à l'époque moderne⁸, Voltaire remanie plusieurs passages et établit un système de renvois entre *Le Siècle de Louis XIV* (et sa suite : le *Précis du Siècle de Louis XV*) et son *Essai sur les mœurs*⁹. C'est grâce à ces deux ouvrages que son histoire générale peut rejoindre l'époque contemporaine.

L'histoire générale sera concentrée, à l'époque moderne, aux usages et aux mœurs, ainsi qu'à la vie des hommes. L'auteur cherche à souligner les changements fondamentaux qui ont lieu surtout dans les domaines des usages et des arts : « savoir comment les arts, les manufactures se sont établis ; [suivre] leur passage et leur retour d'un pays dans un autre. Les changements dans les mœurs et dans les lois seront enfin son grand objet¹⁰ ». Ses textes théoriques témoignent du fait que l'auteur développe très consciemment sa méthode.

Dans l'histoire générale, il essaie de dégager le ressort de ces changements. En dehors de la religion, il cherchera une autre cause agissante qui contribue à la « perfection » dans les arts. L'introduction du *Siècle de Louis XIV* distingue déjà selon ce critère quatre grands âges de l'histoire de l'humanité : deux dans l'Antiquité et deux dans l'époque moderne. Il entreprend la représentation de ces deux derniers : la France dans *Le Siècle de Louis XIV* et l'Italie de la Renaissance

⁵ Chapitre ajouté en 1756. Il parle du catalogue comme d'une « espèce de dictionnaire ». (VOLTAIRE, *Œ. h.*, p. 1722, 1729.)

⁶ *Le Siècle de Louis XIV*, in VOLTAIRE, *Œ. h.*, p. 618 et *ESM*, II, p. 818. (« Le Chapitre des arts »).

⁷ POMEAU, *Voltaire en son temps*, I, p. 400.

⁸ « ...on s'y attachait plus à peindre les événements principaux qu'à détailler les petits. C'était plutôt l'histoire de l'esprit et des mœurs que des récits de batailles. Aussi il ne faut pas s'étonner si cette dernière partie de l'ouvrage et surtout le second volume, est conforme au reste de cette histoire universelle. » (« Avertissement », VOLTAIRE, *Œ. h.*, p. 615.) Dans l'édition de 1756 citée plus haut *Le Siècle* est publié comme une suite de l'*ESM*, même la numérotation des chapitres est continue. Notons la pensée de Voltaire selon laquelle on pourrait appeler le XVII^e siècle « le siècle des Anglais, aussi bien que celui de Louis XIV » (*Le Siècle de Louis XIV*, *Ibid.*, p. 998.)

⁹ Il se réfère en note au *Siècle de Louis XIV* dans l'*ESM* (ainsi : II, p. 617). Les renvois sont plus fréquents dans *Le Siècle de Louis XIV* où Voltaire se réfère à l'*ESM* (ainsi : VOLTAIRE, *Œ. h.*, p. 676.). Le système de renvois (élargi aussi à ses autres ouvrages historiques) évoque la méthode de rédaction des dictionnaires et contribue à assurer une universalité virtuelle à l'histoire que le lecteur peut découvrir par des entrées différentes.

¹⁰ « Nouvelles considérations sur l'histoire », in VOLTAIRE, *Œ. h.*, p. 48.

dans le Chapitre CXXI de l'*Essai sur les mœurs*. Pour mieux faire ressortir les particularités de l'époque moderne, les deux périodes de la « gloire des arts » de l'Antiquité lui servent comme points de référence.

Voltaire établit une comparaison entre ces époques. Mais nous devons aussi accorder une attention au fait qu'il voit une sorte de retour dans les deux périodes modernes et qu'il utilise le terme de « rouille »¹¹ pour les époques intermédiaires, comme s'il existait un bonheur pur et parfait. Pourtant cette conception n'évoque pas l'âge d'or, étant l'époque moderne la plus parfaite selon l'auteur, nous y voyons plutôt l'historien adepte de la théorie cyclique. Elle caractérise aussi bien l'histoire de l'humanité que celle d'une seule nation : « Quand une nation connaît les arts, quand elle n'est point subjuguée et transportée par les étrangers, elle sort aisément de ses ruines, et se rétablit toujours ». C'est la phrase qui termine l'*Essai sur les mœurs* à partir de 1761 (II, 812). En dehors d'un certain optimisme historique, nous y voyons également la peur de Voltaire devant la décadence inévitable qui devrait suivre les grands âges : il veut comprendre les causes de la grandeur et découvrir les moyens pour éviter la chute.

Revenons au double titre qui assure une place exceptionnelle au Chapitre CXXI de l'*Essai sur les mœurs*. Voltaire divise en deux parties quasi égales le chapitre introduisant la seconde partie par une phrase qui résume les précédents (« usages ») et désigne la suite (« état des beaux-arts ») :

Ce qui est bien plus digne de l'attention de la postérité, ce qui doit l'emporter sur toutes ces coutumes introduites par le caprice, sur toutes ces lois abolies par le temps, sur les querelles des rois qui passent avec eux, c'est la gloire des arts, qui ne passera jamais (II, 168).

Il établit une distinction subtile dans son livre qui traite de l'histoire générale au profit des arts. L'auteur suggère que les faits du passé peuvent être reconsidérés selon trois niveaux : les détails de l'histoire des événements en assurent le premier dont les rapports peuvent seuls intéresser le lecteur « sage »¹², le deuxième niveau est celui des usages, des curiosités car ils sont passagers et, finalement, le troisième est celui qui comporte une valeur éternelle pour la postérité. Cette gratification ne se traduit pas toujours dans les proportions, mais elle prédomine dans les jugements.

Si nous envisageons attentivement la méthode de Voltaire, force est de remarquer qu'elle comporte des traits semblables et différents pour représenter les deux sujets. Dans le processus des événements, les représentations de ces deux sujets signifient une pause du point de vue de la narration des événements historiques : « Je m'arrête à cette célèbre époque pour considérer les usages, les lois, la religion, les mœurs, qui régnaient alors » (I, 337) – écrit-il au début d'un chapitre

¹¹ « Un bonheur si long ne suffit pas pourtant pour rendre aux hommes la politesse et les arts. La rouille de la barbarie était trop forte, et les âges suivants l'épaissirent encore ». «...on commençait en Italie, malgré tant de dissensions, à sortir de cette grossièreté dont la rouille avait couvert l'Europe depuis la chute de l'empire romain ». *ESM*, I, p. 336 et 757. (C'est nous qui soulignons.)

¹² Ceux qui veulent lire l'histoire « en philosophe » (*ESM*, I, p. 3 et II, p. 800).

où il présente ses réflexions sur une époque de façon plus générale. Les deux sujets sont en même temps en rapport avec sa méthode visant à réaliser une « histoire générale » à partir d'un amas de faits. Il compare son processus à celui que le peintre utilise pour réaliser ses toiles : « Il y en a [des ...] tableaux des grands événements du temps. Les principaux personnages sont sur le devant de la toile ; la foule est dans l'enfoncement. Malheur aux détails : la postérité les néglige tous¹³ ». Voltaire arrête la narration des événements pour permettre aux lecteurs de pénétrer profondément dans le passé, pour obtenir une perspective qui lui rende possible la formation d'une vision individuelle sur les faits racontés. Le souci de Voltaire pour intéresser le lecteur des époques suivantes est nettement visible.

Nous croyons aussi qu'il faut accorder une attention particulière au fait qu'en dehors du chapitre qui est au centre de notre analyse, il n'y en a qu'un seul, le Chapitre LXXXII, où Voltaire précise dans le titre qu'il a l'intention de traiter de la question des arts : « Sciences et beaux-arts aux XIII^e et XIV^e siècles » (I, 762-775). Ce chapitre, tout comme la deuxième partie du chapitre CXXI, est consacré en majorité à l'Italie. Quelques parties du texte des deux chapitres peuvent être identifiées avec le « Chapitre des arts », texte « préparant » l'*Essai sur les mœurs*¹⁴. Voltaire met l'accent sur le rapport nécessaire des deux domaines, et cette pensée peut être une des raisons qui le pousse à remanier entièrement ce texte qu'il a écrit auparavant ou à l'intégrer sous la forme de petits passages dans l'ensemble de l'œuvre. Dans le Chapitre LXXXII il met en relief, par une série de questions, la pensée que « [t]out homme est formé par son siècle ». Il souligne par des questions l'interdépendance des deux domaines :

Quel plus grand fruit pouvons-nous retirer de toutes les vicissitudes recueillies dans cet *Essai sur les mœurs* que de nous convaincre que toute nation a toujours été malheureuse jusqu'à ce que les lois et le pouvoir législatif aient été établis sans contradiction ? (I, 774)

La vision générale de ces siècles que Voltaire suggère à son lecteur est le chaos politique où les génies apparaissent déjà mais sans pouvoir percer : « Mais quoique au XIII^e et au XIV^e siècle quelques Italiens commençassent à sortir des ténèbres, toute la populace y était toujours plongée » (I, 770).

La cohérence de la conception de Voltaire concernant le système politique propice au progrès nous apparaît clairement si nous analysons les parallélismes des pensées citées du Chapitre LXXXII et de la première partie du Chapitre CXXI qui commence ainsi : « On voit qu'en Europe il n'y avait guère de souverains absolus » (II, 163).

¹³ « Lettre à M. l'abbé Dubos », in VOLTAIRE, *Œ. h.*, p. 605.

¹⁴ Publié par René Pomeau dans le second volume de l'*ESM*, II, p. 818-856, qui prend comme point de départ l'édition de Fernand Caussy, mais qui le corrige d'après le manuscrit (*Œuvres inédites* de VOLTAIRE, publiées par Fernand CAUSSY, Paris, 1914, I, Notice : p. 17-34, le Chapitre des arts : p. 35-98). Voir à ce sujet l'introduction de Pomeau qui raconte l'histoire du texte (I, p. vii).

Cet incipit introduit une description de la vie publique « européenne » : relations internationales perfectionnées, paix relative, art militaire, hommes d'église à la tête des armées (II, 163-166). Les « usages de la vie civile » donnent le deuxième élément du tableau : habillement, circulation, habitation, richesse, manque de commodités et d'agrément. La société excessivement hiérarchisée influe sur la vie civile : « magnificence » et simplicité coexistent. Le roi de France établit des « lois somptuaires » qui entravent le progrès des arts inventés, indispensables pour le développement de l'industrie : l'orfèvrerie, les étoffes fines fabriquées de soie, d'or et d'argent (II, 166-168).

Voltaire compare ici les coutumes de différents pays européens. Il essaie de montrer que l'intérêt des monarques est de soutenir le luxe car il fait progresser l'industrie. Il relie les différentes parties traitant des usages par un leitmotiv : le présent est supérieur au passé.

Le dernier paragraphe sur les usages sert à satisfaire la curiosité du lecteur, lui montrant l'histoire de la mode de la barbe.

Cette « petite observation », ayant peu d'importance, rend en même temps possible une introduction presque solennelle pour le sujet de la deuxième partie : « Ce qui est bien plus digne de l'attention de la postérité [...], c'est la gloire des arts, qui ne passera jamais » (II, 168). Cette citation évoque la distinction que Voltaire établit entre les connaissances historiques dont nous avons déjà parlées et qui concernent les valeurs passagères et celles qui sont éternelles.

Les deux parties du chapitre n'entretiennent que des relations peu visibles. Elles sont pourtant d'une importance fondamentale pour l'historien qui veut montrer à son lecteur l'interdépendance entre l'histoire politique, quotidienne et culturelle ; et l'Italie de la Renaissance lui semble particulièrement opportune pour développer sa méthode d'écriture.

Il est intéressant de noter que Voltaire laisse pratiquement inchangée la première partie dès la genèse du texte, tandis que cette deuxième partie est complétée considérablement, l'auteur la remaniant, utilisant des textes écrits antérieurement. La moitié se compose d'additions de Voltaire, ajoutées par lui-même en 1761¹⁵. Ces textes soulignent un échange des cultures entre les divers pays européens et cet « européenisme » est considéré par l'auteur comme une marque de l'époque moderne.

Nous pouvons y saisir l'art de l'historien qui essaie dans ce chapitre, en développant sa conception historique, de donner un tableau de l'Europe dont les proportions sont consciemment équilibrées. L'Italie restera pourtant en position dominante à l'égard des autres pays. L'art italien du XVI^e siècle, dont Voltaire est un grand admirateur, reçoit de l'importance déjà par le cadre de l'histoire des usages, ce qui donne à ce tableau profondeur et contraste. Il consacre à la littérature une place excessive, et l'histoire du théâtre est très détaillée, Voltaire y mentionne même le nom des auteurs célèbres, tandis que les grandes figures des autres arts y

¹⁵ Voir les précisions dans l'introduction de Pomeau et dans ses notes (*ESM*, I, p. lxxix-lxxi et II, p. 963).

font entièrement défaut ou ne sont évoquées que par des allusions. Tout le contraire du « Chapitre des arts » où les génies célèbres sont évoqués par leur nom¹⁶. Nous devons remarquer ici un changement conceptuel dans la réflexion historique de Voltaire. Il rehausse son jugement positif sur tous les faits « modernes » : ainsi le « besoin de l'art théâtral », l'invention de l'imprimerie célébrée dès la première rédaction. Il y a, au contraire, un changement intéressant dans la représentation de l'importance de l'état des langues nationales, témoignant du fait que Voltaire choisit les rapports européens comme fil directeur dans cette partie. Comme ce phénomène n'est pas comparable dans les différents pays européens, il n'est pas particulièrement mis en relief dans le Chapitre CXXI¹⁷.

Le cadre qui sert à entourer la « gloire des arts » est fondé sur une comparaison entre la Grèce ancienne et l'Italie du XVI^e siècle afin de montrer leur similitude. Mais si le cadre souligne les ressemblances, le reste met en relief surtout les différences.

Cette deuxième partie est dominée par un leitmotiv qui était déjà présent dans la première partie et qui réalise une cohésion entre les domaines des usages et des arts : Voltaire y cherche à démontrer la supériorité de l'époque moderne sur l'ancienne.

Il commence par souligner un retour dans le domaine des belles-lettres : les Italiens ont cherché à « faire revivre »¹⁸ les arts de leurs prédécesseurs. Les hésitations de l'historien concernant l'appréciation des deux époques trahissent dès le début ses préférences : « la seule *Mandragore* de Machiavel vaut peut-être mieux que toutes les pièces d'Aristophane » (II, 168). Il reconnaît que les Italiens n'égalèrent pas les tragiques grecs et les comiques latins ne faisant que les imiter dans le domaine du théâtre. La supériorité de l'époque moderne sera ensuite démontrée par l'évocation de deux faits. Elle a donné naissance à un nouveau genre (la pastorale) et l'art théâtral est devenu européen à l'époque moderne. Cette dernière constatation permet à Voltaire de rejoindre le projet universel, négligé dans cette partie, afin de mieux montrer la grandeur de l'Italie (il mentionne l'exemple de l'Espagne et de l'Angleterre)¹⁹.

L'autre comparaison « inévitable » concerne le genre de l'épopée. Voltaire y exprime encore plus directement son enthousiasme à l'égard des modernes. Ses comparaisons sont révélatrices, les Italiens de l'époque moderne dépassent le grand modèle de l'antiquité : « Si l'on veut mettre sans préjugé dans la balance l'*Odyssée* d'Homère avec le *Roland* de l'Arioste, l'Italien l'emporte à tous égards. [...]

¹⁶ *ESM*, II, p. 168-170 et 827-833.

¹⁷ C'est le Chapitre LXXXII qui est centré sur l'importance des langues nationales (dont plusieurs parties proviennent également du Chapitre des arts) : « La langue, perfectionnée par ces deux écrivains [Le Dante et Boccace], ne reçut plus d'altération, tandis que tous les autres peuples de l'Europe [...] ont changé leur idiome » (*ESM*, I, p. 765).

¹⁸ Voltaire utilise ici deux fois ce terme qui évoque celui de la Renaissance, terme qui n'existe que depuis le début du XIX^e siècle dans la langue française.

¹⁹ Voir sur le sujet : MENANT, Sylvain, *L'esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995. (Le quatrième chapitre, intitulé « Une esthétique théâtrale »).

Pourrait-[on] ne pas donner en tous sens la préférence au Tasse [sur Homère] » ? (II, 169, 170) Il faut noter que Voltaire considère parmi les marques de supériorité les traits qui « relève[ent] le sublime » (II, 170). A propos de l'Arioste, Voltaire mentionne aussi les défauts. Les formes interrogatives qu'il utilise dans son éloge du Tasse révèlent également ses incertitudes, tandis qu'il exprime des avis univoques en parlant d'autres genres. Il semble laisser le jugement définitif à la postérité : « Ne trouverait-il pas dans l'Italien plus de conduite, d'intérêt, de variété, de justesse, de grâces, et de cette mollesse qui relève du sublime ? Encore quelques siècles, et on n'en fera peut-être pas de comparaison » (II, 170). Notons que la comparaison entre l'*Odyssée* et *Roland* manque entièrement dans le « Chapitre des arts », l'éloge de l'Arioste est ambigu et le Tasse y est célébré uniquement comme l'inventeur de la comédie pastorale²⁰.

La comparaison entre la Grèce ancienne et l'Italie du XVI^e siècle ne se limite pas à la littérature. Voltaire présente, dans un panorama rapide, l'état des autres arts, en commençant par la peinture, l'architecture et la sculpture. Il lui semble que dans cette dernière les modernes sont restés inférieurs aux « modèles ». La supériorité des modernes est, par contre, présentée comme évidente en musique. Cette conception est encore mieux mise en relief par deux arts inventés au XV^e siècle : la gravure et l'imprimerie. L'éloge des XV^e et XVI^e siècles, consacré quasi entièrement à l'Italie²¹ est entrecoupé ici afin de témoigner de la reconnaissance aux inventeurs allemands de l'imprimerie. Un motif nouveau apparaît encore : l'importance de la diffusion de la culture. En dehors de l'art de l'imprimerie, Voltaire souligne le rôle que les académies (fondation de l'Académie française) et l'*Encyclopédie* jouent dans ce processus. Par ces exemples, il montre que les génies et les « compagnies » contribuent également au progrès (II, 171).

La gloire de l'époque moderne et celle de l'Italie sera couronnée par la présentation des sciences et de la philosophie : « Nulle vraie philosophie avant Galilée » – note Voltaire à la marge de son texte en 1769. Galilée est célébré par Voltaire comme physicien et comme philosophe. La comparaison de l'ancien et du moderne se limite ici à la constatation que la vérité était toujours persécutée (Galilée/Socrate ; II, 172).

Cette comparaison permet à Voltaire de retourner à son idée centrale. « [U]ne maladie de plus », les guerres de religions détruisent l'Europe et seule l'Italie en est exempte : « Les beaux-arts continuèrent à fleurir en Italie, parce que la contagion des controverses ne pénétra guère dans ce pays » (II, 173).

Malgré l'évocation des malheurs, il essaie de garder le ton jubilant qui domine le chapitre. Pour y arriver il reprend l'exemple qui démontre éloquemment

²⁰ Dans le Chapitre des arts, il compare l'Arioste à La Fontaine et souligne la pureté de sa langue par rapport à son « imitateur » français : « Il faut avouer que l'auteur italien l'emporte beaucoup sur le français... » *ESM*, II, p. 169-170 et 825-828.

²¹ Il est notoire que le chevalier de Jaucourt utilise l'*ESM* de Voltaire quand il rédige les articles *Italie*, *Venise*, *Florence* pour l'*Encyclopédie*. Il s'y réfère, utilise ses termes-clés ; l'idée centrale et plusieurs passages proviennent directement du Chapitre CXXI dans son article *Italie*.

la perfection de l'architecture moderne : « de l'aveu de toutes les nations, rien n'a jamais été comparable au temple principal de Rome moderne, le plus beau, le plus vaste, le plus hardi qui jamais ait été dans l'univers » – écrit-il au début de ses représentations qu'il reprend plus loin ainsi : « Dix papes de suite contribuèrent presque sans interruption à l'achèvement de la basilique de Saint-Pierre, et encouragèrent les autres arts : on ne voyait rien de semblable dans le reste de l'Europe » (II, 170 et 173). Cette reprise permet à Voltaire de revenir à la « gloire du génie » et de terminer le chapitre sur une pensée qui rétablit une égalité entre l'Italie moderne et la Grèce ancienne.

Mais il ne se contente pas de cette fin dans les éditions ultérieures où il complète sa réflexion par une théorie du génie. Selon le dernier paragraphe de l'édition définitive, une « centaine d'artistes », « grands hommes », « rares génies » ont travaillé ensemble pour former « ce beau siècle ». Ils sont pour Voltaire « les précepteurs de tous les temps », souvent persécutés de leur vivant, mais « la postérité les venge » (II, 173). Cette remarque de Voltaire est intéressante pour deux raisons liées à notre sujet. D'une part la conception de l'histoire oblige Voltaire à ne pas trop s'attarder à la représentation des génies en particulier, même si cela ne l'empêche pas de souligner leur importance²² et, d'autre part, il recourt de nouveau au jugement de la postérité.

L'historien essaie de définir les circonstances de la naissance du génie. Elle n'est pas nécessairement liée aux grands âges, le génie peut apparaître aussi dans les époques « barbares » ou « sauvages »²³. Mais l'« opulence » et la « commodité » lui semblent des conditions fondamentales de la floraison des arts qui suppose une coexistence des génies.²⁴ La gloire des arts est réalisée par la correspondance des arts, idée fondamentale pour l'historien : « Les beaux-arts, qui se tiennent comme par la main, et qui d'ordinaire périssent et renaissent ensemble, sortaient en Italie des ruines de la barbarie » (I, 766). Le Chapitre CXXI peut être interprété comme une illustration de cette théorie. Elle sera développée dans les ouvrages historiques que Voltaire publie comme des « suites » de l'*Essai sur les mœurs* :

On a vu une république littéraire établie insensiblement dans l'Europe, malgré les guerres et malgré les religions différentes. Toutes les sciences, tous les arts ont reçu ainsi des secours mutuels [...] Cette correspondance dure encore...²⁵

²² « tracer la marche de l'esprit humain » et « peindre, chemin faisant, les génies » – comme il écrit dans la « Lettre à M. l'abbé Dubos ». Il distingue entre les époques où les génies sont apparus et les grands âges où « la raison humaine en général s'est perfectionnée » dans *Le Siècle de Louis XIV*, in VOLTAIRE, *Œ. h.*, p. 606 et 617.

²³ L'exemple qu'il développe est celui de Shakespeare (*ESM*, II, p. 169 et 849).

²⁴ « Les richesses et la liberté y excitèrent enfin le génie, comme elles élevèrent le courage ». Il ajoute plus tard à ce passage : « C'est ce que je développerai dans le chapitre des arts ». *ESM*, I, p. 761 et 878. (Note de Voltaire provenant de 1754, citée par Pomeau.)

²⁵ *Le Siècle de Louis XIV*, in VOLTAIRE, *Œ. h.*, p. 1027 (Chapitre XXXIV, intitulé « Des beaux-arts en Europe, du temps de Louis XIV », publié par Voltaire dans la réédition de 1756, quand cet ouvrage est déjà présenté comme une continuation de l'*ESM*).

Par la dernière phrase de la rédaction définitive du Chapitre CXXI, Voltaire formule une réponse au « défi » de Rousseau, diamétralement opposé à sa théorie de l'historien des arts : « Il faut être fou pour dire que ces arts ont nui aux mœurs ; ils sont nés malgré la méchanceté des hommes, et ils ont adouci jusqu'aux mœurs des tyrans » (II, 174). Dans la version précédente, Voltaire avait fini le chapitre, au lieu de contrarier la pensée célèbre de son contemporain, en reprenant une des pensées chères de sa philosophie de l'histoire qu'il avait développée à partir de la genèse du *Siècle de Louis XIV* : « Les crimes et les malheurs ont été de tous les temps, et il n'y a que quatre siècles pour les beaux-arts » (II, 174).

La critique d'art au XVIII^e siècle : vers une expérience des limites ?

Katalin KOVÁCS

« Le siècle passé était le siècle de l'esprit, c'est probablement ainsi qu'il sera appelé dans la Postérité : en ce cas celui-ci pourrait bien s'appeler le Siècle du goût : le génie de la Nation paroît se tourner de ce côté-là. »
(Leblanc)

Nous avons mis en épigraphe de cet article les propos d'un critique d'art peu connu du XVIII^e siècle, l'abbé Leblanc¹, qui paraissent symptomatiques pour l'ère des Lumières, du point de vue des questions majeures – liées à la réflexion sur l'activité artistique – qui ont hanté le siècle. « Le siècle du goût » : effectivement, le concept de goût et les notions apparentées se trouvent souvent au cœur des réflexions et des débats. Les questions qui se posent s'articulent en général dans le champ de ce que nous appellerions aujourd'hui « esthétique ». Ce n'est point un hasard que c'est en ce siècle de goût que s'invente et se développe la critique d'art. Pour ce qui est de Leblanc, si son nom a sombré dans un oubli quasi-total, il en va autrement pour celui à qui l'on attribue l'invention de la critique d'art, La Font de Saint-Yenne.

L'importance capitale de l'année 1747 dans la perspective de la pensée esthétique en France est un fait généralement accepté par la littérature critique : c'est la date de la publication des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* de La Font de Saint-Yenne², ouvrage qui marque la naissance de la critique d'art moderne. Cette affirmation nécessite tout de même quelques précisions, concernant tout d'abord l'usage de la notion de « pensée esthétique ». N'oublions pas que la naissance de la critique d'art en tant que genre littéraire autonome coïncide avec la constitution d'un autre type de discours ayant également rapport à l'art : l'esthétique, la réflexion sur l'art à prétention philosophique³.

¹ LEBLANC, Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, s.l., 1753 (Deloynes V, n° 63), p. 139. Nous respectons l'orthographe des sources anciennes.

² LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1746* (La Haye, 1747), in *Œuvre critique*, Paris, ENS-BA, 2001. C'est de cette édition que nous tirons nos citations.

³ Toutefois, l'esthétique, selon sa première définition – celle que lui avait donné Baumgarten, son père fondateur – en tant que science de la connaissance sensible, avait davantage affaire à la sphère du sensible qu'à l'art.

Sans entrer dans la discussion, menant très loin, autour du statut du genre littéraire⁴, on adhère au constat que la critique d'art – telle qu'elle apparaît sous la plume de La Font, se développe chez ses successeurs, et s'épanouit dans les *Salons* de Diderot – est bel et bien un genre littéraire. Genre curieux et inhabituel : sujet aux mutations constantes, il n'a pas de forme fixe, de règles ni de critères d'appréciation bien déterminés. Néanmoins, ce genre veut acquérir une autonomie, en se démarquant des autres types de la littérature artistique qui l'avaient précédé et auxquels il emprunte certains éléments.

Parmi les problématiques bien nombreuses, liées à l'émergence de la critique d'art, la plus stimulante – et la plus abondamment exploitée – est sans doute la question du statut du critique lors du jugement du tableau. Nous privilégions tout de même un autre aspect, non moins intéressant, et inséparable de celui que nous venons d'indiquer : nous tenterons de montrer que la critique d'art, d'abord discours à la recherche de sa légitimation, devient progressivement une sorte de méta-discours, une réflexion sur l'activité critique. Pour ce faire, nous examinerons quelques propos tirés des écrits critiques entre 1747 (publication de l'ouvrage de La Font) et 1781 (date du dernier *Salon* de Diderot), des passages « auto-justificatifs » aussi bien que ceux que l'on pourrait appeler « auto-réflexifs », où il est question d'une réflexion sur les possibilités expressives et sur les limites de la critique d'art.

Parmi les caractéristiques de la critique d'art, soulignons le fait qu'elle est, avant tout, un *discours public sur l'œuvre d'art*. Elle est un « discours au présent » qui réagit face à l'actualité artistique : elle présente des jugements sur les ouvrages contemporains exposés au Salon⁵, destinés à un public relativement étendu car composé non exclusivement des artistes. Avec la naissance de la critique d'art, qui voit le jour à propos des expositions publiques officielles, c'est la dimension sociale de l'art qui se voit mise en valeur : effectivement, le discours sur l'art en France se définit toujours par rapport à l'institution académique⁶. Les écrits critiques, occasionnels, sont fort hétérogènes et de qualité inégale tant au niveau du style qu'à celui de la manière de traiter des questions picturales. Contrairement aux artistes académiciens, les auteurs des écrits critiques ne possèdent généralement pas de formation professionnelle, comme en témoignent les propos de La Font de Saint-Yenne. Ceux-ci sont tirés de sa lettre anonyme dans laquelle il se défend contre les attaques qui lui ont été adressées et qui vont jusqu'à lui reprocher ses fautes de style dans les *Réflexions* :

⁴ Sur l'approche théorique de cette question, voir, entre autres, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989.

⁵ Voir CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000, p. 31-56.

⁶ Voir BECQ, Annie, « Le XVIII^e siècle a-t-il inventé la critique d'art ? », in *L'invention de la critique d'art*, Rennes, PUR, 2002, p. 91-105 et DEMORIS, René – FERRAN, Florence, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 7-14.

J'avoue avec sincérité mes négligences à cet égard, quoiqu'elles semblent pardonnables à un particulier qui n'est nullement Auteur de profession, et n'a point envie de le devenir⁷.

Pareillement à la plupart des auteurs de brochures ultérieures, La Font n'est pas auteur de profession et s'exprime sur les tableaux exposés en tant que particulier, ce qui ne l'empêche pas pour autant de s'appuyer sur l'autorité de l'opinion publique :

Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement. Ce sont ceux du Public les plus réunis, et les plus équitables que l'on a recueillis, et que l'on présente aux Auteurs, et point du tout le sien propre : persuadé que ce même Public, dont les jugements sont si souvent bizarres, et injustes par leur prévention ou leur précipitation, se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit⁸.

Bien entendu, ce public, derrière lequel se cache la voix de La Font, n'est qu'une pure fiction qui n'existe que dans et par les textes critiques⁹. Pourtant, ce public fictif se voit attribué une présence réelle dans les jugements, sentiments et lettres dont les auteurs utilisent fréquemment des constructions impersonnelles. Par cette stratégie, les auteurs de brochures déclinent la responsabilité de leurs jugements – qui contiennent également des réserves sur les toiles contemporaines – au public. Evidemment, ce public – l'ensemble des visiteurs des Salons, ressortissant de différents milieux sociaux et représentant des valeurs différentes – n'est pas une entité homogène : il est composé de différentes voix polyphoniques, souvent discordantes que la critique d'art naissante prétend saisir.

On trouve maints passages dans les *Réflexions* où La Font, afin de légitimer sa démarche, fait appel à l'autorité de ce public fictif. Celle-ci est ressentie comme révoltante par les artistes qui s'indignent du fait qu'un particulier ose critiquer les toiles des peintres académiciens réputés et, de plus, imprimer – quoique de façon anonyme – ses jugements¹⁰. Au nom de la fiction d'un « discours public », il expose, en réalité, son « discours privé », ses opinions personnelles. Jusque là, l'autorité de juger des tableaux revenait uniquement à l'instance académique : avec l'ouvrage de La Font, on assiste à l'avènement de l'opinion publique dans le domaine de l'art d'où elle était exclue auparavant. Ce nouveau pouvoir représente une menace évidente aux yeux des artistes qui tiennent à leur privilège de parler – et, éventuellement, d'écrire – de la peinture. C'est la position des artistes que reflète la

⁷ LA FONT DE SAINT-YENNE, *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746*, in *Œuvre critique*, p. 97.

⁸ LA FONT, *Réflexions*, p. 45-46.

⁹ Cf. le dialogue fictif de deux amateurs : « Célicny: "Quoi ? blâmeriez-vous ces brochures, où l'on rend compte des sentiments du public !" Dorsicour: "Ah, convenez plutôt, Célicny, que dans ces petits ouvrages l'Ecrivain empruntant le nom du public sous une humble mais fausse apparence, ose s'ériger en juge souverain." » COYPEL, Charles-Antoine, *Dialogues de M. Coppel, premier peintre du roi, sur l'exposition des tableaux dans le Salon du Louvre, en 1747*, s.l., 1751 (Deloynes II, n° 28), p. 5.

¹⁰ Voir l'introduction d'Etienne Jollet à l'*Œuvre critique* de La Font, p. 7-35.

Lettre à un amateur, réponse de Cochin aux écrits critiques où il apostrophe les critiques malveillants – tel Estève, auteur d'une *Lettre à un ami* – des « faiseurs de brochures »¹¹. Toutefois, le public qu' imagine La Font est un public idéal, composé de spectateurs parfaits, de « connaisseurs judicieux, éclairés par des principes, et encore plus par cette lumière naturelle que l'on appelle sentiment »¹².

Lorsque La Font invente la critique d'art, il établit à la fois le discours servant à légitimer ce discours critique. Cette double visée des écrits critiques se retrouvera aussi chez ses successeurs qui, tout comme La Font, recourent à la référence à un public fictif et idéal. L'ouvrage de La Font lance toute une vague de polémiques : certains – comme Leblanc – applaudissent ses efforts alors que d'autres – partisans des artistes comme Watelet – en contestent l'utilité et la nécessité. En tout cas, en 1753, année qui voit une prolifération des brochures, la critique d'art est un genre florissant : même les artistes doivent accepter l'existence d'écrits critiques qui échappent à leur contrôle.

Parmi les nombreuses brochures de 1753, nous avons choisi celles dans lesquelles la présence du discours de légitimation est particulièrement frappante. Néanmoins, l'attitude des critiques à l'égard du public est loin d'être identique : alors que certains d'entre eux – comme Caylus ou Leblanc – adoptent la position de rapporteur du jugement public, d'autres – tels Baillet ou Laugier – préfèrent se distancier du public et énoncent leur opinion à la première personne du singulier. Pour l'attitude du « je-rapporteur », citons les propos de Baillet de Saint-Julien qui, tout en tâchant de rendre les voix – parfois contradictoires – du public, en détache la sienne :

La voix sourde & bruyante du Public, ce corps entraîné en sens contraire par plusieurs têtes, dont chaque bouche ouvre autant d'avis différens, n'a point interrompu dans moi le cri tendre du sentiment, & de la nature émue qui se reconnoît¹³.

Sur un ton légèrement pathétique, Baillet fait appel à son propre sentiment et prend ses distances avec la diversité des opinions du public. Sur ce point, Laugier s'exprime d'une manière encore plus décidée : il veille à ne pas se mêler au public – l'expression « autorité des opinions » est révélatrice – en matière de jugement des toiles où il s'en remet uniquement à son sentiment.

Je ne sçai si c'est vanité ou raison ; mais en fait de Tableaux, je ne me laisse point captiver par l'autorité des opinions : j'interroge mon ame, ses mouvemens sont les seuls Experts qui me décident¹⁴.

¹¹ COCHIN, Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur, en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des Tableaux*, s.l., 1753 (Deloynes V, n° 61).

¹² LA FONT, *Réflexions*, p. 46.

¹³ BAILLET DE SAINT-JULIEN, Louis-Guillaume, *La peinture. Ode de Milord de Telliab*, Londres, 1753 (Deloynes V, n° 57), p. 4.

¹⁴ LAUGIER, Marc-Antoine, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** [Vence]*, Paris, 1753 (Deloynes V, n° 59), p. 6.

Faute de connaissances suffisantes en technique picturale, Laugier ne se hasarde pas à se mêler « de choses qui [lui] sont peu familières » et laisse « le droit exclusif » de décider sur l'exécution aux seuls artistes et, éventuellement, aux connaisseurs.

Contrairement à ces efforts de distanciation, on peut déceler, chez certains auteurs, une attitude d'assimilation au public : dans sa courte brochure, le comte de Caylus soutient la fiction de ne rapporter que les jugements les plus fréquemment entendus au Salon.

Il ne nous convient pas de prononcer sur le mérite des différens ouvrages qui ont fait l'objet de la curiosité publique ; ces décisions ne conviennent à aucun particulier, & encore moins à nous qu'à d'autres. Nous nous contenterons de rapporter quelques-uns des jugemens que nous avons entendu le plus répéter¹⁵.

Feignant de s'effacer derrière le pronom collectif « nous », Caylus fait semblant de refuser de donner son opinion sur les toiles. La fiction de ne faire que de répéter le jugement du public est une stratégie fructueuse à laquelle les auteurs de brochures recourent volontiers. Écoutons l'abbé Leblanc qui, encore plus nettement que Caylus, se refuse à assumer la responsabilité de ses jugements :

C'est dans cette espérance, qu'au lieu de juger lui-même, (autorité qu'il n'a garde de prendre, lui qui blâme si fort ceux qui osent l'usurper) il [l'auteur] ne se proposoit autre chose, que de faire les fonctions de Rapporteur¹⁶.

Position apparemment modeste : elle est pourtant plus qu'une pure stratégie rhétorique car Leblanc est conscient que le goût, servant de base pour le jugement, est fort arbitraire. Toutefois, il glisse en abondance des remarques critiques entre ses lignes. Elles visent souvent moins les tableaux exposés que les ambitions de quelques critiques d'art : il esquisse la carrière d'un homme inconnu qui vient à Paris, publie une brochure, et passe vite pour connaisseur « auprès de ceux qui prennent le jargon pour le langage des Arts »¹⁷. Il va encore plus loin en dénonçant la « démanègeaison des Ecrivains d'aujourd'hui » qui consiste à « vouloir parler des Arts sans s'y connoître »¹⁸.

Ces remarques prouvent sans conteste qu'en 1753, la critique d'art est déjà un discours sinon autorisé, du moins accepté par les hommes de lettres et les artistes, et donc un facteur non négligeable dans la vie artistique en France. Au début, c'est un discours énoncé sur un ton vigoureux et polémique, parfois même agressif : s'ils s'assimilent au public ou s'en distancient, les critiques ne mettent pas en doute la légitimité de leur activité.

Lorsqu'en 1759, Diderot se lance dans la rédaction des *Salons* pour la *Correspondance littéraire* de Grimm, la critique d'art est un genre à la mode.

¹⁵ CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, *Exposition des ouvrages de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, faite dans une sale du Louvre le 25 août 1753*, s.l., 1753 (Deloynes V, n° 54), p. 2.

¹⁶ LEBLANC, *Observations*, p. 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

Malgré ses débuts plutôt réservés, les accents critiques dans les commentaires de Diderot sont frappants. Son ton devient de plus en plus décidé dans les *Salons* ultérieurs : il semble que c'est à partir de 1763 que Diderot adopte pleinement la position de critique et qu'il soit à l'aise en écrivant des compositions. Parallèlement à cette aisance se développe cependant une autre attitude chez Diderot : progressivement, des nuances de doute commencent à se mêler à sa voix critique.

Or, l'histoire des genres devient intéressante au moment où un genre atteint ses limites, où il se heurte à des obstacles, langagiers ou autres, à surmonter. Dans le cas de la critique d'art, ceux-ci sont avant tout de nature langagière : certains critiques – les plus scrupuleux dont Diderot, Grimm, Mathon de la Cour ou Pidansat de Mairobert – indiquent ces difficultés relevant des limites de la langue¹⁹. Ils deviennent embarrassés devant la question de la transmission de l'expérience esthétique et réfléchissent sur le problème théorique que l'on pourrait formuler ainsi : « Comment communiquer verbalement l'émotion suscitée par un tableau ? »

En 1763, Mathon de la Cour esquisse le problème sans pouvoir – ou vouloir – y offrir une solution :

... en vous faisant cette description, combien on peint foiblement avec des mots, ce que le pinceau fait dire à nos yeux. L'enchaînement de trente phrases languissantes font à peine ce qu'on peut voir d'un coup d'œil²⁰.

Sans entrer dans la question rebattue de l'avantage de l'effet simultané offert par la représentation picturale, nous citons le fameux passage de Diderot, tiré de sa préface au *Salon de 1763*, qui fait écho aux propos de Mathon de la Cour :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet²¹.

C'est, en effet, une tâche impossible qui pèse sur tout critique et dont Diderot, mieux que tout autre, est conscient. Dans le passage cité, Diderot parle de divers obstacles à la critique d'art : celui de la langue – il rêve d'un langage critique diversifié, d'un « langage multiple » apte à recréer la manière propre à chaque peintre –, inséparable de la difficulté de raconter fidèlement un tableau. Celle-ci émerge avant tout à propos des natures mortes : pour pouvoir être « simple et vrai avec Chardin », il

¹⁹ Voir à ce sujet WRIGLEY, Richard, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 260-270 et COHEN, Huguette, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, n° XXIV, 1991, p. 25-45.

²⁰ MATHON DE LA COUR, Charles-Joseph, *Lettres à Madame*** sur les peintures, sculptures et les gravures exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, Desprez & Duchesne, 1763 (Deloynes VIII, n° 101), Lettre II, p. 25.

²¹ DIDEROT, *Salon de 1763*, in *Essais sur la peinture et Salons de 1759, 1761, 1763* (abrégé. S1759, S1761 et S1763), Paris, Hermann, 1984, p. 181.

faudrait savoir raconter ce qui n'est pas narratif, recourir à des stratégies discursives différentes de celles qui sont efficaces dans le cas des peintures représentant une histoire.

C'est avec l'exemple de Diderot que nous illustrerons le phénomène de l'insuffisance de la langue auquel les critiques d'art se sont souvent confrontés. L'expérience des limites peut aboutir à différentes stratégies rhétoriques : tant au bavardage du critique en face des toiles – elles-mêmes chargées d'objets et de figures, donc bavardes comme celles de Boucher – qu'au blocage de la langue, au mutisme comme devant les « compositions muettes » de Chardin. C'est sur ce deuxième phénomène que nous nous concentrerons par la suite.

Bien que la perfection technique des toiles de Chardin ne laisse guère indifférent Diderot, il essaie en vain d'en rendre compte. Surtout dans ses premiers *Salons*, le critique s'efforce de parler des toiles de Chardin qui sont d'une vérité à tromper ses yeux : « C'est toujours la nature et la vérité ; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main²². » Cet effet d'illusion va jusqu'à paralyser le langage du critique : à cause des répétitions fréquentes, les commentaires de Diderot sur Chardin donnent l'impression d'être redondants et lacunaires en même temps. Nous pensons que ce fait relève moins de l'impuissance du langage critique de Diderot que d'une tentative d'inventer une stratégie discursive, apte à rendre compte des compositions de Chardin. Le passage consacré au *Bocal d'olives* du peintre illustre à merveille cette stratégie :

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a que prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire ; ces fruits, et les peler ; ce pâté, et y mettre le couteau²³.

Apparemment, le critique est incapable de dire en quoi consiste le pouvoir de séduction des oeuvres de Chardin : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus²⁴. » Renonçant à verbaliser l'effet des natures mortes, Diderot se tait lorsqu'il arrive à l'explication de la « magie » de Chardin. Sur ce point, le recours à la formule surprenante de « sublime du technique »²⁵, par laquelle il qualifie l'exécution de Chardin, est révélateur. Il faudrait chercher le sens de cette formule du côté de la notion de sublime, suggéré par l'effet des tableaux de Chardin qui suspendent le temps et arrêtent le spectateur. Résistant au commentaire et au jugement du critique, les toiles de Chardin lui demandent l'admiration silencieuse de leur exécution sublime.

²² DIDEROT, S1759, p. 97.

²³ DIDEROT, S1763, p. 220.

²⁴ *Ibid.*, p. 220.

²⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1985, p. 111.

Est-ce que ce phénomène de blocage de la langue serait un symptôme témoignant du fait que la critique d'art a atteint, en quelque sorte, ses limites ? Certes, la stupeur verbalisée du critique devant la toile est un artifice rhétorique mais tout de même caractéristique pour la critique d'art de l'époque. Or, Diderot n'est pas le seul critique à être frappé de mutisme en admirant les œuvres d'art excellentes : en face d'une très belle tête de jeune fille du sculpteur Caffieri, Pidansat de Mairobert se montre également embarrassé : « Ici, Monsieur, la plume tombe des mains, tous les sens sont suspendus, on reste dans une extase à ne pouvoir rien rendre sur le papier...²⁶ » Pareillement à Diderot, il est confronté au fait que le critique ne peut pas reproduire verbalement « la chose même » : il refuse de parler, d'utiliser des stratégies littéraires pour rendre la « magie » de l'artiste.

Toutefois, la question du blocage de la langue, présente dans maints écrits critiques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, est déjà un problème d'ordre *esthétique*. Dans la critique d'art de l'époque, les éléments d'une réflexion sur les possibilités de la langue se manifestent de façon de plus en plus marquée. Parallèlement à ce déplacement d'accent – allant de l'auto-justification vers l'auto-réflexion –, on peut déceler un autre mouvement dans le développement de la critique d'art. A partir du moment où certains critiques commencent à formuler leurs doutes à l'égard du pouvoir de la langue pour rendre l'effet du visible, le discours sur l'art devient un discours privé, discours du particulier au sens plein du terme. En même temps, l'appui quasi-obligé sur l'autorité du public (fictif) s'efface au profit du « je », de la subjectivité du critique, et la réflexion sur les possibilités de la critique d'art se confond avec celle sur les limites des possibilités langagières du critique. Entrée dans cette « ère de doute », la critique d'art devient méta-discours, composé à la fois de discours littéraire sur les tableaux et de discours philosophico-artistique sur l'activité critique.

En guise de conclusion, remarquons que la position du critique devant les œuvres supérieures – dans n'importe quelle branche de l'art – ne paraît pas avoir non plus fondamentalement changé de nos jours. En face d'un ouvrage excellent, on peut relever, en effet, deux types d'attitudes critiques : soit le critique n'énonce que des clichés, des mots creux allant parfois jusqu'à la tautologie, soit il se rend compte de l'insuffisance de sa langue, il se tait et s'adonne à une admiration muette. En revanche, les mots ne lui manquent jamais lorsqu'il décèle des défauts dans l'ouvrage : c'est en les relevant qu'il assume pleinement sa fonction de critique.

L'activité critique – de toute époque – serait-elle essentiellement une expérience des limites de la langue ?

²⁶ PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu-François, *Salon de 1771*, in *Les Salons de Bachaumont*, Paris, Librairie des Arts et Métiers – Editions, 1995, Lettre III, p. 30.

L'évolution du récit de voyage au XVIII^e siècle

Géza SZÁSZ

Un des constats pertinents de la recherche en matière de littérature des voyages consiste à affirmer que le XVIII^e siècle a été un âge d'or des voyages et des récits de voyage. La profusion des titres en Europe occidentale semble également soutenir cette idée. Certains chercheurs sont allés jusqu'à compter le nombre des récits de voyage publiés au cours du siècle : on peut évoquer quelque 3450 titres pour la France et l'Angleterre. La célérité de la rédaction des récits peut également être mentionnée en tant que preuve de l'importance des récits de voyage. L'exemple le plus souvent évoqué est celui du voyage de Bougainville, dont le récit fut publié seulement trois ans après la fin de la circumnavigation de l'auteur, délai apparemment bref pour l'époque. On peut voir aussi un signe d'intérêt pour les voyages dans le fait que plusieurs d'entre eux ont été financés, voire ordonnés par les gouvernements, qu'ils soient royaux ou révolutionnaires. Nous pouvons nous référer ici, outre les voyages de Bougainville ou de La Condamine, à celui d'Adanson en Afrique occidentale ou, un peu plus tard dans le siècle, à celui de La Pérouse. Cet élan ne s'est pas vraiment affaibli après 1789 : il suffit de signaler les tentatives de recherche des traces de La Pérouse ou l'expédition Baudin, à l'extrême fin du siècle¹.

Evidemment, la production littéraire abondante du XVIII^e siècle en matière des voyages ne pourra pas être étudiée dans tous ses détails dans une brève communication. Pour cette raison, nous nous sommes décidés à nous limiter à un essai de synthèse sur les principales transformations du genre du récit de voyage de langue française. Nous aborderons ainsi les changements du rôle du voyage et du récit de voyage, l'apparition de nouveaux types de discours, la transformation partielle du public (et, avec cela, de l'objectif) des récits de voyage. Nous aimerions encore souligner les changements survenus dans l'édition des récits de voyage, comme par exemple l'apparition et la multiplication des collections des voyages.

¹ Pour une présentation générale du récit de voyage et de son histoire, voir surtout BOURGUET, Marie-Noëlle, « Voyages et voyageurs », in DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 1092-1095 ; RONDAUT, Jean, « Récit de voyage », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis – Albin Michel, 1997, p. 587-598. Les textes du XVIII^e siècle, mentionnés comme exemples sont : BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de, *Voyage de la frégate La Boudeuse et de la flute L'Etoile autour du monde*, Paris, Gallimard, 1992 ; LA CONDAMINE, Charles-Marie de, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale, depuis la côte de la mer du Sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guiane, en descendant la rivière des Amazones*, Paris, Maspero, 1981 ; ADANSON, Michel, *Voyage au Sénégal*, présenté et annoté par Denis Reynaud et Jean Schmidt, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996. Le capitaine La Pérouse est parti en 1785 pour une expédition de découverte autour du monde. Mort en 1788, plusieurs expéditions tentèrent de retrouver ses traces dès 1791. En 1826, le capitaine Dillon découvrit finalement les vestiges de son naufrage ; la reconstitution des faits est due à Dumont d'Urville (1828). L'expédition commandée par le capitaine Baudin eut pour objectif d'explorer des terres australes (1800). Voir à ce sujet : COPANS, Jean – JANIN, Jean, *Aux origines de l'anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'homme en l'an VIII*, Paris, Sycamore, s. d.

Le rôle du voyage et du récit de voyage

Evidemment, l'année 1701 n'a pas été celle de la rupture dans l'histoire des voyages et des récits de voyage. Les changements avaient commencé à s'opérer dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, notamment en Angleterre. Ce pays devait être à l'origine du voyage moderne ainsi que de sa relation. Les découvertes géographiques, sa position insulaire, son évolution politique et commerciale, ses conquêtes extérieures constituaient autant de facteurs qui devaient pousser ses classes favorisées et intéressées à se mettre à voyager partout dans le monde et en Europe, et aussi à lire des récits. La première collection de voyage, celui de Hakluyt voit le jour en Angleterre, dès le début du XVII^e siècle².

Un deuxième changement s'opère aussi à la fin du XVII^e siècle. Une nouvelle habitude naît en Angleterre et conquiert en peu de temps (tout comme l'engouement des collections de voyage) la partie occidentale du continent. Il s'agit du Grand Tour, dont la vogue se maintiendra au moins jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Le Grand Tour, institué pour les « jeunes gens de bonne famille », a pour objectif de compléter l'éducation par un voyage sur le continent. Le Grand Tour, d'une durée moyenne de vingt à trente mois, se composait à l'origine de trois étapes : une descente vers l'Italie à travers la France, la visite de l'Italie (« une plongée dans le soleil méditerranéen », même en Corse pour certains) et le retour par la Suisse, le Tyrol, le sud-ouest de l'Allemagne et les Pays-Bas.

Pourquoi une entreprise pareille était-elle nécessaire ? D'après certains chercheurs, dont Sándor Gyömrei, le Grand Tour était imposé aux jeunes anglais pour deux raisons principales. D'une part pour qu'ils puissent compléter les lacunes et corriger les erreurs des livres d'après leur propre expérience, et d'autre part pour connaître les hommes et les régimes tyranniques d'Europe afin de mieux apprécier le système politique britannique³.

L'exemple anglais sera bientôt suivi par des aristocrates allemands, français, tchèques, polonais ou hongrois ; dans leurs cas, l'itinéraire était un peu différent et comprenait d'autres pays (mais également l'Angleterre), en fonction de leur point de départ. L'Italie restait cependant la destination privilégiée et, en France, il était devenu presque obligatoire, pour quiconque voulait se destiner à une carrière artistique, de visiter la péninsule⁴.

Le Grand Tour a sensiblement modifié la conception du voyage en l'orientant d'une part vers le continent européen et en suscitant d'autre part, par le fréquent passage d'un public pourvu de moyens financiers, le développement de certains parcours et relais. On lui doit aussi la multiplication des « itinéraires » contenant parcours à choisir, adresses utiles et liste des choses à voir, donc des ancêtres des guides modernes⁵.

² Voir à ce propos LECLERC, Gérard, *L'observation de l'homme. Une histoire des enquêtes sociales*, Paris, Seuil, 1979, p. 40-45.

³ GYÖMREI, Sándor, *Az utazási kedv története* [Histoire du goût de voyager], Budapest, Gergely, s. d. [1934], p. 76-82.

⁴ Cf. VIVIES, Jean, *Le récit de voyage en Angleterre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

⁵ Voir encore BOURGUET, *Op. cit.*

Nous devons cependant souligner le caractère éducatif de ces voyages, destinés à faciliter la connaissance des Autres. Une pareille conception fut apparemment adoptée par les encyclopédistes en France, dans la deuxième moitié du siècle. Le chevalier Jaucourt, auteur de l'article « Voyage » de l'*Encyclopédie*, reconnaît le rôle éducatif des voyages. Mais ce rôle serait aussi celui d'une mission : la destruction des « préjugés nationaux » rendrait possible une meilleure compréhension des autres :

Les voyages étendent l'esprit, l'élevent, l'enrichissent de connoissances, et le guérissent des préjugés nationaux. C'est un genre d'étude auquel on ne supplée point par les livres, et par le rapport d'autrui ; il faut soi-même juger des hommes, des lieux, des objets.

Ainsi le principal but qu'on doit se proposer dans ses voyages, est sans contredit d'examiner les mœurs, les coutumes, le génie des autres nations, leur goût dominant, leurs arts, leurs sciences, leurs manufactures et leur commerce.

Ces sortes d'observations faites avec intelligence et exactement recueillies de pere en fils, fournissent les plus grandes lumieres sur le fort et le faible des peuples, les changemens en bien ou en mal qui sont arrivés dans le même pays au bout d'une génération, par le commerce, par les lois, par la guerre, par la paix, par les richesses, par la pauvreté, ou par de nouveaux gouverneurs⁶.

En vertu de cette conception, partir en voyage devrait encore prévaloir à la lecture des récits de voyage pour celui qui voudrait connaître l'étranger. La profusion et la popularité des récits semblent pourtant la contredire ; et les tentatives ultérieures d'encadrement philosophique du voyage se fixent déjà pour objectif de donner des conseils pratiques aux voyageurs désireux de mettre à l'écrit leurs expériences et aventures.

Ces tentatives, qu'on qualifie en général de « méthodes de voyager », marquent un changement important dans l'évolution du genre du récit de voyage. Le récit de voyage, preuve du voyage et auparavant relégué au second plan par rapport à celui-ci, devient une composante essentielle de la connaissance des pays étrangers et, parfois, du pays d'origine des voyageurs.

Les méthodes de voyager et les nouveaux types de discours

Au cours de nos recherches, nous avons pu distinguer quatre tentatives méthodologiques, toutes apparues dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et qui ont contribué à l'évolution du genre du récit de voyage par des apports discursifs.

Les bases d'une nouvelle méthode sont jetées par le *Voyage en Hollande* de Diderot qui prescrit aux futurs voyageurs de poser aux habitants du pays des questions appropriées et de négliger les circonstances matérielles ou géographiques de l'aventure en faveur d'une présentation exacte et détaillée de la vie sociale et des mœurs. Outre une méthode plus ou moins bien définie, apparaît ainsi le discours social ou politique dans le récit de voyage.

⁶ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 17, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765 (reprint : New York, Pergamon Press, 1969), p. 477.

La rédaction du récit du voyage devient aussi une obligation puisque, aux dires de Diderot, le voyageur devrait formuler un jugement éclairé sur le pays et ses moeurs⁷.

Désormais, poser des questions aux habitants locaux devient une obligation. Les auteurs des méthodes ultérieures pousseront d'ailleurs leurs efforts philosophiques jusqu'à rédiger des questionnaires ou bien conseiller aux voyageurs de suivre leur propre expérience.

C'est ce que fit le géologue Horace-Bénédict de Saussure qui, après avoir parcouru les Alpes, soulignait dans le discours préliminaire de son chef-d'oeuvre l'importance des observations personnelles et les prises de notes personnelles sur les lieux. Il définit le but du récit de voyage éclairé ; celui-ci serait destiné à corriger les erreurs des récits précédents, par l'exactitude de ses constatations. Sa contribution met aussi à la disposition du récit de voyage l'outillage intellectuel de l'observation scientifique aussi bien que le discours naturaliste⁸.

Après la Révolution, motivés par le souci de synthèse des « sciences humaines » des Idéologues et par la volonté des gouvernements successifs d'établir des rapports extérieurs de type nouveau, ont été entrepris de nouveaux efforts méthodologiques.

Le premier est dû à Volney qui, dans un texte de 1795, caractérise déjà les voyageurs comme une « classe essentiellement questionneuse ». Ses *Questions de statistique à l'usage des voyageurs* donnent un véritable programme de recherche aux « agents de la France à l'étranger ». Il s'agit effectivement de questions précises

⁷ « Gardez-vous de juger trop vite, et songez que partout il y a des frondeurs qui déprécient, et des enthousiastes qui surfont. / L'esprit d'observation est rare. Quand on l'a reçu de la nature, il est encore facile de se tromper par précipitation. Le sang-froid et l'impartialité sont presque aussi nécessaires au voyageur qu'à l'historien. [...] Vous abrégerez votre séjour et vous vous épargnerez bien des erreurs, si vous consultez l'homme instruit et expérimenté du pays sur la chose que vous désirez savoir. L'entretien avec des hommes choisis dans les diverses conditions vous instruira plus en deux matinées que vous ne recueillerez de dix ans d'observations et de séjour. / Le médecin vous dira de l'air, de la terre, de l'eau, des productions du sol, des métaux, des minéraux, des plantes, de la vie domestique, des moeurs, des aliments, des caractères, des tempéraments, des passions, des vices, des maladies ce que l'homme d'État ignore. / L'homme d'État vous donnera sur le gouvernement des lumières que vous chercheriez inutilement dans le médecin. [...] L'homme de lettres connaîtra mieux que le commerçant l'état des sciences et les progrès de l'esprit humain dans son pays. [...] Et surtout méfiez-vous de votre imagination et de votre mémoire. L'imagination dénature, soit qu'elle embellisse, soit qu'elle enlaidisse. La mémoire ingrate ne retient rien, la mémoire infidèle mutilé tout. On oublie ce qu'on n'a point écrit, et l'on court inutilement après ce que l'on écrit avec négligence. » DIDEROT, Denis, *Voyage en Hollande*, Paris, 1982, Maspero, p. 24-27. Voir encore RONDAUT, et WOLFZETTEL, Friedrich, *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France, du Moyen Age au XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1996, p. 266-276. Selon Daniel Mornet et René Pomeau, la tentative de Diderot a été motivée par sa conviction qu'il « n'y a pas de politique de spéculation, ou plutôt que la spéculation ne réussit qu'en se subordonnant à des expériences longues et méthodiques. » Diderot aurait agi de la même manière avant de proposer des réformes à Catherine II. Voir MORNET, Daniel – POMEAU, René, « Les lettres de 1750 à 1789 », in BEDIER, Joseph – HAZARD, Paul – MARTINO, Pierre (dir.), *Littérature française*, t. 2, Paris, Larousse, 1949, p. 94-95 ; BOURGUET, Marie-Noelle, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Paris, Ed. des Archives contemporaines, 1989, p. 35.

⁸ Cf. SAUSSURE, Horace Bénédict de, *Voyages dans les Alpes. Discours préliminaire*, Genève, Minizôé, 1998.

dont l'objectif est double. D'une part, le voyageur se devait ainsi obtenir des informations d'une grande exactitude sur le pays visité (qu'il s'agisse des coordonnées géographiques ou de la proportion des alcooliques dans la population). D'autre part, le récit devant suivre l'ordre des questions, une uniformisation facilitant l'étude était susceptible de se réaliser entre les textes provenant de pays et d'auteurs très différents. Volney ne cache pas qu'il s'agit ici d'une transformation partielle du caractère du récit de voyage et de son public. Les textes devront être désormais rédigés selon les règles de la statistique descriptive, et être destinés aux fonctionnaires de l'Administration, désireux de connaître les pays étrangers, avant d'établir avec eux des relations amicales ou hostiles⁹.

A l'extrême fin du siècle, un texte publié en 1800 par le baron Joseph-Marie de Gérando, membre de la Société des Observateurs de l'Homme marquait l'extension des méthodes descriptives sur des peuples « sauvages », c'est à dire non policés et sans écriture. Les *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages* du baron de Gérando, rédigées originellement à l'intention des savants membres de l'expédition Baudin partie à l'exploration des terres australes, comportent des instructions concernant les manières à adopter dans la communication avec un peuple dont la langue et la civilisation seraient inconnues. D'après les propos de l'auteur, on peut dresser un « tableau » du peuple en question sur la base de ces instructions. Le récit de voyage devient alors un instrument de l'anthropologie culturelle, et comporte ainsi des éléments discursifs de celle-ci. Il pourra désormais aider la compréhension des civilisations lointaines¹⁰.

A quelle nécessité répondaient les nouvelles méthodes de voyage ? Nous avons déjà fait mention de la volonté uniformisatrice de l'Administration, désireuse de connaître et les départements de la France et les pays étrangers. Cependant, d'autres tendances sont également perceptibles. On ne doit pas oublier l'espoir nourri par plusieurs gouvernements révolutionnaires (et surtout par les Idéologues comme Volney) concernant la possibilité d'établir des relations internationales plus équitables fondées sur la connaissance mutuelle des peuples¹¹. Encore pendant la période révolutionnaire, une conférence de Talleyrand à l'Institut désignait le récit de voyage (notamment celui de Bougainville) comme une source de connaissances sur les conditions de la création de nouvelles colonies françaises¹². Un nouveau type de public se présentait donc à l'horizon : celui des administrateurs et des hommes politiques qui se servaient du récit de voyage en transition vers la description politique, statistique ou anthropologique d'un pays ou d'un peuple.

⁹ VOLNEY, *Œuvres*, t. 1, Paris, Fayard, 1989, p. 664. Texte de la préface de l'édition de 1821 : p. 663-667 ; les questions : p. 669-679. Nous avons trouvé l'exposé des mêmes principes, cette fois sous forme de texte rédigé dans Volney, « Leçons d'histoire prononcées à l'Ecole Normale, augmentées d'une leçon inédite » (publié dans le même volume), p. 584-588.

¹⁰ Pour l'unique édition moderne des *Considérations*, voir, COPANS, Jean – JANIN, Jean, p. 127-169.

¹¹ Cf. les *Leçons d'histoire* de Volney, *supra*.

¹² TALLEYRAND-PERIGORD, Charles-Maurice de, « Essai sur les avantages à retirer de colonies nouvelles dans les circonstances présentes », in *Mémoires de morale et de politique*, Paris, Baudouin, 1797, p. 288-301.

En considérant ces nouveaux points de vue, on pourra analyser sous une lumière différente les tableaux monumentaux de certains pays, comme la *Description de l'Égypte*, œuvre monumentale de toute une légion de savants qui ont recueilli des observations de toute nature pendant la campagne d'Égypte du général Bonaparte (1798-1799).

Les changements éditoriaux : les collections des voyages

La multiplication des itinéraires et des récits de voyage a rapidement entraîné le besoin de comparer les différents textes relatifs à un même pays, à la même région ou au même itinéraire. Le rôle de précurseur revient dans ce domaine aussi à l'Angleterre. Les débuts d'une vision critique (alimentée sans doute par les besoins commerciaux et/ou politiques) dans l'Angleterre au XVII^e siècle ont créé une attente dans le public à l'égard de la véracité des choses relatées dans les récits. Un moyen se proposait, il consistait à publier ensemble une certaine quantité de récits de différentes périodes afin de voir d'une part les changements de représentation et de relever d'autre part l'aspect véritable d'un pays ou d'un peuple, par l'étude comparée et critique. Le fruit de cette tentative était l'apparition des collections de voyages ; d'abord en Angleterre, dès le début du XVII^e siècle (nous pensons à celle de Hakluyt) et, plus tard, au cours du XVIII^e siècle en France. Celle de l'abbé Prévost (à l'origine traduction d'un ouvrage anglais) a longtemps été considérée comme une référence absolue. Les collections de voyages ont connu par la suite une carrière ininterrompue jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Certaines ont été publiées par des compilateurs habiles, d'autres par des sociétés savantes¹³.

Cette popularité devait beaucoup à deux facteurs. D'une part (et les transformations du public y ont joué un rôle important) les collections pouvaient satisfaire une curiosité certes existante, mais surtout aider la préparation des futures expéditions lointaines. Elles offraient en même temps la possibilité de créer des méthodes d'observation homogènes. On ne doit pourtant pas perdre de vue d'autre part la nécessité de la vulgarisation et de la systématisation des connaissances, idées chères aux philosophes des Lumières aussi bien qu'aux industriels du livre du XIX^e siècle.

¹³ Cf. par exemple MONTEMONT, Albert, *Bibliothèque universelle des voyages effectués par mer ou par terre dans les diverses parties du monde, depuis les premières découvertes jusqu'à nous jours*, 46 vol., Paris, chez Armand-Aubrée, 1833-1836 ; *id.*, *Voyages nouveaux par mer et par terre effectués ou publiés de 1837 à 1847 dans les diverses parties du monde*, 5 vol. Paris, A. René, 1847 ; Société de Géographie (éd.), *Recueil de voyages et de mémoires*, 6 vol., Paris, A. Bertrand, 1830-1840 ; VERNEUR, Jacques-Thomas, *Journal des voyages, découvertes et navigations modernes, ou Archives géographiques du XIX^e siècle, contenant l'analyse des voyages nouveaux les plus remarquables imprimés en Europe... publié par MM. Verneur et Friéville*, 44 vol., Paris, Colnet et autres, 1821-1829.

Le choix difficile du genre littéraire d'un écrivain franco-hongrois : les *Mémoires* du baron de Tott

Ferenc TÓTH

MÉMOIRES, (*Littér.*) terme aujourd'hui très-usité, pour signifier des histoires écrites par des personnes qui ont eu part aux affaires ou qui en ont été témoins oculaires. Ces sortes d'ouvrages, outre quantité d'événemens publics & généraux, contiennent les particularités de la vie, ou les principales actions de leurs auteurs. [...] Il y a contre tous les écrits en ce genre une prévention générale, qu'il est très-difficile de déraciner de l'esprit des lecteurs, c'est que les auteurs de ces *mémoires*, obligés de parler d'eux-mêmes presque à chaque page, aient assez dépouillé l'amour-propre & les autres intérêts personnels pour ne jamais altérer la vérité; car il arrive que dans des *mémoires* contemporains partis de diverses mains, on rencontre souvent des faits & des sentimens absolument contradictoires. (*L'Encyclopédie*)

Le baron de Tott, diplomate d'origine hongroise publia ses mémoires en 1784. Au cours des deux années suivantes, les mémoires connurent encore quatre éditions en français¹. Le livre fut un véritable best-seller pour l'époque ! Les versions en langues étrangères (anglaise, allemande, danoise et néerlandaise) des mémoires remportèrent également un grand succès. La traduction anglaise des *Mémoires du baron de Tott sur les Turcs et les Tartares* fut un des ouvrages les plus empruntés par les membres de la New York Society Library en 1789². Les mémoires contiennent cinq parties distinctes : un discours préliminaire et quatre livres. Dans le discours préliminaire, le baron de Tott s'oppose à la théorie de Montesquieu selon laquelle le climat exerce une influence déterminante sur les mœurs des gens et par conséquent sur leurs lois et il affirme la prédominance des forces morales sur celles du climat. La théorie de Tott s'intègre dans l'idéologie colonisatrice de l'époque qui prétendait améliorer les sociétés orientales en introduisant les institutions européennes dans les colonies.

Le premier livre de cet ouvrage est consacré au tableau des mœurs des habitants de la Turquie, illustré par les descriptions pittoresques et des éléments anecdotiques. Le deuxième livre relate la mission du baron en Crimée en 1768, en fournissant une grande quantité d'informations précieuses sur les Tartares. Dans le troisième livre, Tott nous raconte son activité de modernisation au sein de l'armée turque ainsi que son rôle dans la fortification des Dardanelles. Enfin, le dernier

¹ LAURENS, Henry, *Les origines intellectuelles de l'expédition d'Égypte. L'orientalisme islamisant en France (1698-1798)*, Istanbul-Paris, Isis, 1987, p. 63.

² HEROLD, Christopher, *Bonaparte en Égypte*, Paris, Plon, 1964, p. 15.

livre raconte le voyage de Tott au Moyen-Orient en tant qu'inspecteur des Échelles du Levant. Les *Mémoires du baron de Tott sur les Turcs et les Tartares* présentent à la fois l'unité des mémoires personnels d'un diplomate arrivé au terme de sa carrière et la diversité des sujets traités dans une série de textes hétéroclites. Bien qu'il s'agisse d'un texte linéaire, appelé journal par l'auteur, présentant quatre périodes de la vie de celui-ci, les quatre livres et le discours préliminaire sont de natures différentes. La genèse de ces textes ne peut être déterminée d'une manière exacte. On peut présumer pour beaucoup de raisons que les textes sont les produits de différentes périodes, peut-être même destinés à des publications séparées.

Nous disposons d'informations selon lesquelles le baron de Tott devait rédiger par ordre royal une série de textes descriptifs et analytiques sur la civilisation ottomane après son retour en France en 1763. Il avait également des ambitions littéraires et avait déjà fait des essais littéraires à la fin de son premier séjour à Constantinople. Le succès de la correspondance publiée de Lady Montagu ne fit qu'encourager ses ambitions d'écrivain. Il envoya ses manuscrits à des personnalités importantes de la cour de Versailles, à des écrivains et surtout à des amis comme le comte de Vergennes, ambassadeur de France à Constantinople. Selon le témoignage de son mémoire daté de mai 1766 et adressé au ministre des Affaires Étrangères, ces écrits firent une telle impression sur le duc de Choiseul qu'il finit par lui promettre un poste d'ambassadeur à Cologne :

M. le chevalier de Vergennes témoin du zèle et de l'application du baron de Tott approuva qu'il vint en 1763 réclamer les bontés du ministre et rendit son témoignage avantageux de sa conduite et de son travail. Le baron de Tott en devoit donner une des preuves de son application en composant un ouvrage sur les moeurs et le gouvernement des Turcs. Il a eu l'honneur de le présenter a Monseigneur le duc de Choiseul et cette époque et d'autant plus précieuse au baron de Tott qu'elle luy a procuré des témoignages suivis de ses bontés et la promesse de la première place vacante, nomément celle de Cologne³.

Apparemment, le jeune orientaliste avait déjà des projets de publication. Dans sa réponse du 20 décembre 1764, l'ambassadeur de Louis XV à Constantinople l'invite à la prudence :

Deja vous avés la satisfaction de voir votre travail aplaudi. Il m'est revenû, Monsieur, que vous avés donné quelques memoires sur la Turquie qui ont ete fort goûtés, je n'en suis point surpris, vous m'en avies fait voir avant votre depart des echantillons qui faisoient honneur a vos recherches et a votre discernement; mais on pretend que vous ne series pas eloigné de les faire imprimer. Si mon conseil pouvoit etre de quelque poids je vous conjurerois de resister a cette tentation quelques pressantes que soient les instances qu'on peut vous faire. Le public n'est pas toujours un juge indulgent; rarem(ent) il pardonne les erreurs en matiere de fait, et ils est difficile qu'il n'en echange quelqu'une de cette espece dans le cours d'un ouvrage ou l'on manque souvent de secours et ou ceux que l'on peut se procurer ne sont rien moins que des guides infailibles. Il est vrai que les aplaudissemens que

³ Archives du Ministère des Affaires Étrangères, dossiers du Personnel, première série, vol. 67, fol. 10.

nos journalistes ont donné aux lettres de Miladi Montagut peuvent rassurer, mais toutes les productions britanniques ont droit à notre admiration je dirais presque à notre enthousiasme⁴.

Le jeune écrivain envoya ses premiers écrits à Voltaire. Le philosophe en écrivit à Philippe Antoine de Claris, marquis de Florian :

Dites-moi, je vous prie, mon Turc, si ce Turc de Tott vous a donné de bons mémoires sur le gouvernement de ses Turcs. N'êtes-vous pas bien fâché qu'Athènes et Corinthe soient sous les lois d'un bacha ou d'un pachas⁵ ?

Voltaire rédigea une lettre de remerciements au baron de Tott (Ferney, le 23 avril 1767) dans laquelle il apprécia ainsi les histoires de son séjour en Turquie :

Je m'attendais bien que vous m'instruiriez, mais je n'espérais pas que les Turcs me fissent jamais rire. Vous me faites voir que la bonne plaisanterie se trouve en tout pays.

Je vous remercie de tout mon coeur de vos anecdotes mais quelques agréments que vous ayez répandus sur tout ce que vous me dites de ces Tartares circoncis, je suis toujours fâché de les voir les maîtres du pays d'Orphée et d'Homère. Je n'aime point un peuple qui n'a été que destructeur et qui est l'ennemi des arts⁶.

Nous pouvons présumer aussi que la forme initiale de cette partie des mémoires appartenait plutôt au genre épistolaire à la manière des recueils de lettres fictives (*Lettres persanes* de Montesquieu) ou réelles (*Lettres* de Lady Montagu) de l'époque. L'avantage de cette forme résidait dans le fait qu'elle était très à la mode à cette époque et qu'on pouvait les insérer séparément dans des revues ou gazettes contemporaines, voire les faire circuler dans des correspondances littéraires manuscrites⁷. Probablement Tott connut personnellement l'auteur classique hongrois de ce genre, Kelemen Mikes dont il aurait transporté les manuscrits de Rodosto jusqu'à Szombathely...⁸

Néanmoins, l'auteur dut renoncer à ce projet dans sa version définitive et les intégra dans ses mémoires. Le choix du genre de mémoires témoigne de changements considérables : notre auteur n'était plus un jeune apprenti diplomate, mais un personnage historique mondialement connu grâce aux gazettes contemporaines. Il était déjà arrivé au sommet de sa carrière, mais en même temps condamné à une inactivité professionnelle. Cela lui permit de résumer une carrière diplomatique riche en événements. C'était en fin de compte la raison qui devait le

⁴ Archives de la Famille de Vergennes (Marly-le-Roy) lettre de Vergennes à Tott (Constantinople, le 20 décembre 1764).

⁵ VOLTAIRE, *Correspondance*, t. VIII, Paris, Gallimard-Pléiade, 1983, p. 1088.

⁶ *Ibid.* p. 1100.

⁷ Voir à ce sujet : DURANTON, Henri – MOUREAU, François – SCHLOBACH, Jochen (sous la dir.), *Correspondances littéraires inédites, Etudes et extraits*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

⁸ Voir à ce sujet : TÓTH, Ferenc, « Histoire curieuse des manuscrits des *Lettres de Turquie* de Kelemen Mikes », in *Bulletin de l'Association des Anciens Elèves de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales*, Paris, mai 2003, p. 49-58.

déterminer à choisir de remodeler ses premiers textes en les insérant dans la première partie de ses mémoires ce qui, par conséquent, donne à son séjour à Constantinople une apparence de mosaïque de souvenirs aux aspects les plus différents.

Très certainement, les premiers textes n'étaient pas des critiques aussi acerbes du despotisme oriental que dans leur version définitive. Après son premier séjour en Turquie, Tott se préparait consciemment à une carrière diplomatique en Orient. Si l'on en croit Voltaire, il écrivait surtout des anecdotes remplies de plaisanteries sur les Turcs. La vraie déception viendra plus tard, quand après avoir vaillamment défendu le détroit des Dardanelles, le baron de Tott sera obligé de quitter ce pays, menacé par les intrigues du Sérail. Le despotisme oriental était l'une des théories politiques les plus controversées de cette époque. Une grande quantité d'essais, récits de voyage, pamphlets philosophiques, histoires des peuples orientaux, surgirent au cours du siècle des Lumières. Hormis le classique *De l'esprit des Loix* de Montesquieu, il convient de rappeler *Les recherches sur l'origine du despotisme oriental* de Nicolas-Antoine Boulanger⁹.

En général, le texte des mémoires suit la logique d'un journal. Néanmoins, certaines parties comme celle qui concerne l'Égypte constituent des textes à part entières. Les recherches philologiques ont réussi à découvrir la cause de cette discontinuité. Conformément à sa mission secrète dans cette contrée, le baron de Tott envoya ultérieurement au roi un mémoire sur la possibilité de conquérir l'Égypte¹⁰. Même après un examen superficiel du texte, il nous apparaît clairement qu'il s'agit d'une source élémentaire du point de vue de la genèse du quatrième livre des *Mémoires du baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*. Certaines parties furent recopiées et reproduites soit intégralement soit avec des modifications légères dans le texte imprimé. Selon les recherches de Christophe Farnaud, nous connaissons même les proportions exactes des passages identiques ou ressemblants des deux ouvrages. Presque la moitié (44 pour cent) du compte rendu de la mission secrète du baron fut littéralement recopié dans les mémoires imprimés, et un quart (24 pour cent) y fut reproduit avec des changements permettant de déceler des ressemblances indubitables¹¹. Il est donc évident que le mémoire diplomatique n'ayant pas atteint son but dans les cercles du gouvernement, il fut réutilisé dans cet ouvrage explosif tout en dénonçant les abus du despotisme oriental et prépara l'opinion politique favorable à une intervention militaire. Les recherches toutes récentes d'Antoine

⁹ Voir sur cet auteur : SADRIN, Paul, *Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1759) ou avant nous le déluge*, Oxford, The Voltaire Foudation, 1986.

¹⁰ Une copie de ce mémoire se trouve au Service Historique de l'Armée de Terre (série MR Egypte – Reconnaissances jusqu'en 1830 ; *Examen de l'état physique et politique de l'Empire Ottoman et des vues qu'il détermine relativement à la France*). Cf. CHARLES-ROUX, François, *Le projet français de conquête de l'Égypte sous le règne de Louis XVI*, Le Caire, 1929.

¹¹ FARNAUD, Christophe, *Culture et politique : la mission secrète du baron de Tott au Levant (1776-1779)*, Mémoire de maîtrise préparé sous la dir. de Jean Meyer, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1988, p. 136.

Lévêque ont aussi démontré l'insertion des extraits du journal épistolaire d'un jeune chirurgien nommé Hollande ayant participé à l'expédition de Tott¹².

Nous ignorons encore tout des circonstances de la rédaction de la dernière version manuscrite des mémoires du baron de Tott. Nous supposons, comme nous l'avons montré plus haut, qu'il s'agit plutôt d'une série de petits textes que l'auteur avait écrits aux différents stades de sa carrière. Nous ignorons également l'évolution du travail de l'auteur qui se consacra certainement à l'écriture de ses propres mémoires après sa dernière mission en Orient (1778-1784). La Bibliothèque de l'École Supérieure de Guerre conserva un exemplaire manuscrit appartenant au roi (mais malheureusement disparu depuis un certain temps), des mémoires du baron de Tott¹³. Nous ne connaissons pas les différentes variantes du manuscrit dont les sources hétérogènes restent encore à déterminer.

Lors de la première édition de ses mémoires, le baron de Tott était déjà un personnage mondialement connu. Cela explique en partie leur succès dans les années suivantes. Les trois éditions d'Amsterdam (1784, 1784-85, 1785) et celles de Paris (1785) et de Maestricht (1785) eurent beaucoup d'écho dans toute l'Europe. Inspiré du succès du livre du baron de Tott, le chevalier de Verdy du Vernois rajouta au titre déjà suffisamment long de son ouvrage : *pour servir de suite aux Mémoires du Baron de Tott...*¹⁴ Mais les critiques s'ensuivirent rapidement. Le caractère politique de l'ouvrage attirait des réactions, voire des contre-attaques virulentes dont la critique de Jacques Mallet du Pan¹⁵ fut peut-être la plus prompte. Le compte-rendu critique fut publié dans le numéro du 4 décembre 1784 du *Mercure de France*¹⁶. Après une brève analyse de la conception politique des *Mémoires du baron de Tott*, Mallet du Pan montre le tableau noir peint par le baron sur la civilisation orientale de l'Empire ottoman. Il reproche également au baron les problèmes de la structure textuelle de l'ouvrage :

Cet Ouvrage, Journal de l'Auteur, manque de suite, & n'est point lié dans ses parties... Du premier volume dont quelques cérémonies, quelques observations topographiques & des détails sur les mœurs privées des Ottomans, sont la matière, M. le Baron de Tott passe aux Tartares dans le second; il revient aux Turcs & à l'histoire de ses travaux militaires dans le troisième; le dernier est consacré au récit d'un voyage en Égypte & sur les côtes de la Syrie. Au milieu de cette diversité

¹² Voir à ce sujet : LÉVÊQUE, Antoine, *Entre orientalisme et interventionnisme : La mission du baron de Tott vue à travers le journal de bord du chirurgien Hollande*, Mémoire de maîtrise préparé sous la dir. de Jean-Pierre Bois et Ferenc Tóth, Université de Nantes, 2004.

¹³ Bibliothèque de l'École Supérieure de Guerre, série MSS 54-55, *Mémoires du baron de Tott*. Cf. *Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Bibliothèque de la guerre*, Paris, 1911.

¹⁴ VERDY DU VERNOIS, Adrien-Marie-François de, *Essais de géographie, de politique et d'histoire, sur les possessions de l'empereur des Turcs en Europe pour servir de suite aux Mémoires du Baron de Tott*, Neuchâtel, Imprimerie de la Société typographique, 1784.

¹⁵ Jacques Mallet du Pan (1749-1800), publiciste suisse.

¹⁶ *Mercure de France*, n° du 4 décembre 1784, p. 152-179.

d'objets, l'attention quelquefois égarée ne se fatigue point, & gémit presque toujours. Peu de Livres son aussi affligeans¹⁷.

Mallet du Pan évoque presque tous les points de l'analyse du baron : la question des femmes, des esclaves, de l'Etat et de l'économie dévastatrice du despotisme. Il aborde aussi l'opposition entre les Turcs et Tatars présentée dans les *Mémoires* et la trouve bien exagérée. Il souligne ainsi, non sans ironie, l'image embellie des Tatars :

Pour soulager la raison fatiguée de tant d'absurdités, & l'âme oppressée de tant d'images révoltantes, il faut se réfugier chez un Peuple que nos préjugés nous ont longtemps représenté comme une race d'antropophages. On respire enfin en arrivant avec l'Auteur près de ces hordes de la petite Tartarie, dont il nous décrit les mœurs, le gouvernement, le pays & les expéditions militaires. Cette Nation toujours à cheval n'est point Nomade ; dans la Crimée & dans la Bessarabie elle habite des villes & des hameaux ; les Nogais peuplent, sous leurs tentes, des vallons qui coupent les plaines du Nord au Midi, & ces camps de Pasteurs belliqueux s'étendent quelquefois sur une surface de plus de trente lieues¹⁸.

En fin de compte, Mallet du Pan se pose des questions sur la théorie politique inspirée par les *Mémoires du baron de Tott*. Notamment, sa critique du despotisme oriental apparaît comme une image chimérique face à une réalité historique incontestable :

L'existence d'une Nation telle que les Turcs nous sont ici dépeints, seroit déjà un phénomène dans l'État social; mais la durée de cette existence n'est-elle pas inexplicable ? Conçoit-on une Société politique régie depuis plusieurs siècles sur de pareils principes, & outragée par de si grands désordres, & toujours subsistante ? Comment cet Empire, où les mêmes coutumes & les mêmes loix règnent sans révolutions depuis si longtemps a-t-il eu des époques si mémorables ? Qui comprendra sa gloire passée en voyant dans ces Mémoires l'administration qui le frappe, & le peuple qui le remplit¹⁹ ?

Une autre critique virulente, celle de Claude-Charles de Peyssonnel était plus détaillée. Cette réfutation intitulée *Lettre de M. de Peyssonnel, contenant quelques observations relatives aux mémoires qui ont paru sous le nom de M. le baron de Tott* fut publiée à Amsterdam en 1785. Comme le titre de la critique nous l'indique, son auteur est allé jusqu'à contester même les droits d'auteur du baron de Tot :

Je ne puis croire qu'il soit tout entier, et tel qu'il a été publié, de M. le Baron de Tott, parce que j'y trouve des fautes que n'a pu commettre un homme aussi instruit et aussi éclairé que lui, qui a si long-temps et si bien vu les Turcs, et qui possède si parfaitement leur langue²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹⁸ *Ibid.*, p. 171-172.

¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

²⁰ *Lettre de M. de Peyssonnel, Ancien Consul-Général à Smyrne, ci-devant Consul de Sa Majesté auprès du Khan des Tartares, à M. le Marquis de N... Contenant quelques Observations relatives aux Mémoires qui ont paru sous le nom de M. le Baron de Tott*, Amsterdam, 1785. p. 5.

Le sujet le plus controversé fut, bien entendu, la fameuse question du despotisme oriental qui ne cessait d'opposer les intellectuels de l'époque. Peyssonnel défendit le système juridique ottoman qui à certains égards était même plus perfectionné que la justice européenne²¹. Avec cette doctrine, Peyssonnel s'inscrit dans la lignée des auteurs qui niaient l'existence du despotisme oriental. La réponse du baron fut prompt et diplomatique : il pria son ancien drogman, Pierre Ruffin, de répondre à la critique de son adversaire. Ruffin était certainement dans une situation fort embarrassante dont il se sortit par un *modus vivendi* acceptable pour les deux parties. Il combina les deux théories en démontrant que le despotisme existe *de facto*, ce qui confirmait la doctrine du livre du baron de Tott, sans despotisme *de jure*, car la justice ottomane prévoyait un large contrôle et un corps intermédiaire : les *Ulémas*²².

Au terme de cette présentation, les mémoires du baron de Tott nous apparaissent à la fois comme un ouvrage littéraire rempli de réflexions personnelles et comme une source historique très riche en données sur les sociétés orientales. Il existe donc plusieurs lectures de ce texte. La lecture politique (mémoires diplomatiques) semble être la plus appropriée pour la compréhension du message de l'auteur. Le fil conducteur politique de l'ouvrage, la critique du despotisme oriental, nous confirme l'existence d'une première interprétation de l'idée de « l'homme malade du Bosphore » qui servit d'idéologie au parti interventionniste du gouvernement français.

Il existe une lecture inspirée des sciences sociales de l'époque (mémoires scientifiques). Des portraits de types ethnologiques s'étaient infiltrés également dans l'opinion publique française. Le Turc était le plus souvent représenté comme un personnage maladroit, fanatique, lâche, incapable de se défendre dans des situations difficiles. En revanche, le Tatar apparaissait comme le « Bon Sauvage », l'homme naturel qui garde une ancienne tradition commune aux ancêtres des Européens. Il critique aussi bien la civilisation orientale (comme celle de l'Empire ottoman) que celle de l'Occident (par exemple de la France). Sa lutte héroïque contre la Russie représente en quelque sorte l'opposition antagonistique des forces de la nature et celles de la civilisation. Le baron de Tott nous décrit d'une façon originale la nation juive également²³. L'existence de communautés identiques de cette nation sous des climats ou des gouvernements différents prouve indubitablement le caractère erroné de la théorie de Montesquieu sur l'influence du climat sur les régimes politiques. La vision du baron de Tott nous propose donc un aspect nuancé des sociétés orientales. Au lieu d'un *homo orientalis* uniforme, il insiste sur le caractère national distinct des différents peuples orientaux.

²¹ *Ibid.*, p. 47-48.

²² « Cet Empire est donc un Etat purement despotique ! Les Mémoires de M. le Baron décident affirmativement la question de fait; mais celle de droit reste à discuter; & je me joindrois volontiers au Critique pour soutenir la négative. »

²³ METIN, Kunt J., « Transformation of *Zimmi* into *Askeri* », in BRAUDE, Benjamin – LEWIS, Bernard (sous la dir.), *Christians and Jews in the Ottoman Empire, The Functioning of a Plural Society*, vol. I : *The Central Lands*, New York – London, 1982, p. 64.

La part autobiographique (mémoires personnels) se révèle très modeste et hormis quelques dates de repère le lecteur n'apprend pratiquement rien de la vie de l'auteur. Pourtant le baron fut témoin de beaucoup d'événements liés à sa famille d'origine hongroise implantée en France. Son père fut un célèbre diplomate qui prédestina le jeune François à la carrière diplomatique et l'initia certainement à beaucoup de secrets sur lesquels notre auteur reste fort discret. Son frère André n'y apparaît pas non plus. L'histoire de la famille que l'auteur a fondée à Constantinople est soigneusement bannie des mémoires. Faut-il voir un échec de son mariage derrière ce lapsus révélateur ? La solitude de Tott à la fin de sa vie semble confirmer cette supposition.

Les *Mémoires du baron de Tott sur les Turcs et les Tartares* peuvent être rapprochés de l'abondante littérature de voyage (mémoires de voyage) qui était en plein épanouissement à cette époque. Dans les catalogues des bibliothèques de l'époque cet ouvrage fut classé le plus souvent dans cette catégorie. Les déplacements considérables effectués par l'auteur lui valurent le titre d'expert en la matière, voire d'être considéré comme un des premiers orientalistes français. Le caractère personnel de l'ouvrage permit l'introduction d'un certain nombre de théories scientifiques inventées par le baron qui furent par la suite soit développées, soit réfutées par les savants de l'époque. De toute façon, la plupart des contemporains de François de Tott, surtout ceux qui avaient vécu sur le territoire de l'Empire ottoman, confirmèrent la relation du baron de Tott. L'avis du comte de Saint-Priest, ancien ambassadeur de France à Constantinople, reflète bien l'opinion publique de l'époque sur la véracité de cet ouvrage : « Ses Mémoires, dont je viens de parler, sont exacts à quelques jactances près ; ils font assez bien connaître le gouvernement turc de notre temps²⁴. »

²⁴ SAINT-PRIEST, comte de, *Mémoires*, t. I, Paris, Calmann-Lévy, 1929. p. 125.

Les débuts de la tragédie française. Quelques observations concernant les didascalies

Judit LUKOVSKI

Nous nous proposons d'examiner d'une façon microscopique un phénomène dont il existe une description théorique suffisante depuis un certain temps, mais dont la démonstration pratique manque toujours. Il s'agit de voir de près la problématique de la *didascalie* dans un genre précis, dans des périodes précises, déterminées par le genre même. C'est la *tragédie française* qui nous préoccupe du point de vue de la nature des didascalies : par conséquent, l'étude se bornera à la Renaissance et au XVII^e siècle.

Notre but n'est pas de donner une vision globale des tragédies des siècles mentionnés mais, avant tout, de trouver des exemples de théâtre qui peuvent vraiment représenter leurs époques respectives, de la perspective de cette seule question concernant les didascalies. Après avoir longuement hésité, nous avons choisi la *Cléopâtre captive* de Jodelle pour l'époque de la Renaissance. Pour le XVII^e siècle, nous nous sommes sentie obligée de prendre au moins deux exemples, l'un pour la tragédie irrégulière, l'autre pour la tragédie régulière, le premier étant *Scédase ou l'hospitalité violée* de Hardy, l'autre *Horace* de Corneille.

Pour fonder la légitimité et l'intérêt de l'analyse des didascalies dans des textes dramatiques, nous pouvons nous référer à Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau, Michael Issacharoff, Anne Ubersfeld et Michel Pruner, entre autres. Sans nier le fait que le terme *didascalie* ne figurait même pas dans la langue française pour les périodes étudiées, nous devons constater que le phénomène existait bien. C'est seulement avec la naissance de la mise en scène en tant que profession, que le terme *didascalie* s'installe dans la langue des gens de théâtre.

Nous entendons par *didascalie* tous les éléments textuels d'une pièce de théâtre qui nous enseignent (voir l'étymologie) les conditions extérieures et intérieures de l'action dramatique qui constituent la base de l'œuvre ; les personnages étant conçus (d'après Aristote) comme participants de cette action. Normalement, ces éléments didascaliques trouvent leurs places dans la deuxième partie de la dichotomie dialogue / partie textuelle non-dialoguée. Mais deuxième ne veut pas dire secondaire. Avant tout, parce que le sujet de l'énonciation (pour reprendre le terme d'Anne Ubersfeld) dans cette partie textuelle est l'auteur lui-même¹. Cette intervention directe de l'auteur (direct par rapport aux dialogues où il n'est présent qu'indirectement, caché derrière son personnage) justifie suffisamment une lecture méthodique des didascalies qui – même si dans la représentation, elles sont menacées d'être modifiées et mutilées – font partie intégrante de l'œuvre théâtrale imprimée. Nous ne considérerons pas les didascalies comme texte à double

¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 17-18.

destinataire, comme le fait Jean-Marie Thomasseau (l'un étant un praticien de théâtre : metteur en scène, comédien, etc. et l'autre un lecteur)², parce que, de toute façon, pour les deux, c'est l'acte de lecture qui constitue la rencontre initiale avec le texte. Par ailleurs, nous considérons toute lecture des textes dramatiques comme travail de « mise en scène mentale ». Dans cette conception, le texte du drame n'est autre qu'un scénario pour des représentations virtuelles. Et un dernier geste justificatif pour l'étude des didascalies (considérées par Roman Ingarden p. ex. comme textes secondaires) est le paradoxe suivant : il n'y a pas de pièce de théâtre sans didascalies tandis que sans dialogues, on en a déjà vue (Beckett, *Actes sans parole*).

Dans ce qui suit, on verra le pourquoi de cette justification, avant de commencer la présentation de notre sujet. Nous savons que la didascalie est la partie textuelle non-dialoguée d'une pièce de théâtre (comme à titre d'exemple : le titre, le sous-titre, la désignation des limites des séquences, la liste des personnages, le nom des personnages et les instructions scéniques). De cette énumération qui ne se veut pas exhaustive, les instructions scéniques sont celles qui comportent souvent des qualités littéraires en dehors des informations pratiques, se prêtant ainsi à l'analyse littéraire. Mais le texte que nous analyserons dans une première étape ne possède aucune instruction scénique. Et pourtant, on peut faire des observations à propos des didascalies qui contribuent à compléter et à éclaircir le monde scénique de Jodelle. Nous nous expliquerons dans ce qui suit.

Avant d'entamer l'examen de la *Cléopâtre captive*, nous rappellerons quelques faits d'histoire littéraire (ou plutôt théâtrale), notamment que le besoin de préciser certaines informations fonctionnelles existait déjà dans l'Antiquité. Au Moyen Age, on a rédigé tout un système d'informations de cette nature, mais celui-ci se développait en dehors du texte de la pièce, parallèlement à cette dernière. Au XV^e siècle, dans la représentation des mystères, on utilise déjà des livrets de « mise en scène » (pour employer un terme anachronique), avec des précisions sur l'agencement scénique. Cela prouve que les dramaturges ont toujours été conscients du fait que le travail d'écrire pour la scène différait des autres modes d'écriture.

La *Cléopâtre captive* de Jodelle³, qui date de 1552, est considérée comme la tragédie française qui sert d'exemple pour les générations suivantes. La pièce est divisée en cinq actes, séparés par les strophes du chœur. Il y a très peu d'action et beaucoup de lamentations. L'Ombre presque obligatoire apparaît dans le premier acte et il y a un récit dans le dernier. Ce schéma sera par ailleurs suivi par Garnier et ses contemporains.

En ce qui concerne la partie didascalique de ce texte, nous reprenons la constatation la plus importante : il n'y a pas (encore) d'instructions scéniques. Certaines informations qui sont à connaître à propos de la mise en scène, s'immiscent dans le dialogue des personnages. Leurs valeurs fonctionnelles sont

² THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, n° 53, p. 79-104.

³ JODELLE, Étienne, *Cléopâtre captive*, document électronique. Toutes nos références renvoient au site suivant : <http://gallica.bnf.fr/Catalogue/notices/nd/FRBNF37227878.htm>

ainsi encore plus grandes que celles des indications scéniques à venir parce que ces instructions prononcées à haute voix ne peuvent pas être soumises à des omissions, des ajouts ou des distorsions à la représentation. Pour donner un exemple, nous prendrons le cas des *noms*. Pour arriver à la liste des personnages, nous passerons par une partie didascalique qui est représentée au commencement par le titre (*Cléopâtre captive*), par un sous-titre (*tragédie*), qui sont suivis du nom de l'auteur : Étienne Jodelle, Parisien. Le message complexe : « Jodelle, fier d'être parisien, passionné de la culture des Anciens, vous raconte l'histoire connue par des gens cultivés de Cléopâtre, sous une forme héritée des mêmes Anciens » se lit de ces quelques éléments. Ce n'est qu'après cette série d'informations que nous lisons la liste des *Personnages*, qui est une liste fonctionnelle, où on nous donne, dans l'ordre pratique de l'entrée en scène, le nom des personnages. En dehors de leur nom, il n'y a pas de précision (de rang, d'âge, de rapport entre les personnages, etc.). Tout se passe comme si les noms seuls devaient suffire à identifier les caractères. Cette hypothèse repose sur la large culture des lettrés de la Renaissance. Dans certains cas, Jodelle ne se contente pas de donner le nom d'un personnage dans la liste et devant chaque réplique prononcée. Il veut voir (plus exactement ouïr) apparaître le nom lors du spectacle. C'est ce qui le pousse à créer un *Prologue* où l'on nomme (nous supposons : dans les cadres d'une pantomime) les principaux personnages. Cette obsession de nommer, d'identifier se renforce dans les cas, où le personnage se nomme dans une ou plusieurs répliques : « L'Ombre d'Antoine : Moy (dy-je) Marc-Antoine ...⁴ » ou en nomme un autre, dont l'identité doit être évidente pour le spectateur : « Octavian : Contentez-vous, Cléopâtre ...⁵ »

En ce qui concerne les instructions scéniques qui s'immiscent dans les dialogues, nous en avons repérées une quarantaine. Sans vouloir, à tout prix, construire un système de classification original, nous adoptons celui de Michael Issacharoff qui distingue, selon leur fonction, les types suivants des didascalies verbales : nominative (les didascalies désignent celui ou celle qui parle), destinatrice (didascalies indiquant celui à qui on s'adresse), mélodique (les didascalies qui décrivent la façon de parler) et locative (celles qui fournissent des précisions sur le lieu scénique où doit s'accomplir l'acte de la parole), et deux types de didascalies visuelles : celles qui concernent soit le jeu de l'acteur (ses gestes, sa mimique, ses mouvements), soit son apparence physique (son costume, son maquillage, sa coiffure)⁶. D'après notre inventaire – dans lequel nous ne reprenons pas les éléments à fonction nominative parce que l'emploi des noms en tête des répliques est conforme à l'usage – les didascalies à fonction visuelle dominent dans ce texte. Il y en a à peu près quinze pour préciser le jeu de l'acteur et quinze pour déterminer l'apparence physique. La majorité de ces indications incorporées dans les dialogues définit le jeu ou l'apparence de Cléopâtre elle-même. La phrase de Proculée,

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ ISSACHAROFF, Michael, « Texte théâtral et didascalecture », in *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti 1985, p. 25-41.

prononcée en regardant Cléopâtre morte (« Je me pâme à demi⁷. ») passe pour une des rares exceptions. Il importe peu qui est celui qui parle, il est toujours question de Cléopâtre. Et quand c'est elle qui prend la parole, qui n'est qu'une lamentation d'un bout à l'autre de la pièce, elle accentue avec les mots ce que le public doit voir, souvent déjà avant la déclaration : « Permettez mes sanglots⁸ » ; « ...mes larmes / Parlent assez⁹ » ; « ...des gouttes de mes yeux¹⁰ ». Le fait de pleurer est ainsi accentué à plusieurs reprises. Dans ces cas, l'information visuelle est accompagnée d'une information verbale qui la met encore plus en relief. Quand les autres personnages y ajoutent, quant à eux, une information pareille, comme : « Charmium : Mais pourquoi perdez-vous tant de larmes piteuses¹¹ ? », la redondance est à son comble. « La représentation théâtrale est toujours redondante » – écrit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire de théâtre*¹². Et, de continuer : « Il en résulte une dévalorisation informationnelle, mais aussi une cohérence et une clarté accrue de l'univers dramatique¹³. » C'est grâce à la répétition par différents canaux (verbal et visuel) du même énoncé que nous nous faisons une idée de la figure de Cléopâtre. Et c'est ce qui assure cette beauté archaïque, incantatoire propre au spectacle tragique de la Renaissance.

La deuxième étape de ce travail vise à démontrer la tendance vers l'emploi de plus en plus fréquent des instructions scéniques dans l'histoire des tragédies. Nous analyserons pour ce faire une pièce de Hardy, *Scédase ou l'hospitalité violée*.¹⁴ La date supposée de la création se situe entre 1605-1615, cinquante ans après la *Cléopâtre* de Jodelle. Dans cette tragédie irrégulière, nous voyons apparaître dans la partie didascalique quelques *instructions scéniques*. La quantité des instructions scéniques reste encore minime : sur les 1370 vers de la tragédie, il n'y en a que neuf dont quatre ont la fonction destinatrice : « Léonide (à Scédase)¹⁵ » par exemple. Il est à savoir que dans cette tragédie il y a deux éléments de l'action inacceptables pour les générations à venir, passionnées pour la tragédie régulière et ayant horreur de tout ce qui peut choquer les bienséances. En effet, premièrement le texte implique que la scène du viol des deux sœurs immaculées devait être représentée. Le deuxième élément choquant est que les jeunes filles sont ensuite tuées sur la scène même. De ces deux éléments, il n'y a que le meurtre qui est désigné verbalement dans des instructions pudiques, où l'auteur ne précise pas le comment de ce geste. (« Euribiade tue Théane¹⁶. » ; « Charilas tue Evexipe¹⁷. ») C'est dans

⁷ JODELLE, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹¹ *Ibid.*, p. 90.

¹² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ HARDY, Alexandre, *Scédase ou l'hospitalité violée*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, sous la dir. de J. Scherer, Paris, Gallimard, 1975, p. 85-131.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

l'« Argument » de cette tragédie, placé après le titre, le sous-titre, le nom de l'auteur et avant la liste des « Acteurs » que nous apprenons que les deux séducteurs « sans respect de l'hospitalité, en jouissent par force, et non contents de telle violence, les égorgent ...¹⁸ ». *Scédase* est alors une des nombreuses pièces de Hardy (il en a créées plus de cinq cents) qui ont pour sujet central un problème d'ordre sexuel que – selon Jacques Scherer – « seules ou à peu près l'époque de Hardy et la nôtre ont osé traiter¹⁹. » Osé, mais nous avons bien vu, que c'est toujours avec prudence, puisqu' « [o]n sait comment les bienséances ont proscrit ou déguisé pendant des siècles cette sorte de problème²⁰. » Comme dans *Cléopâtre captive*, nous avons ici aussi des répliques qui contiennent des instructions scéniques indirectes concernant l'apparence physique des personnages. Ainsi, nous savons qu'Evexipe a de « beau[x] sein[s] d'albâtre », et de « blonds cheveux » par exemple²¹. Par contre, dans cette pièce, nous trouvons beaucoup plus d'instructions indirectes concernant le jeu de l'acteur que dans la *Cléopâtre* de Jodelle. Une des explications possibles est que Hardy était aussi comédien. Il savait, par expérience, quels sont les moments de l'actions où le comédien peut avoir besoin de cette sorte d'appui. Pour donner un exemple : toute la scène du viol se passe d'indications scéniques mais dans les répliques, l'auteur nous précise certains gestes et mouvements à exécuter. Pour les filles nous avons : « Théane : Et d'ongle et de dent Théane se prépare²² » et pour les garçons : « Euribiade : Souffre au moins qu'un baiser cueilli dessus de ta bouche...²³ ». Puisque ce n'est pas une pièce régulière, l'auteur n'observe ni l'unité de lieu, ni l'unité de temps. Sparte, le palais d'Archidame, une rue pour réunir les deux jeunes hommes et leur mentor, la ferme (extérieur et intérieur) de Scédase à Leuctres, le chemin qui y mène. Pour rendre compréhensible l'arrangement spatial de l'action, Hardy est obligé de se servir de nombreuses remarques par rapport au lieu. (Dans la *Cléopâtre* de Jodelle nous n'en avons pas trouvé du tout.) Avant l'« Acte premier », nous avons une instruction générale pour toute la pièce : « La scène est à Sparte et à Leuctres²⁴. » Pour les détails, il y a des répliques qui aident à les préciser. On parle de la maison de Scédase qui est « un pauvre hameau²⁵ » ; « un temple vénérable²⁶ » ; « une maison sans orgueil, riche en sa pauvreté²⁷ », ce qui prouve que Hardy est conscient de la possibilité de suggérer des prises de position morales par l'intermédiaire du décor. Et comme Corneille nous explique « ... ce n'est pas une nécessité de ne mettre que

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹ SCHERER, Jacques, Notice au *Théâtre du XVII^e*, I. p. 1170

²⁰ *Ibid.*, p. 1170.

²¹ HARDY, p. 110.

²² *Ibid.*, p. 110.

²³ *Ibid.*, p. 108.

²⁴ *Ibid.*, p. 86.

²⁵ *Ibid.*, p. 92.

²⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

des infortunes des rois sur le théâtre. Celles des autres hommes y trouvaient place, s'il leur arrivait d'assez illustre ...²⁸ ». Il cite justement l'exemple de *Scédase* dont l'infortune n'est pas indigne aux yeux de Corneille d'être mise sur la scène. Ce que Corneille critique dans l'œuvre de Hardy, c'est « ...qu'on y parlât du violement effectif de [ces] deux filles ...²⁹ » Comme nous venons de le constater, Hardy ne se contente pas d'en faire parler, il nous le fait montrer.

L'évocation du nom de Corneille et de toute cette problématique de montrer ou de ne pas montrer des situations choquantes sur la scène nous amène à notre troisième étape, celle d'*Horace*, une tragédie régulière. Avec la pièce de Corneille, nous voyons renforcée notre hypothèse selon laquelle à travers des époques de l'histoire de la tragédie, on peut observer une hausse continue du nombre des didascalies. Mais le cas d'*Horace* est intéressant non seulement du point de vue quantitatif, mais aussi à cause d'un malentendu qui aurait pu être évité, si Corneille, dans la première version, avait déjà utilisé une certaine instruction scénique. Je précise cette idée dans ce qui suit. D'abord citons Corneille : « C'est une croyance assez générale que cette Pièce pourrait passer pour la plus belle des miennes, si les derniers Actes répondaient aux premiers. Tous veulent que la mort de Camille en gâte la fin³⁰. » Cette fin est qualifiée « brutale et froide » par l'opinion public, d'après une lettre de Chapelain à Balzac³¹. Corneille se défend contre cette remarque critique sévère en écrivant que cela

... serait plutôt la faute de l'Actrice que la mienne, parce que quand elle [Camille] voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur si naturelle au sexe lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre, comme je le marque dans cette impression³².

N'oublions pas que cet « Examen » n'apparaît que dans l'édition de 1660, ce qui veut dire que depuis sa création la pièce laissait discuter les doctes à propos des bienséances mal observées dans la cinquième scène de l'acte IV. A partir de 1660, Corneille a modifié ses indications scéniques de ce passage pour bien préciser que le coup mortel était donné à Camille dans les coulisses. Les instructions en question sont les suivantes : « Horace mettant la main à l'épée, et poursuivant sa sœur qui s'enfuit³³ » ; « Horace, revenant sur le théâtre³⁴ », et « Camille, blessée derrière le théâtre³⁵ » Alors, la conviction, voire le préjugé de Corneille de « la frayeur si naturelle au sexe » ne suffit plus pour créer ce monde nettement divisé en une partie masculine et en une autre féminine, bien distinctes. « Corneille ne confond jamais

²⁸ CORNEILLE, Pierre, « Deuxième Discours », in *Œuvres Complètes* III, sous la dir. de G. Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 144.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 839 (« Examen »)

³¹ *Ibid.*, p. 1560 (notes).

³² *Ibid.*, p. 839 (« Examen »).

³³ *Ibid.*, p. 887.

³⁴ *Ibid.*, p. 888.

³⁵ *Ibid.*, p. 888.

les hommes et les femmes. Bien mieux, il semble accorder à chaque sexe une "nature" propre³⁶. » Pour faire valoir cette vision bipolaire, il est obligé d'utiliser le moyen – peut être trop technique pour lui – d'ajouter des instructions scéniques aux répliques.

Pour répondre à l'exigence devenue impérative de l'unité de lieu, il a également recours à ce moyen sans équivoque au début de la pièce. « La scène est à Rome, dans une salle de la maison d'Horace³⁷. » Il y revient dans l'« Examen » pour dire que : « bien que l'unité y soit exacte, elle n'est pas sans quelque contrainte³⁸. » Il se sent obligé d'y revenir dans le deuxième *Discours* aussi pour expliquer quelles nécessités dans l'action font que cette unité n'est que difficilement soutenable. Comme nous voyons, dans le cas de *Corneille*, c'est souvent l'effort pénible fait envers les exigences extérieurs (les doctes) qui le pousse à utiliser des didascalies qui lui assurent une sorte d'autodéfense. Par contre, dans les dialogues, nous trouvons plusieurs éléments didascaliques qui naissent d'une nécessité intérieure de l'action qui n'est simple que par contrainte. De même, le lieu qui y convient n'est uni que par contrainte. Les personnages doivent entrer et sortir pour vivre les différents moments – se déroulant autre part – de l'action. C'est pourquoi il y a tant de didascalies par rapport aux mouvements (aux déplacements) des personnages. Fréquentes sont des phrases comme : « Sabine : Je vous laisse³⁹. » ; « Camille : Il revient ...⁴⁰ » ; « Sabine : On vient à ton secours⁴¹. » ; « Sabine : Allons, ma sœur, allons ...⁴² » ; « Sabine : Suivons-le promptement, ...⁴³ ».

Ainsi, tandis que dans *Cléopâtre captive*, Jodelle, avec des didascalies décrivant l'apparence physique de Cléopâtre, essaie de maintenir notre intérêt pour ce qui se passe sur la scène par une *image pathétique* : *Corneille*, lui, nous offre une action dynamique dont la caractéristique est assurée par une *suite de changements de la constellation des personnages*.

³⁶ DOUBROVSKY, Serge, « Horace ou la conquête de soi », in *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 133.

³⁷ CORNEILLE, p. 844.

³⁸ CORNEILLE, p. 841 (« Examen »).

³⁹ *Ibid.*, p. 848.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 864.

⁴¹ *Ibid.*, p. 866.

⁴² *Ibid.*, p. 867.

⁴³ *Ibid.*, p. 878.

La configuration actantielle du *Roman bourgeois* d'Antoine Furetière

Jenő ÚJFALUSI NÉMETH

Après l'*Astrée* et l'*Autre monde*, avant *La Princesse de Clèves*, *Le Roman bourgeois* est peut-être le roman le plus novateur du XVII^e siècle français malgré son succès plus que mitigé au moment de sa publication, mais qui « intéresse des époques de remise en question, comme le début du XVIII^e et le XX^e »¹ et qui devrait intéresser les lecteurs modernes coincés entre les effets de la globalisation et d'une individualisation extrême et surtout les lecteurs des pays de cette partie de l'Europe² où on vit la renaissance des comportements déjà vus et jamais dépassés de la bourgeoisie du capitalisme primitif.

Pour ce qui concerne la France du XVII^e, après la critique enjouée dans *Francion* ou *Le Roman comique* et beaucoup de comédies de Molière, Furetière nous présente ici une parodie beaucoup plus mordante quant au comportement et au mode de vie de la bourgeoisie à travers les figures typiques de la couche la plus représentative de l'époque, la bourgeoisie de robe³.

Le titre du roman suggère (et on n'a jamais suffisamment souligné ceci) l'intention de créer un nouveau type de roman, dans lequel Furetière raconte « avec fidélité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre [...] ces bonnes gens de médiocre condition [...] dont les uns seront beaux et les autres laids, les uns sages et les autres sots ; et ceux-ci ont bien la mine de composer le plus grand nombre⁴. » Mais, dans celui-ci, en même temps, « il n'y a que de fabuleux » (*Avertissement*). L'auteur a donc l'intention d'organiser les données de la réalité à l'aide et dans le domaine du « fabuleux ». Il a aussi l'intention de nous présenter le caractère fortuit de la vie de ces gens et de la vie en général. Pour cela, il nous raconte de « petites histoires et aventures arrivées dans divers quartiers de la ville [de Paris], qui n'ont rien de commun ensemble et qu'il « tâche de rapprocher les unes des autres autant qu'il [lui] est possible » (*Au lecteur, Livre second*). Mais, pour organiser le hasard spatial et temporel, il commence par un lieu « qui est le plus bourgeois, et qu'on appelle communément la place Maubert » plus précisément par ce qui arrive dans

¹ ROHOU, Jean, *Histoire de la Littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1989, p. 225-226.

² La traduction hongroise du roman attend son éditeur.

³ REYNER, Gustave, *Le Roman Réaliste au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1914, p. 312-337 ; ADAM, Antoine, *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 7-57 ; JASINSKI, René, *Histoire de la littérature française*, t. I., Paris, Nizet, 1965, p. 292 ; COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1967, p. 277-278 ; SERROY, Jean, *Roman et réalité*, Paris, Minard, 1981, p. 602.

⁴ FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, par Marine Roy-Gabriel, Paris, Garnier Flammarion, 2004 (Les premières phrases du *Livre premier*). Pour des raisons pratiques, nous utiliserons cette édition. Dans les références ultérieures : RB.

l'église des Carmes, c'est à dire, dans un lieu privilégié de la vie publique des bourgeois du quartier, où le « hasard plutôt que le dessein y pourra faire rencontrer des personnages »⁵.

Tout cela veut dire que l'éclatement inévitable de la structure habituelle du roman pastoral, du roman de tendre amour et même celle du roman comique doit conduire à la mise en place d'une structure plus propice afin de nous présenter le caractère fortuit (et en même temps strictement organisé par l'intérêt) de toute la vie bourgeoise, y compris toute relation amoureuse envisagée dans la perspective du mariage, unique voie de l'intégration du moi dans la société civile qui légitime notre existence même.

Ce qui nous intéresse dans cette étude, c'est d'essayer de voir de plus près, comment la « tâche de rapprocher » ces historiettes « les unes des autres » s'est réalisée. D'autant plus, que tout au long de ces deux derniers siècles on reproche au roman de manquer d'unité dans la composition et de continuité dans l'intrigue allant même jusqu'à affirmer qu'il « ne présente aucun plan suivi » ce qui équivaut à un jugement de valeur négatif⁶. De ce point de vue, Michèle Vialet, dans son ouvrage de synthèse, intitulé le *Triomphe de l'iconoclaste*, où elle donne une analyse vraiment approfondie du roman de Furetière, ne fait que confirmer ces appréciations, tout en y ajoutant une interprétation positive : « *Le Roman bourgeois* offre non seulement un modèle de l'incohérence toujours possible en littérature, mais aussi un prototype d'une écriture où triomphe l'iconoclaste⁷. »

Dans l'étude citée plus haut, Pierre Hartmann, se proposant d'examiner le problème de la discontinuité de l'intrigue et de l'incohérence de la composition met l'accent sur la « secrète unité de contenu » et sur « une cohérence en profondeur » du roman. Il écrit qu'en « 1666, un anti-roman [que serait *Le Roman bourgeois*] ne pouvait [...] voir le jour qu'en incluant dans son propos de dérision du discours amoureux véhiculé par le roman précieux [...] et en général de l'amour dans les formes »⁸. Mais la vraie unité des deux livres du roman vient « de la symétrique satire d'un langage de l'amour contaminé par l'idéologie tendre et de rapports sociaux pervertis par le formalisme juridique où réside selon [lui] l'unité profonde du *Roman bourgeois* »⁹.

Nous n'avons pas l'intention de mettre en question ces constats étant d'accord avec ceux-ci, mais ils concernent le niveau du discours du roman. Nous voudrions diriger notre interrogation dans une autre direction : nous voudrions mettre au clair la macrostructure textuelle¹⁰ de ce roman, c'est à dire, chercher la

⁵ Au lecteur, in RB.

⁶ HARTMANN, Pierre, « Formalisme juridique et codification amoureuse. Une tentative d'appréhension de l'unité du Roman bourgeois », *XVII^e Siècle*, 1990, n° 169, p. 421.

⁷ VIALET, Michèle, « Triomphe de l'iconoclaste », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Paris – Sattle – Tübingen, 1989, p. 130.

⁸ HARTMANN, p. 424.

⁹ *Ibid.*, p. 429.

¹⁰ GREIMAS, Algirdas Julien, *Du Sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970 ; GREIMAS, Algirdas Julien, *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983 ; GREIMAS, Algirdas Julien – COURTES,

cohérence de l'œuvre au niveau de sa/ses structure(s) profonde(s)¹¹ mettant en œuvre le modèle actantiel du récit oubliant volontairement toute définition « classique » de l'unité¹² et du roman exigeant les trois unités ou ses dérivations.

« Le principal protagoniste du premier livre est l'avocat Nicodème » dit Pierre Hartmann car « [c]'est lui, qui courtisant à la fois Lucrèce et Javotte [...] les deux figures féminines marquantes »¹³ du *Livre premier*. Il serait donc logique de considérer ce personnage comme Sujet d'une configuration actantielle couvrant tout le roman, d'autant plus que l'auteur le suggère en présentant Nicodème, dans son histoire d'amour, comme chasseur, et Javotte comme gibier, personnage passif, vrai objet de la chasse.

Pierre Hartmann n'est pas le seul à nous proposer cette formule. Michèle Vialet, elle aussi, envisage, puis rejette cette possibilité¹⁴. Et elle le fait avec raison puisque la configuration ainsi mise en place serait tronquée. Nicodème, pour être vrai sujet de désir, disparaît trop tôt du roman sans avoir acquis l'objet qu'il convoite. Le père de la jeune fille dont Nicodème achète la faveur, mais qui lui devient hostile après avoir découvert son imposture (promesse écrite de mariage à une autre fille : Lucrèce) préfère un autre prétendant, Jean Bedout (seul nom de prétendant ancré dans le réel de la bourgeoisie de tous les jours) non pas à cause de l'immoralité du premier, mais parce qu'il est plus riche. Enfin, la jeune fille s'enfuit avec un troisième galant, Pancrace. De ce point de vue, l'histoire de Lucrèce, celle de Jean Bedout et de Pancrace se présentent comme des ajouts : amusants peut-être, mais sans rapport avec la *fable* « principale ».

Pourtant, cette configuration de comédie avec la déconfiture précoce du protagoniste (Sujet?) captive l'attention du lecteur et nous berne comme une sorte de configuration façade tant que Javotte, dans la case d'Objet, reste passive, ignorante, et refuse ouvertement Nicodème et Jean Bedout.

Mais nous avons d'autres problèmes aussi, avec la configuration basée sur la fonction de Sujet de Nicodème. D'abord, la motivation (Destinateur) n'est pas propre. Le texte nous confirme que Nicodème s'éprend de Javotte, et pour s'approcher d'elle, il est même prêt à l'épouser, et à la fin, il accepte des sacrifices financiers (compensation de Lucrèce) pour acheter Javotte. Si on met Éros/Amour dans la case du Destinateur, ce serait un Éros derrière lequel se cache l'argent, ce serait un Amour à acheter par le mariage et le mariage par l'argent. Il n'est donc pas surprenant que, dans cette configuration, la case de Destinataire ne soit pas remplie. Ni Éros, ni la société (le mariage) ni naturellement Nicodème n'aura la proie.

Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979 ;
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, Coll. "Essentiel", 1982, p. 54.

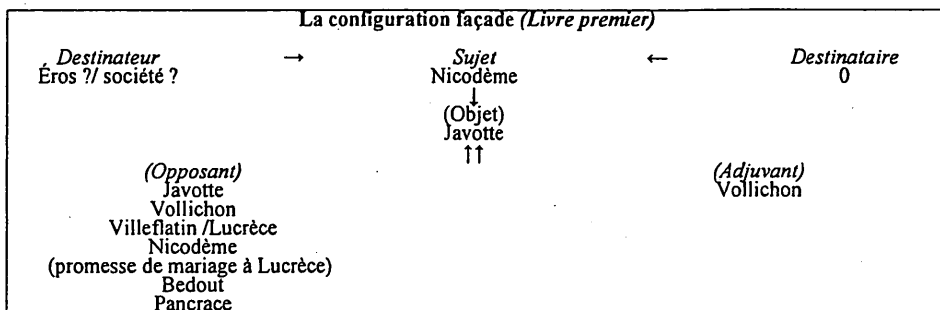
¹¹ UBERSFELD, p. 55.

¹² DU BOIS, Claude-Gilbert, « Le Baroque : méthode d'investigation et essai de définition », in *Le Baroque en question(s)* (par Didier Souiller), Paris, Champion, 1999, (Littératures classiques) n° 36 : « Au sens large, on appelle classique toute œuvre de référence entrant dans la formation d'une culture, sans préjugé de sa forme esthétique [...] Au sens étroitement formel du terme, on appelle "classique" une œuvre qui répond à un idéal fondé sur l'unification des éléments qui la composent selon des règles telles qu'il devient impossible d'en changer un élément sans perturber l'ensemble. » Cf. p. 24.

¹³ HARTMANN, p. 424.

¹⁴ VIALET, p. 100-102.

La sympathie de Vollichon (le père de Javotte) s'achète par quelques chapons (Adjuvant), mais cette sympathie est facilement perdue, surtout car l'occasion se présente pour le père de trouver pour sa fille un acheteur encore mieux muni d'argent. Ayant la fonction de l'Adjuvant d'abord, il fera partie de la case d'Opposant. Quant à Javotte, elle « fit de bon cœur une déclaration précise qu'elle ne serait jamais sa femme, et que, quand ses parents la forceraient à l'épouser, elle ne pourrait jamais se résoudre à l'aimer ni le souffrir »¹⁵, en d'autres termes, l'Objet est en même temps Opposant.



C'est l'introduction insolite de l'*Histoire de Lucrèce la bourgeoise* quasiment parallèle chronologiquement avec celle de Javotte qui nous éveille et nous incite à nous demander ce qui se passe véritablement. C'est que, entrant par la porte de la façade, on découvre un édifice baroque en apparence confus mais, tout simplement complexe sans que le principe de la construction du bâtiment soit trop compliqué. Mais, pour décrire cet édifice, c'est-à-dire pour trouver une configuration actantielle valable, il faut en trouver le Sujet valable. Selon Anne Ubersfeld :

A proprement parler, il n'y a pas de sujet autonome dans un texte, mais un axe de sujet-objet. Nous dirons alors qu'est sujet dans un texte littéraire ce ou celui autour du désir de qui l'action, c'est-à-dire le modèle actantiel s'organise, celui que l'on peut prendre pour sujet de la phrase actantielle, celui dont la positivité du désir avec les obstacles qu'elle rencontre, entraîne le mouvement de tout le texte¹⁶.

Or, le « mouvement de tout le texte » est lié, en quelque façon, au personnage de Javotte dont Pierre Hartmann dit qu'il « offre moins de prise à la caricature que ceux de ses soupirants. En dépit des apparences, Furetière n'est pas un misogynne déclaré [...] Aussi son histoire est elle, dans une certaine mesure, celle d'une éducation, [...] celle de la découverte de l'amour poli tout en n'étant pas moins celle d'une séduction¹⁷ ». Malgré les moyens peu honnêtes à l'aide desquelles elle se fait récupérer par la société dont elle a été victime, le protagoniste de l'*Histoire de Lucrèce la bourgeoise* n'est pas non plus antipathique si on la compare aux hommes qui l'entourent. Ses ruses et ses mesquineries mises en œuvre face à un monde qui

¹⁵ RB, p. 202.

¹⁶ UBERSFELD, p. 72.

¹⁷ HARTMANN, p. 424-425.

l'avait rejetée dès son enfance la rendent plutôt estimable. Et Collantine, protagoniste du *Livre second*, quelque exécrable qu'elle soit, arrive à être traitée d'égal à égal avec les hommes. On a donc trois histoires de femmes intéressantes, bien que contestables ou négatives, que nous croyons liées les unes aux autres, comme le dit J. A. Tans dans son *Un Sterne Français*¹⁸.

Ce qui est commun dans ces trois histoires, c'est qu'on est en face avec des femmes qui décident¹⁹: Javotte (intégrée par naissance dans la société bourgeoise) refuse le mari que son père lui propose ; Lucrèce, (qui « avait été laissée en bas âge, avec peu de bien, sous la conduite d'une tante [...] grande joueuse »)²⁰ exploitée et frustrée par son entourage (bourgeois et aristocratique) se fait racheter par la société épousant par nécessité le riche bourgeois : Jean Bedout ; et enfin, Collantine, indépendante, fanatique de la procédure et parfaitement identifiée avec le métier de son père, boulomane, mais ayant suffisamment de force intellectuelle et volonté pour définir les conditions de son mariage en fonction de ses propres critères. Nous avons donc trois femmes fortes que l'on peut apprécier différemment : la première rompt avec la société, l'autre se fait intégrer en la ridiculisant, la troisième lui dicte ses propres lois.

Parmi elles, Javotte semble être la moins active et pourtant c'est autour de son désir immanent de vivre heureuse que s'organise l'action du *Livre premier*. Ce désir ne se manifeste qu'au moment où elle ne peut plus ajourner une décision. Nicodème lui fait la cour et plus encore à son père. Elle est naïve, elle est simple, elle est ingénue ; c'est-à-dire selon les normes bourgeoises, elle est sage. Elle accepterait Nicodème peut-être par obéissance à son père et par manque d'autres prétendants. Mais, à cause de la légèreté de ce premier soupirant, cet « amoureux universel », qui avait déjà signé une autre promesse de mariage, et à cause du hasard qui fait que son père a trouvé un autre prétendant plus riche et plus conforme aux normes bourgeoises mais encore moins attirant pour Javotte que le premier, et puisque, entre temps, elle a rencontré un troisième galant qui, utilisant comme moyens de séduction l'*Astrée* et la littérature précieuse, lui a appris « l'amour poli », elle se révolte contre le choix de son père ; elle refuse de signer le contrat de mariage avec Jean Bedout. Voici le seul acte décisif dans le *Livre premier*, ce qui nous autorise à construire une configuration actantielle dans laquelle Javotte peut avoir la fonction de Sujet. La condamnation au couvent et la fuite de Javotte avec Pancrace aussi bien que le mariage de Lucrèce faussement pucelle avec Bedout ne servent que d'épilogue.

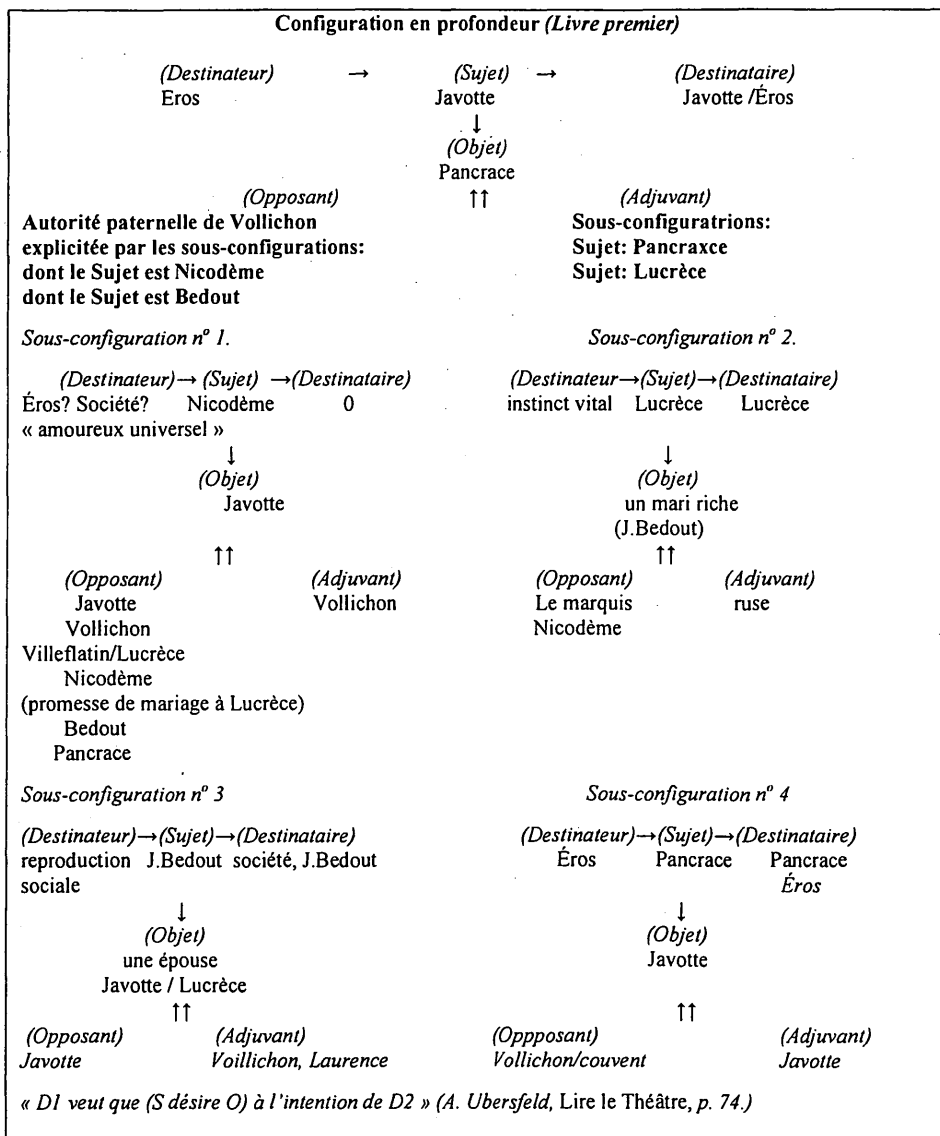
Nous avons donc tout intérêt à suivre l'auteur quand il place Javotte au centre de la fable du *Livre premier*, bien que ce soit le récit du mariage de Lucrèce (conforme aux exigences du milieu bourgeois) qui l'achève. Le destin de Javotte reste existentiellement ouvert auquel s'oppose « pour toujours » le mensonge et la crainte (d'être dénoncée) dans le mariage de Lucrèce.

¹⁸ TANS, J. A., « Un Sterne français », *XVII^e Siècle*, n° 128, 1980, p. 283-284.

¹⁹ Furetière n'est pas le seul à créer des personnages féminins capables de décider. L'œuvre de Pierre abonde en ce genre de figures de *La Veuve à Médée* et de *Médée à Rodogune* et *Sophonisbe*.

²⁰ RB, p. 95.

La configuration ainsi conçue va intégrer dans la case d'Opposition les sous-configurations dont le Sujet est Nicodème (c'est-à-dire ce que nous appelons « La configuration façade »), celle dont le Sujet est Jean Bedout ; et dans la case d'Adjuvant les sous-configurations dont les Sujets sont Lucrèce d'un côté et Pancrace de l'autre.



Si le Sujet est Javotte, comment définir l'Objet? N'oublions pas que la configuration actantielle dont le Sujet est Javotte a des particularités inattendues. Elle est basée sur le seul acte de refus (comme la décision de Bérénice de quitter Rome chez Racine), et doit intégrer toute une série de sous-configurations rendant compte des désirs et des actions de plusieurs personnes, hommes et femmes. Etre actif, ne constitue donc plus une propriété exclusive de l'homme.

Jusqu'à la découverte de l'engagement antérieur de Nicomède et l'apparition de Jean Bedout, gendre virtuel plus conforme aux exigences bourgeoises, nous ne savons rien sur les désirs de Javotte et encore moins sur l'Objet de ses désirs. Ce que nous communique l'écrivain, c'est que « Javotte avait pour eux (pour les deux prétendants) une égale indifférence ou plutôt une égale aversion²¹ ». Cette aversion est justifiée par l'inconstance de l'un et par le caractère bougre et ordinaire de l'autre. On est en présence de l'envers du désir, la répugnance. Pour que le désir du bonheur puisse se manifester, il est indispensable qu'elle prenne connaissance d'un modèle de vie autre que lui propose sa famille. C'est le rôle de l'Académie bourgeoise avec l'*Histoire* initiatique intercalée de l'*Amour égaré* condamnant les « affections mercenaires » aussi bien que la lecture de l'*Astrée* conseillée par Pancrace, éducateur/séducteur²². Le désir vague de vivre heureux s'identifie avec le désir de vivre à la manière des héros et héroïnes de l'Arcadie, ce qui ne correspond pas forcément à vivre dans un château de garnison avec Pancrace²³. Pourtant ce désir se transforme en acte quand le père, pour punir et corriger Javotte, la fait enfermer dans un couvent. Elle s'adresse pour se faire libérer à celui qui lui avait ouvert une petite fenêtre sur le bonheur individuel même provisoire et risquée. Il l'aide dans la fuite et l'emmène dans un château de la garnison aux frontières du pays où ils vont vivre heureux ou malheureux.

Est-ce quelque chose de meilleur ou de pire que le mariage que vont conclure Lucrèce et Collantine ? L'objet du désir vague de Javotte de vivre heureuse se concrétise donc dans le désir de vivre avec Pancrace, et ce désir se réalise. Elle, et à travers elle, Éros sera le Destinataire.

Quant aux sous-configurations, celles de Nicodème et de Jean Bedout, successivement, elles ne sont que l'incarnation/textualisation du rôle fondamentalement négatif de l'autorité paternelle. Celles de Lucrèce et de Pancrace contribuent de deux manières différentes à satisfaire le désir d'abord informe, puis négatif (répugnance) et enfin positivement actif de Javotte.

La configuration dont le Sujet est Lucrèce, jeune fille qui à cause de ses conditions sociales, ne peut avoir d'autre désir que de s'intégrer dans la société par tous les moyens possibles, empêche la réalisation du mariage de Nicodème avec Javotte ; celle de Pancrace la prépare à la révolte contre l'accomplissement de la configuration où le Sujet est Bedout.

²¹ RB, p. 155.

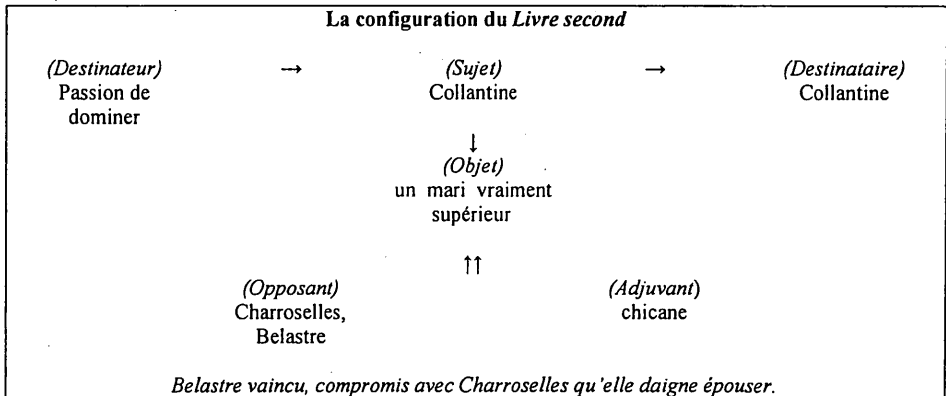
²² Cette *Histoire de l'Amour égaré* séduit et avertit en même temps. Amour, mal vu parmi les Dieux, descend sur la Terre pour se cacher. Il apprend aux Bergers (aux hommes) l'amour, mais les hommes le corrompent. Après les expériences successives dans l'entourage des femmes, il se fait corrompre jusqu'à recevoir la vérole.

²³ VIALET, p. 99.

Il reste à expliquer l'introduction de la notion de sous-configuration. Le Sujet, tel que l'on envisage dans le modèle actantiel doit être actif (le lion chez Souriau) mais pas forcément masculin. Dans les traditions européennes, ce n'est pas la femme qui dirige ou, si elle dirige, elle le fait cachée derrière des hommes. Furetière, écrivain de qualité a très bien ressenti que les traits les plus inhumains et les plus mesquins du capitalisme se manifestent le plus cruellement dans la situation des femmes²⁴. Mais, il est homme et européen. Par conséquent si la libération de la femme, loin d'être souhaitée se réalise, cela ne peut-être qu'à travers l'action des hommes / Sujets et le résultat en est plus que contestable.

Javotte, jeune fille d'une exquise beauté, innocente et ingénue termine son histoire dans un château près de la frontière. Pour y arriver, elle a eu besoin de l'aide d'un homme.

Lucrèce, débarrassée d'un enfant non légitime, bernant tout le monde ainsi que Jean Bedout, son futur mari en premier lieu, s'intègre frauduleusement dans la société. Mais, on a une troisième histoire, celle de Collantine boulomane, absolument indépendante, bien installée dans la société, capable de définir les critères de ses rapports avec les hommes, quelque chose d'inimaginable. Aussi son histoire thématiquement liée au *Livre premier* se présente-t-elle de manière quasi indépendante du reste, presque comme un deuxième roman. Sur la base d'une continuité progressive, l'auteur nous propose une basilique complexe, puis une chapelle réduite à la structure primitive de la basilique. Comme si l'une ironisait l'autre.



²⁴ ÚJFALUSI NÉMETH, Jenő, « Le fonctionnement du thème de l'amour contrarié de *Mélite* à *Polyeucte* de Pierre Corneille », in *Acta Romanica*, XXII, Szeged, JATEPress, 2003, p. 47-61 ; Idem, « Les relations socio-politiques dans *Polyeucte*, problème des "motivations" », in *Annales, Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae*, Sectio Philologica Moderna XIX, 1989-1990, p. 151-161 ; Idem, « Le problème des asymétries structurales dans l'univers d'*Horace* de Pierre Corneille », in *Acta Universitatis Szegediensis, Acta Romanica*, XIII, Szeged, 1988, p. 45-63 ; Idem, « Rapports entre dynamique sociale et structures dramatiques (Corneille : *Médée*) », in *Acta Universitatis Szegediensis, Acta Romanica*, VII, Szeged, 1982, p. 301-338.

Bien sûr, le grotesque domine tout l'ouvrage, mais ce grotesque n'est que le reflet du caractère répugnant de l'ensemble du milieu social qu'il représente.

Michèle Vialet parle de la victoire de l'abjecte et de l'horreur à propos du *Livre second*. Évidemment, Collantine est présentée comme un personnage abject. Abject, d'accord. Mais du point de vue de qui ? De l'écrivain qui parle de la société qui l'entoure ou du point de vue d'une vision bourgeoise du monde, vécue comme normalité ?

Lequel des trois exemples correspond le mieux à cette normalité ? A vous de voir. Ce qui est certain, c'est que Furetière, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, nous a donné une œuvre dont l'ambiance préfigure *La Nausée*. Il dénonce la façon de vivre de la bourgeoisie avec tous ses mythes contraignants. Il traite sa matière à la manière de Rembrandt quand il peint Jupiter en train d'enlever le petit *Ganymède* mélangeant l'horreur et le grotesque.

**Entre recueil de lettres et roman épistolaire :
la contiguïté des genres
dans la pratique littéraire de Roger de Rabutin, comte de Bussy**

Ágnes PÁL

La publication de recueils de lettres est particulièrement riche au XVII^e siècle, mais pour l'apparition des « vrais » romans épistolaires, il nous faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle à partir de quand le roman épistolaire devient à la mode. Un bel exemple des recueils de lettres publiés à la fin du XVII^e, début XVIII^e siècle est celui des *Lettres de Messire Roger de Rabutin, comte de Bussy*, publié en 1697, dont les deux premiers des quatre volumes contiennent l'échange de lettres avec sa cousine, Mme de Sévigné, qui était sa correspondante privilégiée¹. Le but du présent travail est de montrer la contiguïté des genres comme la correspondance, les mémoires, le roman épistolaire et l'histoire dans la pratique littéraire de Roger de Bussy-Rabutin, afin d'essayer d'illustrer les particularités de la transition d'un « simple » recueil de lettres vers le roman épistolaire.

Dans son ouvrage intitulé *Le roman épistolaire*², Laurent Versini constate : « [Avant 1730] on doit se contenter de recueils de lettres galantes ou amoureuses peu intrigués, qui prolongent ceux du XVII^e siècle, comme les *Lettres galantes et philosophiques* de Rémond de Saint-Mard (1721), ou de pots-pourris de prose et de poésie, ou d'héroïdes, ou de correspondances à mi chemin entre les lettres authentiques et le mensonge de la littérature. » Versini mentionne certains romans galants par lettres comme appartenant à la préhistoire du genre³ et il classe les

¹ Duchêne explique les caractéristiques particulières de cette édition : « Cette correspondance comprenait 959 lettres, dont 255 appartiennent à celle de l'auteur avec Mme de Sévigné, selon la numérotation et le découpage de l'édition originale, qui ne contient pas toutes les lettres de et à Mme de Sévigné (il y en a quelques-unes disséminées dans les volumes suivants) et qui insère dans la série quelques lettres de leurs proches ou de leurs familiers (Mme de Grignan, Mme de Coligny, Corbinelli). [...] Placée à part, la marquise était en vedette dans les deux premiers tomes. Les éditeurs avaient en cela respecté la volonté de leur père, qui avait lui-même recopié cette série de lettres dans deux volumes séparés. » Duchêne insiste sur l'intention de cette forme de la publication des lettres par Bussy : « Le soin avec lequel il a copié de sa propre main la part de sa correspondance qu'il jugeait digne d'être gardée témoigne de l'importance qu'il lui accordait. Les corrections et suppressions qu'il a apportées aux originaux en les transcrivant montrent qu'il entendait faire sien l'ensemble du texte conservé, et pas seulement ce qu'il avait écrit. La destruction des originaux prouve qu'il voulait rendre impossible tout retour au texte initial. » Cf. DUCHÈNE, Roger, *Mon XVII^e siècle, de Mme de Sévigné à Marcel Proust*. Cédérom, Copyright 2001. Ce cédérom contient la première édition de l'échange de lettres de Mme de Sévigné et de son cousin, Roger de Bussy-Rabutin, qui y figure intégralement, c'est la source de toutes nos citations des *Lettres*.

² VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1998, 2^e éd. corr. (par la suite : VERSINI)

³ Versini mentionne l'*Histoire amoureuse des Gaules* de Roger de Bussy-Rabutin dans le cadre du roman galant en compagnie de romans comme ceux de Gomberville (*Polexandre*), La Calprenède (*Cassandre, Cléopâtre, Faramond*) et surtout de Mlle de Scudéry (*Ibrahim, Cyrus, Clélie, Almahide ou Mathilde*.) Il situe tous ces ouvrages dans la *préhistoire* du genre, qui commencerait par les romans grecs accueillant très tôt des lettres, « le plus souvent des lettres d'amants que séparent des parents hostiles ». Genre profondément influencé par les *Tristes* et les *Héroïdes* d'Ovide, les origines de la fiction épistolaire

recueils de lettres du XVII^e siècle – ceux de Le Pays, d'Aubignac, Boursault et Mayolas, entre autres – comme appartenant à la protohistoire du roman épistolaire. Les œuvres de ces derniers se caractérisent par « une intrigue encore lâche ». Parmi eux, nous considérons particulièrement importants les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* de Boursault, qui « entend fournir un secrétaire de plus, mais il regroupe dès 1683 les lettres de Babet et les siennes qui y étaient dispersées, et dégage du didactisme des manuels son roman en grande partie autobiographique avec cette Babet. » C'est le caractère personnel qui leur confère de l'importance de notre point de vue, car il s'agit de lettres échangées par l'auteur avec une femme, lettres qu'il aurait remodelées en vue de leur publication. Il en est de même du recueil des *Lettres de Messire Roger de Rabutin, comte de Bussy* :

Il s'agit d'une édition dont les textes ont été profondément remaniés en vue de la publication, par Bussy puis par son éditeur. Aux textes originaux corrigés, expurgés et abrégés ont été ajoutés d'autres textes, artificiellement soudés aux premiers, lettres au roi, traductions de textes anciens, dont plusieurs textes épistolaires latins tirés des héroïdes d'Ovide et de la fameuse correspondance d'Héloïse et d'Abélard. Tels quels, ces textes constituent une œuvre littéraire savamment agencée, bien différente de ce qu'est la simple édition de la suite des lettres reçues et envoyées par Bussy⁴.

Nous pouvons observer la modification de sens que subit la correspondance par les ajouts postérieurs, les motivations des changements effectués en vue de rendre publique la correspondance privée et la tension produite par la juxtaposition de la correspondance officielle et privée, mais il est également possible d'aborder cette édition en se limitant à l'examen du genre.

En premier lieu, il convient donc de donner une définition du roman épistolaire. Versini adapte la définition donnée par Robert-Adam Day, qui considère comme tel « tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire, dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire. » La question se pose : au cas où les lettres ne sont ni entièrement, ni même partiellement fictives, la correspondance ne peut-elle pas se constituer en récit où les lettres seraient toujours le véhicule de la narration ; ne pouvons-nous pas lire le recueil de lettres comme une histoire où les lettres jouent un rôle primordial ? Cette question nous mène à la problématique dont l'étude est plus ou moins à la mode, celle de la frontière de la fiction. Nous pouvons cependant éviter le piège du *panfictionnalisme*⁵, en distinguant l'aspect auctorial et lectorial de la classification générique postérieure.

doivent être cherchées « soit du côté d'épîtres en vers, soit du côté de lettres incluses dans des formes littéraires diverses, romans de chevalerie, conte, etc. » C'est dans cette dernière lignée que Versini classe les romans galants mentionnés, et entre eux l'*Histoire amoureuse*, dans laquelle, constate-il, « les lettres jouent un rôle important au service de la galanterie, voir notamment l'histoire d'Ardélise, qui propose 24 lettres en 63 pages. » Cf. VERSINI, p. 10.

⁴ Dans l'introduction de la version cédérom de l'édition en question, *Cédérom cit.*

⁵ « Le discours a longtemps été sous le coup d'une présomption de référentialité : sauf indication contraire, ses lecteurs supposaient qu'il se rapportait (conformément ou non) au réel. On conçoit, dans

Nous devons citer la remarque essentielle de Kibédi-Varga à propos du contexte sémantique classique du concept littérature au XVII^e siècle : « Tout se passe comme si la littérature signifiait en fait tout discours travaillé⁶. » Nous pouvons également rappeler à ce propos la conclusion de l'étude de Muriel Bourgeois : « On comprend que l'articulation au réel ne discrimine pas davantage les deux modes de discours [voire le récit factuel et le récit fictionnel]. Si la modernité peut évoquer l'autonomie d'un "espace littéraire" extérieur au fonctionnement de l'histoire, c'est parce qu'elle scinde les deux pratiques en des développements autonomes. L'âge classique récuse une telle césure⁷. » Par l'examen du critère de la fiction, nous ne pouvons donc tracer qu'une frêle frontière entre le genre du roman et les genres référentiels comme les mémoires, l'histoire ou la correspondance au XVII^e siècle. Du point de vue de la lecture contemporaine à la genèse du texte, la question de la fictionnalité se déplace vers celle de l'authenticité du texte, dans notre cas : les *Lettres* de Bussy, ainsi que ses *Mémoires* étaient-elles lues comme documents authentiques ou comme textes intéressés au moment de leur publication⁸ ?

Que peut-on savoir de l'attitude critique des lecteurs contemporains de Bussy? Beaucoup d'entre eux ont certainement considéré les *Lettres* conformément aux prétentions de l'auteur. N'oublions pas cependant que la période de leur publication correspond à la généralisation de l'attitude critique à l'égard de l'histoire qui deviendra « une mode en 1716, et une vraie fureur en 1726 », comme le démontre René Démoris dans sa monographie intitulée *Le roman à la première personne*⁹. C'est la même année où paraissent les *Lettres* de Bussy, qu'Urbain Chevreau formule l'attitude du lecteur critique vis-à-vis du genre historique de la manière suivante : « Avant que de lire un Historien, pour en bien juger, je veux être

une telle perspective où la dimension référentielle est un attribut par défaut des textes, l'importance de ce qu'on a fini par appeler les indices de fictionnalité [...] Mais nombreux semblent ceux pour qui la perspective globale, depuis quelques décennies, s'est comme inversée: de la présomption de référentialité, on est passé à une présomption généralisée de fictionnalité – ou, pour reprendre la formule de Marie-Laure Ryan (1999), au dogme du panfictionnalisme : tout discours, en ce qu'il implique immanquablement un gauchissement, subjectif ou rhétorique, relèverait de la fiction. » SAINT-GELAIS, Richard, « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête ». Cf. le site suivant : www.fabula.org.

⁶ KIBEDI-VARGA, Áron, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970, p. 8.

⁷ BOURGEOIS, Muriel, « Histoire et fiction. Un débat théorique à l'âge classique ». Cf. le site suivant : www.fabula.org.

⁸ « Il y a des choses Historiques et qui ne sont presque jamais vraisemblables. » – écrit Urbain Chevreau dans son ouvrage qui paraît la même année que les *Lettres* de Bussy. Dans le premier chapitre de son livre *Le roman à la première personne*, René Démoris analyse le changement qui s'opère dans la valorisation de l'histoire et de l'historien à la fin du XVII^e, début XVIII^e siècle. Alors que pour l'historien classique, la vraisemblance est un critère essentiel, dans cette époque de transition, « la reconstitution intuitive cède le pas à l'idée d'une étude attentive des documents et mémoires, qui impose une régression du critère de vraisemblance. » Le dilemme du roman peut se résumer selon Démoris par deux tentations : celle de la totale fiction et celle de la totale vérité. L'histoire se définissant par rapport au roman « renonce à la priorité du critère esthétique et, en même temps, échappe au dilemme du vrai ou du faux. » Cf. DEMORIS, René, *Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin, 1975, chapitre 1: Histoire, roman, mémoires (par la suite : DEMORIS).

⁹ DEMORIS, p. 184.

instruit de sa qualité, de son pays et de son humeur. Je regarde en quel temps, sous quel prince il a travaillé ; s'il n'a pas été son affranchi, son pensionnaire ou son domestique, s'il a vécu pauvre ou riche, comment il est devenu l'un et l'autre, et par quelle raison il s'est fait Auteur¹⁰. » La motivation de Bussy, malgré tous ses efforts pour prouver le contraire, reste suspecte : rédigés pendant les années de son exil, les *Mémoires* et les *Lettres* de Bussy sont marquées par le désir de l'auteur de se faire pardonner sa faute, de convaincre le roi de mettre fin à son exil.

Nous pouvons toutefois remarquer le désir de l'auteur de présenter ses *Mémoires* et ses *Lettres* comme documents authentiques. La prétention d'historien de Bussy n'est guère dissimulée : dans ses lettres mêmes, c'est un de ses thèmes favoris. Sujet repris de nombreuses fois par sa correspondante, qui veut prouver qu'elle le considérerait digne d'être l'historien officiel de Louis XIV, fonction à laquelle aspire pendant longtemps Bussy, sans y parvenir. En effet, Mme de Sévigné de même que leur ami commun Corbinelli s'empressent de lui affirmer et de lui réaffirmer qu'ils le considèrent digne de remplir la fonction d'historien du roi, comme le montrent les exemples suivants :

Voilà ce que nous disions cet hiver au coin du feu de Madame de S***, et nous regretions ensemble qu'il manquât un historien comme vous à ce héros, dont la gloire ne durera peut-être qu'une vingtaine de siècles, faute de cela¹¹.

Je ne vous dis point de nouvelles. Il n'y en eut jamais tant sur les préparatifs de toutes parts à une campagne mémorable et dont il n'y aurait que vous digne d'être l'historien, n'en étant pas le chef¹².

Quelles sont leurs raisons de considérer Bussy digne de cette tâche ? Sa double qualité d'homme de lettres et de guerre. Il est un témoin direct des campagnes auxquelles il avait participé, et dans les cas où il avait été absent, il est consulté par ses correspondants en tant que spécialiste militaire capable de déduire les motifs cachés et d'avoir une vision totalisante des faits à partir des informations reçues. Dans les lettres échangées avec Corbinelli, la qualité d'homme de lettres de Bussy est tout aussi mise en évidence et le style des mémoires devient matière de réflexion :

Vous me mandez – écrit Bussy – comment je ferais si j'étais son historien pour persuader à la postérité les merveilles de sa campagne. Je dirais la chose uniment, et sans faire tant de façons, qui d'ordinaire sont suspectes de fausseté, ou au moins d'exagération¹³.

Dans les lettres que Bussy écrit au roi, il tente de le convaincre de ses talents qui le destinent à la fonction d'historien. Il utilise surtout la louange, et ne cache guère ses

¹⁰ CHEVREAU, Urbain, *Chevracana*, 1697, t. I, p. 191. Cité par Démoris, p. 184.

¹¹ De Monsieur C****, Lettre de Madame de S*** au comte de Bussy (A Livry, ce 30 juillet 1677).

¹² De Monsieur de C**** dans la Lettre de Madame de S*** au comte de Bussy (A Paris, ce 11 avril 1692).

¹³ Réponse du Comte de Bussy à Monsieur C**** (A Bussy, ce 4 octobre 1672).

prétentions à ses amis¹⁴. Comme argument, Bussy mentionne même au roi son désintéressement, il lui propose de le laisser exilé afin que la rédaction de son histoire ne paraisse pas aux yeux du monde un geste intéressé. Comme il est clair dans l'interprétation de Corbinelli, à qui Bussy envoie la copie de sa lettre écrite au roi, il ne s'agit là que d'un geste rhétorique, étant donné la constante supplication que Bussy adresse au roi de mettre fin à son exil :

Je loue fort la lettre que vous avez écrite au Roi ; je la trouve d'un style noble, libre, et galant, qui me plaît fort. Je ne crois pas qu'autre que vous ait jamais conseillé à son maître, de laisser dans l'exil son petit serviteur, afin de donner créance au bien qu'on a à dire de lui, et d'ôter tout soupçon de flatterie à son Histoire¹⁵.

En fin de compte, nous pouvons observer l'obstination de Bussy à écrire l'histoire du roi : « Il y a, comme vous dites, de grands préparatifs de toutes parts. Le Roi en aura plus de gloire. J'en serai l'historien en quelque endroit : il n'a pas tenu à moi que je n'en fusse le témoin¹⁶. »

Dans cette lettre écrite une année avant sa mort, quand il réaffirme son but, ce n'est plus comme projet : l'expression *en quelque endroit* semble plutôt signifier qu'il atteindra ce but par son œuvre déjà réalisée : ses *Mémoires* et ses *Lettres*.

Voyons un peu son fameux roman, *L'Histoire amoureuse des Gaules*, qui sera d'ailleurs la cause immédiate de l'exil de dix-sept ans de l'auteur. Il se défend successivement lui-même d'y avoir révélé la totale vérité et d'avoir eu recours à la totale fiction. Dans *Le bon usage des adversités adressé à ses enfants*, il explique de n'avoir écrit dans *L'Histoire Amoureuse* que ce que tout le monde savait :

Au mois d'avril on donna au Roi une Histoire manuscrite, qui courait dans le monde sous mon nom. C'étaient les amours généralement connus de deux Dames, que j'avais écrite pour m'amuser et pour divertir quelques unes de mes amies, dont l'une, à qui j'avais prêté cette histoire l'avait fait copier¹⁷.

Dans la lettre apologétique adressée au Duc de Saint-Aignan, il déclare par contre :

Comme les événements véritables ne sont jamais assez extraordinaires pour divertir beaucoup, j'eus recours à l'invention, que je crus qui plairait davantage, et, sans

¹⁴ « Quand je priai le duc de Saint Aignan en 1664 de lui dire qu'en attendant que je pusse recommencer à le servir dans la guerre, je suppliais S.M. de trouver bon que j'écrivisse son histoire, il me fit répondre qu'il n'avait pas encore assez fait pour cela, mais qu'il espérait me donner un jour de la matière. Il m'a bien tenu parole ; et je voudrais lui pouvoir tenir aussi bien la mienne : mais j'y ferai toujours de mon mieux ; et j'espère enfin l'obliger de se croire sur ce qui me regarde ». A Monsieur de C****, Réponse du comte de Bussy à Madame de S*** (A Chaseu, ce 20 août 1677).

¹⁵ Réponse de Madame de S*** au comte de Bussy (A Paris, ce 27 juin 1679).

¹⁶ A Monsieur de C**** dans la Réponse du comte de Bussy à Madame de S*** (A Chaseu, ce 17 avril 1692).

¹⁷ Souligné par nous. *Le bon usage des adversités adressé à ses enfants* est cité en grande partie dans l'*Abrégé de la vie de M. le comte de Bussy*, étude qui figure à titre d'introduction dans *Les plus belles lettres de messire Roger de Rabutin, comte de Bussy*, nouvelle édition, éd. La Maison des Orphelins, La Halle, 1764. Nous utilisons cette source (p. 18.) pour la citation. Cette édition comporte une note concernant l'identité de l'auteur de l'*Abrégé de la vie de M. le comte de Bussy* : « On croit que l'auteur de ces observations, qui n'a indiqué son nom que par ses initiales B. L. M. est le célèbre M. de la Martinière. »

avoir le moindre scrupule de l'offense que je faisais aux intéressés, parce que je faisais cela quasi que pour moi, j'écrivis mille choses que je n'avais jamais ouï dire¹⁸.

L'ouvrage s'intègre dans la tradition des secrets de coulisses : le narrateur omniscient rapporte les dialogues et les billets échangés en secret. La qualification de « roman satirique » est de la plume de l'auteur, mais n'oublions pas qu'elle se trouve dans la lettre apologétique que Bussy adresse au duc de Saint-Aignan dans laquelle, il énumère nombre d'arguments pour sa défense¹⁹. La satire consiste d'ailleurs dans l'effet d'exagération que produit le récit rapide des différentes intrigues amoureuses, récit tendant vers la simple énumération. Dans les intrigues que présente le roman, les lettres jouent un rôle principal, non seulement parce que c'est sous forme épistolaire que sont transmises les intentions (pour éviter de dire les sentiments) des personnages, mais aussi parce que le sort des lettres constitue en lui-même une série d'intrigues « si savamment enchevêtrées que nous nous y perdons quelquefois »²⁰ : lettres perdues, lettres brûlées²¹, lettres gardées à dessein modifient le cours des événements. Le roman se compose de quatre histoires (dont une intercalée). Le nom de l'auteur apparaît dans la « Fin de l'histoire de Mme d'Olonne ». Son propre portrait y est inscrit, et à partir de son portrait, Bussy devient un personnage comme les autres, présenté à la troisième personne. Il ne prend la parole que dans la troisième et quatrième histoire, où il assume la fonction du narrateur. La deuxième partie du livre se convertira donc en récit à la première personne, le caractère personnel en étant très accentué. Bien sûr, nous devons tenir compte du caractère problématique de cet ouvrage, car « il n'existe naturellement aucune édition procurée et reconnue par Bussy-Rabutin²². »

Quant à ses *Lettres* et ses *Mémoires*, la grande différence consiste dans leur sujet. Rédigées dans la même période que les lettres, les *Mémoires* ont pour sujet la période entre 1618 et 1666, ils se réfèrent donc aux deux premiers tiers de la vie de Bussy. En particulier sont relatés les événements du deuxième tiers, car à peine

¹⁸ Souligné par nous. Lettre apologétique du Comte de Bussy au Duc de Saint-Aignan du 12 novembre 1665. Cette lettre est également citée dans toute son étendue dans *l'Abbrégé de la vie de M. le comte de Bussy* et figure dans les préfaces des éditions postérieures du roman, ainsi dans : BUSSY-RABUTIN, *Histoire amoureuse des Gaules*, (Chronologie et préface par A. Adam), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, (par la suite :HAG), p. 23.

¹⁹ « ... je me mis à écrire une histoire, ou plutôt roman satirique, véritablement sans dessein d'en faire mauvais usage contre les intéressés » Lettre apologétique du Comte de Bussy au Duc de Saint-Aignan du 12 novembre 1665. *Ibid.*

²⁰ « Préface », in HAG, p. 17

²¹ « Il [le chevalier de Guitaut] tira copie de la lettre du comte de Guiche et jeta le paquet au feu. » HAG, p. 68.

²² Antoine Adam, « Bibliographie », in HAG, p. 19. Il explique auparavant plus en détails : « Nous ne saurions dire si le texte actuel est ou n'est pas l'état primitif et authentique de l'ouvrage. Bussy n'a cessé d'affirmer qu'en 1664 Mme de la Beaume avait introduit dans son *Histoire amoureuse* quantité d'additions qui en modifiaient le caractère et la transformaient en libelle. Nous ne sommes pas obligés à le croire, mais nous n'avons pas le droit d'ignorer ses protestations. » Il mentionne une allusion historique, détail qui ne peut avoir été écrit avant juillet 1664. Ainsi : « Cette interpolation prouvée autorisée et justifiée, en droit stricte, les dénégations de Bussy. » Antoine Adam, « Préface », in HAG, p. 12.

vingt pages y sont dédiées aux vingt premières années de sa vie, son enfance et son adolescence. Dans ses *Mémoires*, Bussy rappelle ses succès dans une période où il trouve remède contre la monotonie de l'exil dans l'écriture. Bussy appelle ses *Lettres* une « histoire en lettres », sa propre histoire y étant inscrite ainsi que celle de ses correspondants : c'est l'histoire du troisième tiers de leur vie²³. La date de la première lettre est celle du 21 novembre 1666, alors que les *Mémoires* s'achèvent avec la date du 10 septembre 1666. Les lettres commencent donc là où les *Mémoires* se terminent. Le fait que les lettres forment une suite temporelle des *Mémoires* aura de l'importance du point de vue de la biographie de Bussy et de l'histoire de l'époque qu'il a vécue. Mais Bussy écrit et reçoit ses lettres parallèlement à ses mémoires, qui se convertiront en sujet dans l'échange épistolaire. De même que la correspondance chez les grands écrivains permet de dévoiler l'arrière-plan de l'œuvre en train de naître et de révéler les secrets d'atelier, Bussy partage dans ses lettres ses doutes et ses espoirs avec sa cousine par rapport aux *Mémoires* qu'il est en train de rédiger.

Les *Lettres* contiennent deux volumes. Dans les deux, les dernières lettres qui terminent le volume reprennent le sujet des mémoires. La dernière pièce des *Lettres* est celle de Corbinelli, qui essaie de convaincre Bussy de publier ses *Mémoires*. Par sa place, cette lettre reçoit une importance particulière et, tout en ayant comme sujet les *Mémoires* de Bussy, son contenu peut être également appliqué aux *Lettres* mêmes, étant donné que Corbinelli y vante également le style épistolaire de Bussy. Par la réflexion sur les possibilités de publication, elle clôt l'œuvre entière de Bussy, en ouvrant la voie vers la postérité. Dans la lettre-clôture du premier volume, c'est Bussy qui tâche de rassurer sa cousine quant à ses mérites épistolaires. Dans celle-là, c'est Corbinelli qui réagit aux doutes de Bussy qui ne sont en fait que des remarques « paratonnerre » : réponses aux propos malveillants que pourraient éventuellement formuler de futurs lecteurs. Par opposition à l'intérêt limité de l'histoire familiale et particulière, dans cette lettre, l'auteur définit assez bien le goût du public contemporain pour ce que nous appellerions aujourd'hui les genres personnels :

Mais quand vous me dites que d'ailleurs, ce que vous écrivez est un journal de votre vie, qui n'intéresse que vous et votre famille et qui par là ne divertirait point assez le monde qui veut de grands événements et qui traiterait de minuties la plupart des choses qui ne sont en effet importantes que pour vous et pour vos enfants, je vous arrête là, Monsieur et je ne puis souffrir que vous qui jugez si bien de tout, vous laissiez aveugler par une modestie, que j'appellerais en tout autre, ignorance²⁴.

²³ Ce phénomène est signalé par Jacqueline Duchêne : « Il [Bussy] a bientôt l'idée de recopier dans des registres les missives qu'il envoie et aussi qu'il reçoit. Friand à son ordinaire du travail sur les mots, il corrige les originaux et surtout les abrège, unissant ce qu'il garde par des textes de liaison plus ou moins longs, plus ou moins inventés. Cette correspondance devient ainsi ce qu'il appelle une « histoire en lettres », la suite de ses *Mémoires*, avec lesquels elle n'a pas solution de continuité. » Cf. DUCHÈNE, Jacqueline, notice « Bussy-Rabutin », *Dictionnaire des Lettres françaises : le XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1996.

²⁴ Lettre de M. de Corbinelli au comte de Bussy (A Paris, ce 24 décembre 1692).

Dans les *Mémoires*, nous trouvons insérées cent quatorze lettres, dont sept de Mme de Sévigné. Ces lettres ont pour but d'authentifier le récit qu'elles interrompent sans cesse comme autant d'illustrations et de preuves. Par rapport aux *Mémoires*, dans les *Lettres*, en lisant ces derniers à la suite des premiers, le lecteur perçoit un manque : c'est le manque du texte qui sert de lien entre les lettres. Dans les *Mémoires*, les lettres étaient reléguées au second plan – ici elles remplissent la fonction du récit, un récit intermittent, fragmentaire, qui peut être lu ainsi comme une sorte de roman épistolaire.

En guise de conclusion, nous pouvons constater l'analogie que montrent le recueil de lettres, les mémoires et le roman de Bussy. Pour l'auteur de l'« Abrégé de la vie de M. le comte de Bussy », préface des *Plus belles lettres de messire Roger de Rabutin, comte de Bussy*²⁵, le point commun entre ses différentes oeuvres est leur caractère profondément personnel d'où se dégage – selon lui – l'impression d'une sincérité incontestable²⁶. Mais laissons la sincérité à part et insistons sur le caractère personnel. En effet, si nous pouvons observer la contiguïté des genres dans sa pratique, c'est à partir de ce caractère personnel. S'inscrivant comme personnage dans le roman l'*Histoire amoureuse des Gaules*, rédigeant l'histoire de sa vie dans ses *Mémoires* et ses *Lettres*, qu'il complète d'ailleurs par ses explications figurant dans *Le bon usage des adversités adressé à ses enfants* : Bussy parle constamment de lui-même. Ainsi la remarque formulée en relation de ses *Mémoires* peut-elle être étendue à tout son œuvre : « Puisque je veux parler de moi, je veux dire le mal comme le bien : il ne tiendra qu'aux lecteurs d'imiter l'un et d'éviter l'autre²⁷. »

²⁵ *Les plus belles lettres de messire Roger de Rabutin, comte de Bussy*, nouv. éd., La Halle, La Maison des Orphelins, 1764.

²⁶ « Il serait à souhaiter que tous ceux qui écrivent fussent d'aussi bonne foi que le comte de Bussy. » – écrit l'auteur présumé de l'*Abrégé*, M. de la Martinière. Dans cette étude il cite les confessions allant dans ce sens que Bussy formule dans *Le bon usage des adversités adressé à ses enfants*, dans *Les Œuvres mêlés*, et dans ses *Instructions pour se conduire dans le monde*. Par ces citations, il accumule autant de preuves sur l'impartialité du comte de Bussy.

²⁷ *Œuvres mêlés*, citées dans l'« Abrégé de la vie de M. le comte de Bussy », étude qui figure à titre d'introduction dans *Les plus belles lettres de messire Roger de Rabutin, comte de Bussy*, nouv. éd., La Halle, La Maison des Orphelins, 1764. Nous utilisons cette source (p. 3) pour la citation.

Le sonnet – substitut et successeur de la ballade

Zoltán JENEY

La ballade et son grand frère, le chant royal peuvent être considérés, d'une manière incontestable, comme les genres prédominants du tournant des XV^e et XVI^e siècles. Cette période charnière de la littérature française entre Moyen Age et Renaissance, caractérisée par la poétique des Grands rhétoriciens, donne lieu à une vie littéraire effervescente, riche en événements liés à la poésie, comme les concours poétiques des territoires septentrionaux, les Puits de Rouen ou d'Amiens, ou comme leurs équivalents méridionaux, les Jeux Floraux de Toulouse. Les poètes de cette époque, y compris Clément Marot, s'adonnent volontiers à la composition de ballades et de chants royaux. Mais la génération qui leur succède favorise un genre venu d'Italie, à savoir le sonnet. A partir de 1549, le sonnet apparaît en masse dans la poésie française et les volumes de chansonniers composés exclusivement de poèmes écrits dans cette forme remplacent chez les libraires les recueils de ballades.

Le sonnet est une forme poétique italienne, née au XIII^e siècle dans la cour panormitaine de Frédéric II, empereur germanique et roi du Sicile. L'inventeur ou, si l'on veut, le premier auteur connu est Giacomo Da Lentini, notaire de cette cour, adepte exemplaire des traditions troubadouresques. Le sonnet est devenu la forme la plus utilisée en Italie ; les auteurs exerçant la plus grande influence à la poésie française, comme Pétrarque, Bembo, Berni, Arioste etc. ont produit une quantité considérable de sonnets.

Le sonnet français apparaît dans les années 1530, mais il possède déjà une forme fixe et spécialement française. Nous avons retenu la définition du sonnet français formulée par André Gendreau :

Le sonnet français régulier est un poème à forme semi-fixe de quatorze vers et composé de trois strophes. Les deux premières sont des quatrains [S1 et S2] construits l'un et l'autre sur le même couple de rimes embrassées. La troisième est un sizain [S3] articulé typographiquement en deux tercets [S3^A et S3^B]. Le sizain est construit, sur une rime plate précédant un couple de rimes embrassées différentes de la rime plate, soit sur une rime plate précédant un couple de rimes croisées différentes de la rime plate. De plus, le sexe des rimes doit alterner, sauf entre le premier et le second quatrain¹.

Notons deux aspects de cette définition qui sont les dépositaires du caractère français du sonnet : le premier est un aspect lié à la langue même, car l'alternance du masculin et du féminin n'existe naturellement pas dans l'italien, le second est la rime plate au début du sizain. Cette dernière caractéristique est le chaînon entre les formes de poème traditionnellement françaises et ce nouveau venu italien. En effet, il est très intéressant de voir comment le sonnet prend une forme particulière,

¹ GENDREAU, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996. p. 17-18.

française, une forme tout à fait nouvelle dans l'histoire de sa longue carrière internationale.

Le sonnet italien ne connaît pas la rime plate au début du sizain, ni au temps de Pétrarque, ni chez les pétrarquistes contemporains des poètes de la Pléiade. Ronsard écrit au total 662 sonnets, dont une grande partie hérite de la verve pétrarquiste. Mais en ce qui concerne la structure, la majorité écrasante (601 contre 61) des sizains commençant par une rime plate signale l'abandon définitif du modèle italien. Les proportions chez Du Bellay sont comparables à celle des sizains de Ronsard (330 contre 39), ce qui signifie que la position des deux poètes par rapport à la versification à l'italienne est bien semblable.

Le sonnet à la française est appelé également sonnet marotique, car Clément Marot a été le premier à utiliser systématiquement la rime plate au début du sizain. Personne ne sait si la création du premier sonnet est due à Marot ou à Mellin de Saint-Gelais, il est cependant certain que le sonnet français suit la version marotique. Les sonnets de Mellin de Saint-Gelais hésitent encore entre la forme italienne et la forme française. En revanche, on ne trouve pas de sizain à l'italienne chez Marot ; même ses traductions des sonnets de Pétrarque sont « infidèles » aux originaux.

Après les premiers sonnets de Marot, de Saint-Gelais et de Scève, qui se trouvent dans les recueils en situation sporadique², la parution des premiers chansonniers composés exclusivement de sonnets (*l'Olive* de Du Bellay et les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard en 1549, les *Amours* de Ronsard en 1552) est trop massive par rapport à la carrière parcourue de la forme poétique en France. Si le sonnet est une forme qui devient rapidement familière aux poètes français, c'est probablement à cause de ses prédécesseurs dans la poésie française. Effectivement, les formes qui dominaient les recueils avant 1540 n'étaient pas très éloignées du sonnet, ni dans leur forme, ni dans leur genre. Sébillot trouve que le sonnet est le descendant direct de l'épigramme :

Le sonnet suit l'épigramme de bien près, et de matière, et de mesure : Et quand tout est dit, Sonnet n'est autre chose que le parfait épigramme de l'Italien, comme le dizain du Français. Mais pource qu'il est emprunté par nous de l'Italien, et qu'il a la forme autre que nos épigrammes, m'a semblé meilleur le traiter à part³.

Bien que cette définition distingue clairement dizain et sonnet, ils sont souvent confondus à cause de leur interférence fonctionnelle. Il est également à noter que certaines pièces latines sont traduites ou transposées en français en forme de dizain, forme naturellement inexistante en latin.

Par ses dimensions, par sa structure divisée, par la variabilité de la longueur de ses vers, par la permutabilité de ses rimes, le sonnet est le plus polyvalent des formes utilisées à l'époque. La forme la plus élastique et la plus sonore, et cela non

² A l'exception des traductions de Pétrarque par Vasquin Philieul.

³ « Art poétique françois », livre II, chapitre II, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance / Sébillot, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard* ; intr. et notes de Francis Goyet, Paris, LGF, 1990, p. 107.

seulement par son nom : la répétition obligatoire des rimes et l'alternance des vers masculins et féminins donne un rythme caractéristique au poème. La césure verticale permet des constructions d'opposition et de graduation.

La ballade est la forme la plus impressionnante des formes brèves du Moyen Age. Forme fixe depuis Eustache Deschamps, la ballade est dotée d'une cadence forte qui définit sa construction sémantique. La structure de ses rimes lui prête une circularité que nous voyons dans le rondeau et le sonnet. La répétition du refrain clôt les strophes, relance les séries de rimes. Cette structure circulaire favorise parallèlement la construction répétitive et évolutive, qui entraîne une solution caractérisée par la dérivation des éléments répétitifs. Ainsi, le refrain, de morphologie et de syntaxe invariables, subit de légers glissements sémantiques. La structure des strophes est déséquilibrée : trois strophes isométriques et l'envoi, qui compte à peu près la moitié du nombre des vers d'une strophe. La brièveté de l'envoi, par contrainte, exige une plus grande densité sémantique, et donne une signification spéciale au refrain.

Ces marques de caractère rendent la ballade comparable au sonnet sur plusieurs points. Les rimes et les strophes sont déterminées par la répétition et par le déséquilibre. Le dernier vers du sonnet joue à peu près le même rôle que le refrain, en particulier dans l'envoi. Certains veulent même que le sonnet soit presque aussi saccadé que la ballade. Jacques Peletier du Mans écrit :

Il doit être fait comme de deux ou de trois conclusions. Car celui-là emportera le prix, qui au milieu de son écrit, contentera le Lecteur de telle sorte, qu'il semble que ce soit un achèvement : puis rechargera, et couronnera son ouvrage d'une fin heureuse, et digne des beautés du milieu.

Même si le sonnet ne suit pas exactement une construction mettant l'accent sur les articulations de la structure strophique, comme Peletier le désire dans ce passage, cet usage existe dans plusieurs formes strophiques du Moyen Age autres que la ballade. Il peut donc être considéré comme habituel. Le refrain, selon certaines définitions⁴, doit comporter la morale ou le résumé de tout le poème, tandis que le dernier vers (ou mot) du sonnet doit clore le poème par une chute.

Le sonnet et la ballade sont souvent ornés par des figures de style de caractère répétitif. Tous les niveaux du texte sont aptes à produire un effet de répétition. Déjà, le cadre est défini par la structure des rimes et par les strophes, donc, au niveau de l'aspect phonétique, la circularité est assurée. Le niveau morphologique cache plus de particularités fréquentes dans les ballades et dans les sonnets. L'anaphore est une figure de répétition frappante, elle saute aux yeux et aux oreilles ; c'est peut-être la figure la plus élémentaire dans la création de l'effet répétitif.

⁴ MOLINET, *Art et science de rethorique pour apprendre a faire rimes et ballades*, Guerlins, A₃^v : « Le refrain est la dernière ligne des dessusditz coupletz et du renvoy de prince duquel refrain si tire toute la substance de la balade. »

La structure anaphorique entraîne souvent d'autres structures de même nature, soit dans les phrases, soit dans le champ sémantique. Les poèmes dans lesquels les vers correspondent à une phrase ou à une proposition se voient facilement emportés par l'élan de la répétition grâce à un système d'anaphores.

Les figures répétitives syntaxiques et sémantiques s'intègrent facilement dans la structure de la ballade et du sonnet. Construits de vers suffisamment longs pour contenir toute une proposition ou une phrase, et ayant une longueur assez limitée pour supporter une série relativement monotone, ces deux formes poétiques sont idéales pour certaines procédures répétitives.

La répétition, du point de vue de la construction, sert donc en principe à rétablir une continuité dans le texte, qui, par sa structure composée de strophes souvent trop délimitées et tendant vers une indépendance sémantique et structurale, risque de se désorganiser et de ne pas pouvoir transmettre un message cohérent. L'anaphore strophique ou le refrain sont des figures apparaissant toujours au même endroit, ce qui assure la monotonie et relie les parties distinctes.

Plus les strophes de la ballade sont longues, plus elles ont d'indépendance. La structure *ababbcbc*, l'une des structures préférées de Charles d'Orléans⁵, est une composition ronde et symétrique : la présence de la rime *b* dans la strophe entière réunit les deux quatrains, la disposition symétrique assure l'évolution intérieure. Le déchiffrement du sujet n'est pas aussi facile quand il est présenté avec une structure plus complexe. Les strophes plus longues et ainsi plus compliquées sont irrégulières et, par conséquent, moins fréquentes⁶. La ballade *Dangier, je vous giette mon gant* est un des rares exemples de la longue strophe. La structure de rimes *ababbccddeefgfg* n'est pas forcément compréhensible, et sa triple répétition reste peu perceptible dans les trois strophes. Le lecteur et l'interlocuteur, à la fin du couplet, ne se souviennent pas des rimes du début. La troisième reprise de la rime *b* brise définitivement la symétrie.

Dangier je vous giette mon gant,
Vous apellant de traïson
Devant le dieu d'Amours puissant
Qui me fera de vous raison ;
Car vous m'avez mainte saison
Fait douleur a tort endurer,
Et me faites loings demourer
De la nompareille de France.
Mais vous l'avez tousjours d'usance
De grever loyaulx amoureux
Et, pource que je sui l'un d'eulx
Pour eulx et moy prens la querelle.

⁵ Et d'ailleurs celle des huitains de Clément Marot.

⁶ L'Infortuné, auteur de *L'Instructif de la seconde rhetoricque du Jardin de Plaisance* précise le nombre obligatoire des vers de la strophe, *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, Paris, A. Vérard, 1501, f. b^r : « Les coupletz soient signamment/Dautant de lignes compassees/Comme le refrain proprement/A de sillabes proposees ». Molinet partage cette opinion dans son *Art et science de rethorique*.

Par Dieu, vilain, vous y mourrés
Par mes mains, point ne le vous celle,
S'a Leauté ne vous rendés⁷.

Ce couplet a approximativement la dimension d'un sonnet : quinze vers dont un (le cinquième) ne sert que l'identification de la forme⁸. Il est doté d'une césure verticale, ce qui rappelle aussi la structure divisée du sonnet. Cette forme de strophe est la version augmentée de la strophe classique des chants royaux de structure *ababbccdede*, où, en élargissant la zone tampon entre le début et la fin, l'auteur ne fait qu'accentuer la spécificité de ces deux microstructures. La première partie de cette construction de rimes (*frons*) est donc l'attaque traditionnelle de la ballade *ababb*, la deuxième partie (*cauda*) est la formule *ccdede*, qui deviendra la caractéristique élémentaire du sizain du sonnet dit français.

Dans sa structure et dans sa construction, le sizain du sonnet hérite donc quelques attributs de la *cauda* ou de l'envoi de la ballade et du chant royal. Le sonnet, dans sa totalité, est toutefois plus proche du dizain. La taille, la densité, l'aspect physique des deux formes offrent plusieurs propos à un examen comparatif. Le dizain est en général libre de toute sorte de contrainte générique. Cette forme poétique n'est en fait rien d'autre que l'émancipation d'un couplet de la ballade ou du chant royal. Le processus de la vraie autonomisation du dizain ne s'est accompli que dans les années 1540. Marot n'écrit que très peu de ballades, par contre, il compose quantité de huitains et de dizains. L'apogée indiscutable du dizain est le recueil impressionnant de Maurice Scève, la *Délie*.

Le dizain scèvien a une structure de rimes bien équilibrée et symétrique (*ababbccdede*) ; c'est une version émancipée d'un couplet de ballade à dix vers. La composition des vers est donc symétrique, mais la disposition des phrases ne respecte pas cette coupure, la syntaxe ne suit pas la répartition prescrite par les rimes. Sur 449 dizains, dans 212 – donc presque la moitié –, la césure sémantique se trouve à la fin du quatrième vers, et souvent les dix vers ont un découpage triparti, qui peut donner une formule 4+4+2 ou 4+2+4. La césure verticale après le quatrième vers est expliquée également par la règle de la quadrature, qui fixe le nombre des syllabes par vers au nombre de vers par strophe. Ainsi, comme la césure horizontale dans le cas du dizain est, selon les notions traditionnelles, après la quatrième syllabe, la césure verticale sera logiquement placée après le quatrième vers. La structure 4+6, que nous retrouvons le plus fréquemment dans le recueil, est aisément comparable au sonnet, où souvent les deux quatrains ne présentent leur sujet que par un dédoublement des propos du premier (4+4+6).

Pierre Laurens établit un parallèle entre l'épigramme de la Renaissance et le sonnet, en mettant l'accent justement sur l'opposition structurale dans les deux formes. En présentant ses observations sur une épigramme de Pontano, il écrit :

⁷ CHARLES D'ORLEANS, *Ballade n° 44*, st. 1.

⁸ Les ballades à strophes de cinq vers ou plus commencent souvent par la structure *ababb*.

Les deux parties du poème s'opposent comme dans l'épigramme simple l'*expositio rei* et la *conclusio epigrammatis*. À la première partie, dont l'unité est assurée par les parallélismes, la deuxième partie s'oppose comme le lieu des antithèses. C'est la deuxième partie qui donne sa force à l'épigramme ; mais à la première, elle doit son ampleur.

Bien que la structure scévienne soit la plus usitée, représentant une très grande majorité de la production de dizain à la Renaissance, nous connaissons quelques exemples divergents. L'épigramme de Marot, *De l'amour chaste* est contraire aux formes traditionnelles du dizain : elle oublie la rime croisée, manque de toute symétrie, et a deux séries de rimes impaires et une paire de rimes. La structure *abaabbcbbc* reçoit plusieurs explications. Le découpage traditionnel serait deux parties de cinq vers, c'est-à-dire *abaab* et *bcbbc*, mais cette répartition n'est soutenue que par le seul fait que les deux séries montrent la structure *xyxy*. Avec le maintien de la rime *b*, qui ne subit aucune diversification, les dix vers sont reliés, et les articulations possibles sont décalées par rapport aux traditions. Le découpage 2+4+4 est justifiable par la répétition de *a* dans les deux premières sections et par la logique du sens de la lecture (ainsi le premier quatrain *aabb* serait le dédoublement du distique *ab*), tandis que le découpage 4+6 ou 4+3+3, c'est-à-dire *abaa* + *bbc* + *bbc*, est soutenu par la répétition de la structure *xy* dans les deux derniers tercets et par la disposition des phrases. En suivant l'ordre sémantique du poème, nous voyons que le dernier tercet forme une phrase qui est opposée à la précédente, et forme ainsi une unité à part. La séparation des trois derniers vers de l'ensemble du texte provoque une disproportion, et l'opposition donne la chute du dizain, qui, avec cette répartition fonctionnelle, se rapproche du sonnet.

La délimitation des strophes dans le cas du sonnet est explicite, et la structure *abba abba ccd eed* sépare définitivement le premier distique *cc* de la première partie, en créant ainsi une unité rythmique indépendante. Ce sera donc le tercet marotique qui donnera plus tard la structure *ccd eed*⁹, et qui représentera la différence entre le sonnet français et le sonnet italien. La construction symétrique que favorisent les poètes français, et que soutient la composition strophique du sonnet, hérite de la structure binaire fréquente dans la strophe de la ballade et dans son dérivé, le dizain. L'opposition du *frons* et de la *cauda* se mue en une opposition entre huitain et sizain, explicité par la césure verticale que démarque le distique marotique. Ainsi au sein d'une réforme poétique qui sacrifie la ballade et glorifie le sonnet, nous découvrons le passé greffé dans la modernité tant prêchée par la Pléiade.

⁹ Cette configuration apparaît déjà dans un autre sonnet de MAROT, *Pour le may planté par les imprimeurs de Lyon devant le logis du Seigneur Trivulse*.

L'invention d'un genre philosophique. Réflexions à propos des *Pensées diverses sur la Comète* de Pierre Bayle

Tamás CSABAI

L'ouvrage en deux volumes intitulé *Pensées diverses sur la Comète*, paru pour la première fois en 1682, s'insère dans une tradition thématique que nous qualifions provisoirement, et un peu grossièrement, de littérature pamphlétaire. Ouvrage d'occasion, il prend comme point de départ l'apparition d'une comète en 1680 qui sert de prétexte à l'auteur pour présenter ses pensées et ses sentiments sur la superstition et la fausse religiosité. Texte argumentatif, il apporte des faits et des suppositions à l'aide desquels il confronte des opinions des uns à celles des autres dans le rythme d'un mouvement dialectique. Bayle semble être dominé par une seule passion : celle de la vérité. Pour y arriver, il ne se préoccupe aucunement de la linéarité : les « pensées » se suivent, comme autant de fragments de récits paradigmatiques pour appuyer la thèse du philosophe.

En revanche, nous pouvons remarquer dans ce discours « factuel » certaines interventions artistiques qui changent quelque peu l'organisation du texte. Or, la représentation satirique, propre à la littérature critique des Lumières, n'est autre, à première vue, qu'un groupement des faits ou, s'agissant d'idées, des coups et des contre-coups. Une pure opération technique donc de la part de l'auteur, pense-t-on, qui met en avant les phénomènes comiques en eux-mêmes – c'est-à-dire qui seraient tels sans cette contribution du caricaturiste –, les rendant ainsi plus ridicules. Mais dès que nous remontons à la théorie *du mode de représentation satirique*¹, nous nous rendons compte du fait que l'essence de *satirique* consiste justement en ce qu'il ne peut être appliqué qu'à la représentation – contrairement au *comique* qui peut absorber et les personnes et les situations avec leur représentation –, car la chose mise en scène en elle-même est tout au plus grotesque ou absurde. Le satirique fait envisager ici la grandeur des prétentions de la religion dominante et la petitesse de la réalité :

Il ne faut pas aller si loin pour trouver ce que nous cherchons : car n'a-t-on pas vu notre Occident parmi les lumières du Christianisme tout infatué d'horoscopes pendant plusieurs siècles ? Albert le Grand, évêque de Ratisbonne, le cardinal d'Ailly, et quelques autres n'ont-ils pas eu la témérité de faire l'horoscope de Jésus Christ, et de dire que les aspects des planètes lui promettaient toutes les merveilles qui ont éclaté en sa personne : ce qui est visiblement faux, puisque les vertus et les miracles du fils de Dieu sont d'un ordre tout à fait surnaturel ? N'ont-ils pas fait l'horoscope non seulement des fausses religions, mais aussi de la religion chrétienne, et jugé de la destinée de chacune par la qualité de sa planète dominante ? Car ils ont distribué les planètes aux religions. Le soleil est échu à la religion chrétienne, et c'est pour cela que nous avons le dimanche en singulière

¹ Cf. GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, chap. IX-X.

recommandation ; que la ville de Rome est ville solaire et ville sainte ; et que les cardinaux qui y résident, sont habillés de rouge qui est la couleur du soleil².

Voilà d'où vient le constat « scandaleux » de Bayle : même l'athéisme absolu vaut mieux que cette idolâtrie chrétienne. C'est la vraie cible de son offensive. Cependant ce n'est pas contre l'innocente faiblesse humaine ou la dévotion sincère que l'auteur utilise le satirique, mais contre l'hypocrisie des puissants religieux qu'il juge dangereuse pour toute la société. Cette effervescence sarcastique des passions incite le lecteur à la collaboration pour anéantir le mal.

Notons à la fois que les fameux paradoxes de Bayle entrent, eux aussi, au service du satirique. En voici un exemple :

Je ne puis assez m'étonner qu'on dit que l'athéisme est une impiété : cela se devrait dire de la superstition, et non pas de l'athéisme... Pour moi, j'aimerais bien mieux que tous les hommes du monde dississent que jamais Plutarque n'a été, que s'ils disaient, Plutarque est un homme inconstant, léger, colérique qui se ressent des moindres offenses qui se met en mauvais humeur pour rien, qui se fâche...³

L'histoire de la poétique ne manque pas de démontrer que la représentation satirique trouve ses racines dans les genres dithyrambiques. Tandis que l'ode chante le majestueux et le noble, le satirique trouve son objet dans le vilain et le vulgaire. En ce sens, le satirique se présente comme une « anti-ode ». Nous pouvons faire ici la même comparaison qu'Aristote concernant la tragédie et la comédie. Et la distance entre les deux pôles est beaucoup moins perceptible dans le cas de celles-là – un fait de la poétique que l'exemple de tant d'odes satiriques prouve. L'harmonie entre les éléments célestes et terrestres se dissolvant, la vision du monde devient la proie à la subjectivation. L'éloge, l'élévation se mêlent parfois avec une humeur élégiaque ou satirique.

Cette transition étrange se révèle bien à partir des interprétations possibles des *Pensées diverses*. La philologie considère généralement ce traité comme une critique de la religion *par excellence*, et le met à la tête d'une tradition qui voit sa continuation dans les attaques ouvertes du siècle de Voltaire. Mais – comme Walter Rex le démontre – la postérité l'a trop considéré dans la lignée des œuvres critiques des Lumières, bien que de nombreuses preuves semblent vérifier que le livre devrait être interprété en s'appuyant sur l'habitude controversée de la Réforme⁴. En censurant la thèse catholique d'ancienneté comme critère d'authenticité et, du même coup, en proposant implicitement l'exégèse méticuleuse des Écritures ; en ridiculisant l'illusion des coutumes superstitieuses de l'Église Romaine face à l'espérance protestante de la justification par la foi, Bayle fait l'apologie de la foi réformée. « Poétiquement parlant », Bayle aurait eu l'intention implicite de « poiein » une « ode du Dieu des Réformés », mais – puisqu'il a trouvé trop

² Cf. BAYLE, Pierre, *Pensées diverses sur la comète*, Paris, Droz, 1939, section XX.

³ *Ibid.*, section CXV.

⁴ Voir REX, Walter, *Essays on Pierre Bayle and Religious Controversy*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1965, p. 40-43.

d'empêchements sur son chemin, trop de nuages ténébreux au milieu du vol hymnique, et caressait en lui-même une vision tragique du monde – il a fini par écrire « un traité satirique de l'immoralité du catholicisme ». (Notons cependant qu'il n'a pas fait preuve de partialité car il a protesté de la même manière contre ses propres coreligionnaires chaque fois qu'il les avait surpris en train de se plonger dans les mêmes œuvres immorales.)

A l'égard de la *Lettre des Comètes*, il faut vous dire que toutes les particularités des lieux, des entretiens, des personnages nommés et désignés sont de petites adresses pour divertir davantage les lecteurs : je vous dis ceci confidentiellement ; car pour tenir le lecteur plus agréablement attaché, il faut lui laisser penser que les circonstances sont véritables, ce qui est si nécessaire que dans la lecture des Romans, on n'aurait presque nul plaisir, si la vraisemblance bien gardée n'empêchait le Lecteur de faire réflexion que ce sont de pures fables... Ceci sert d'éclaircissement à plusieurs endroits de la Lettre et vous délivrera de la peine d'imaginer cent choses et de chercher des voies d'application. Il n'y a dans tout cela d'autres desseins que celui de varier les matières et de faire un beau spectacle aux yeux du Lecteur⁵.

Dans la lettre adressée à son frère, l'auteur se réfère à ce qui deviendra les *Pensées*. Son texte qu'il mentionne encore sous le titre de *Lettre*, évoque un autre genre, possédant de plusieurs traits similaires. En même temps, ce fragment de lettre nous apporte le témoignage de la préoccupation consciente de l'auteur d'apporter de la fictionnalité à son ouvrage⁶. Il nous en donne la raison : cette caractéristique du texte provoque plus de tension chez le lecteur. L'attention du lecteur est donc excitée par la fictionnalité d'une œuvre essentiellement didactique ou rhétorique dans laquelle « les particularités des lieux, des entretiens, des personnages nommés et désignés ». L'anonymat joue également un rôle à cacher l'auteur et souligner le caractère fictionnel du texte, elle n'est donc pas un simple masque pour cacher l'auteur devant la censure, mais aussi devant le public.

Il est notoire que l'anonymat a produit beaucoup d'imitateurs dans ce type de littérature. Nous pouvons mentionner Pascal avec ses *Lettres écrites à un Provincial* et Montesquieu avec ses *Lettres persanes*, avec la différence non négligeable que dans ces ouvrages, publiés anonymement, malgré le fait que les idées y jouent un aussi grand rôle que chez Bayle, la fictionnalité détient effectivement une position dominante.

Nous attribuerons également une importance au caractère fictif du « *je-narratif* » dans le texte de Bayle. Selon les remarques des commentateurs, « il prend le style d'un Catholique Romain »⁷. Grâce à cet intermédiaire organisateur, il ne

⁵ Lettre de Pierre Bayle à son frère aîné, datée du 6 janvier 1684, et citée par A. PRAT, in BAYLE, Pierre, *Pensées diverses sur la comète*, Paris, Droz, 1939, p. XVII.

⁶ « Une page de Michelet ou de Démosthène [...] est, pour certains lecteurs, un incontestable objet esthétique, mais le terme d'œuvre d'art, dont la définition implique en outre une intention esthétique, ne s'y applique pas littéralement, mais dans un sens large et quelque peu métaphorique... ». Cf. GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 39.

⁷ Voir l'introduction d'A. Prat in BAYLE, p. 29.

peut pas lâcher la bride à ses passions controversistes : il doit parler au nom d'un « *je-imaginaire* ». Le « *je-réel* » ne se manifeste pas librement. Il doit adoucir ses propos. Cette contrainte volontaire lui donne l'occasion d'équilibrer entre les invectives qu'il adresse aux deux côtés adversaires, et de constituer une contre-balance de la distanciation auctoriale que véhicule le mode de représentation satirique. En voici un exemple :

Je m'en vais vous dire une chose, qui vous convaincra plus que tout le reste, que l'entêtement des présages s'est enraciné d'une façon étrange dans l'esprit des Peuples Chrétiens. Chacun sait la révolution que les affaires de l'Église souffrirent dans le dernier siècle, et la guerre sans miséricorde que les Protestants déclarèrent à tout ce qu'ils appelaient les superstitions de la Papauté. Les calvinistes se signalèrent sur tous les autres dans cette guerre, et ne pardonnèrent à rien qui leur semblait superstitieux. Mais avec tout cela, ils ne touchèrent point à la superstition des présages ; ils en sont aussi infatigables que nous, et leurs Auteurs en sont, tout pleins⁸.

Il n'est pas sans intérêt de nous rendre compte du parallèle de l'anonymat entre les trois ouvrages mentionnés ci-dessus. L'anonymat constitue plus qu'une simple clandestinité des auteurs pour éviter les vexations. Ces auteurs anonymes tiennent un masque, et de cette façon, un double miroir au-devant du lecteur qui doit se tenir respectivement à la place d'un particulier naïf dans les *Lettres Provinciales*, et à celle d'un personnage oriental dans les *Lettres Persanes*. L'anonymat modifie donc le sens du texte, et l'ambiguïté de cet « agent modificateur » explique quelque peu les malentendus dont les *Pensées diverses* ont toujours souffert.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que, profitant de la coïncidence des sphères artistique et scientifique (encore évidentes à l'époque des Lumières), l'auteur d'un essai, d'une « lettre philosophique » ou des « pensées » pouvait aussi puiser abondamment dans l'outillage poétique. Alors, la coopération de la fonction pragmatique et des ressources poétiques du langage assurait à l'ouvrage un rôle plus intensif dans l'encadrement socio-culturel. Autrement dit, cette coopération ouvrait la voie vers un public plus large, préférant sans doute les textes fictionnels, mais pour lequel les écrits argumentatifs comportaient malgré tout moins d'éléments étrangers qu'on ne le pense aujourd'hui. Ceci amène naturellement la réflexion sur le genre des *lettres philosophiques* à un constat selon lequel ce genre ne devrait guère être conçu en tant que genre pur.

De nombreux rhétoriciens et essayistes sont reconnaissants devant l'instance du langage poétique – au sens large du terme. Le rhéteur puise, lui aussi, dans la « poésie », et cette coopération de la fonction pragmatique et des ressources poétiques du langage assure à l'ouvrage un rôle plus intensif dans l'encadrement socio-culturel. La coïncidence des sphères artistiques et scientifiques était évidente jusqu'à l'âge des Lumières, bien que les poétiques classiques ne l'admettent pas

⁸ BAYLE, section XCIII.

dans leur canon. Or, autant il n'y a pas de genres purs, sinon des genres transitoires, autant nous n'avons aucun titre à expulser la littérature essentielle du domaine des genres rhétorico-didactiques. Ces derniers ont beau tenter de se dégager de l'étreinte de la littérature, ils ne peuvent pas s'en passer.

Toutefois, de nouvelles difficultés surgissent, sous la forme d'une question pour terminer. Si nous approuvons le constat de Roman Jakobson selon lequel « toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse »⁹. Le genre souple et vivant des *Pensées sur la Comète* démontre aussi que l'utilité d'une poétique normative peut être fortement mise en doute.

⁹ JAKOBSON, Roman, *Linguistique et poétique. Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218.

Les histoires insérées dans les *Mémoires d'un homme de qualité* de Prévost

Anikó KÖRÖS

Dans le présent article, nous nous proposons d'étudier les récits insérés dans les *Mémoires d'un homme de qualité* (1728-1732) de l'abbé Prévost. Bien que de nombreuses œuvres littéraires du siècle des Lumières témoignent de la pratique des récits intercalés, le procédé n'est pas l'invention du XVIII^e siècle. Les origines de la forme remontent à l'épopée antique : les chants IX à XII de *l'Odyssée* se composent d'un récit second fait par Ulysse devant l'assemblée des Phéaciens¹. L'insertion des récits seconds à l'intérieur d'un récit premier connaît un regain d'intérêt à partir du XVII^e siècle dans les romans héroïques : *Artamène, ou le grand Cyrus* de Mlle de Scudéry, et *Alaric* de Georges de Scudéry nous en fournissent des exemples². Cette technique complexe survit au XVIII^e siècle dans *Les Mille et une nuits*³ ainsi que dans les œuvres des romanciers contemporains à Prévost comme *Les Illustres Françaises*⁴ de Challe ou bien *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*⁵ de Lesage.

A première vue, il semble que Prévost s'inscrit dans la continuité de la tradition des romans héroïques du XVII^e siècle. De plus, dans les *Mémoires*, le narrateur Renoncour fait un éloge des romans héroïques devant son disciple :

[D]ans les romans héroïques, rien n'est appelé vertu que ce qui en mérite le nom. Si l'amour y joue les premiers rôles, il y produit du moins des sentiments si nobles et de si grandes actions, qu'un lecteur n'y saurait trouver de quoi justifier ses faiblesses. Au contraire on se sent élevé au-dessus de soi-même, en lisant une suite d'événements produits par les motifs les plus sublimes ; et je craindrais moins qu'une telle lecture ne fit des lâches et des voluptueux, que des superbes qui

¹ Voir GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 227 et p. 241.

² Voir à ce sujet CHAMBEFORT, Pierre, « Les histoires insérées dans les romans de Madeleine de Scudéry : *Artamène, ou le grand Cyrus* (1649-1653) », in *Les genres insérés dans le roman*, éd. de Claude Lachet, Lyon, CEDIC, 1992, p. 285-294.

³ Todorov y révèle un record d'enchâssement d'histoires insérées au cinquième degré. Voir « Les hommes-récits : *les Mille et une nuits* », in TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 33-46. Pour l'analyse des fonctions obstructive, distractive et persuasive de ces récits intercalés voir SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 400-410.

⁴ J. Lintvelt y étudie les récits encadrés qui témoignent d'une multiplication des points de vue afin d'aboutir à une vision globale de l'histoire romanesque. Voir LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, Paris, Corti, 1981, p. 217-291.

⁵ Pour l'apport de nuance des histoires secondes au contenu de l'histoire principale dans *Gil Blas* voir PENKE, Olga, « Les rapports entre la structure et la signification dans *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* », in *Studia Romanica*, Debrecen, 1985, p. 37-55.

dédaignassent le commun des hommes, et qui n'eussent que du mépris pour tous ceux qui n'auraient pas les grandes qualités des Oroondates et des Artamènes⁶.

En réalité, l'éclatement de la construction formelle est due à la crise que le roman traverse à l'époque (1680-1720) : le genre romanesque se prête à expérimenter ses possibilités et tend à accueillir de nouveaux genres historiques afin de contrebalancer son caractère nuisible⁷.

Au premier abord, ce renouvellement des formes romanesques par un procédé de diversion semble arbitraire : les épisodes annexes paraissent comme des digressions qui détournent inutilement l'attention du lecteur de l'histoire principale. Ce qui est un écart au niveau de la structure est-il nécessairement une parenthèse au niveau de la signification ? En fait, de nombreux auteurs du siècle des Lumières rejettent une construction évidente à l'œuvre littéraire qui véhiculerait une signification transparente. Ils exigent plutôt une logique interne à l'œuvre et un fil solide qui empêche alors que le lecteur ne se perde dans le « labyrinthe »⁸ de l'édifice romanesque et que le roman ne se disperse en épisodes éparpillés.

Dans les *Mémoires de l'homme de qualité* de Prévost, la cohérence du texte repose également sur une charpente moins perceptible : ce fil unificateur y est assuré par le thème récurrent de la quête d'un secret. En effet, le rédacteur fictif des *Mémoires* mène une interrogation persévérante sur les origines et les conflits des passions sans y porter toutefois une conclusion univoque. A cette analyse de l'obscurité des passions, présente dans le récit principal, s'ajoutent les aventures amoureuses exposées dans les récits seconds qui ouvrent de nouvelles voies à l'interprétation.

Comme les récits seconds apportent des suppléments importants pour le récit premier, nous prenons pour objectif d'envisager la relation des récits seconds avec le récit premier en considérant d'abord leur mode d'insertion, ensuite leur rapport du point de vue du contenu narratif. Enfin, nous nous attellerons à l'examen des fonctions que les histoires insérées sont censées remplir. De l'ensemble des récits intercalés des *Mémoires*, dont le nombre approche de quarante, nous ne prenons qu'un seul exemple susceptible d'illustrer les traits et les fonctions caractéristiques des récits insérés.

Dans les *Mémoires d'un homme de qualité*, le premier exemple de l'emboîtement du récit intercalé est offert par l'histoire du Marquis de Rosambert. Pourtant, l'entrée du lecteur dans le récit second de Rosambert n'est possible que par l'intermédiaire du récit premier. La narration de ce récit 1 est entreprise par le

⁶ PREVOST, *Mémoires d'un homme de qualité III*, in *Œuvres de Prévost*, t. I, éd. de Pierre Berthiaume et de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1978, p. 143.

⁷ Voir DEMORIS, René, *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002, p. 179-189.

⁸ L'expression est à Jean Sgard qui conçoit l'œuvre de Prévost comme un labyrinthe où se présentent cycliquement les pensées sans jamais aboutir pourtant à une conclusion manifeste. Voir SGARD, Jean, *L'abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*, Paris, PUF, 1986.

marquis de Renoncour⁹ qui l'adresse à un destinataire et qu'il apostrophe dès la première phrase : « Je n'ai aucun intérêt à prévenir le lecteur sur le récit que je vais faire des principaux événements de ma vie »¹⁰. Comme l'acte narratif et l'acte réceptif du récit 1 ont lieu hors de la diégèse, le narrateur Renoncour et son lecteur fictif se situent au niveau extradiégétique et doivent être considérés comme narrateur extradiégétique et narrataire extradiégétique. Dans le contenu narratif du récit 1, autrement dit l'histoire 1, Renoncour expose les événements de sa vie jusqu'au moment où il rencontre le marquis de Rosambert. Ceux qui participent à cette histoire 1, sont des acteurs 1, dans ce cas-là, Renoncour et Rosambert¹¹.

Au parc de Vincennes, Rosambert prend la parole pour relater au marquis de Renoncour son histoire. Suivant la définition que Gérard Genette donne au récit second – « tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier »¹² – nous pouvons constater que le récit 2 de Rosambert correspond à cette définition. Quand le narrateur délègue la parole à Rosambert, se produit un changement de niveau narratif, qui est marqué par le passage d'une instance à l'autre. Ainsi, Rosambert acteur 1 est promu narrateur 1 alors que Renoncour narrateur extradiégétique est « rejeté » dans la position du narrataire 1. Comme la narration et la réception du récit 2 sont représentées dans l'histoire 1 (diégèse), Rosambert doit être considéré comme narrateur 1 diégétique ; Renoncour, lui, comme narrataire 1 diégétique. Les aventures de jeunesse du marquis de Rosambert constituent, pour leur part, l'histoire 2 (métadiégétique¹³) dans laquelle il joue le rôle d'acteur 2.

Ce récit intérieur est nettement démarqué du récit principal. Renoncour en tant que narrateur extradiégétique conclut son récit 1 par une formule d'introduction au récit 2 du marquis de Rosambert :

Ce fut là qu'un jour, après avoir commencé par quelques réflexions sur la vie tranquille de ces solitaires, je rappelai au marquis la promesse qu'il m'avait faite de raconter les accidents de sa vie. Il y consentit volontiers. Nous nous assimes, et voici ce qu'il me dit ; le sincère intérêt que j'y ai toujours pris ne m'a pas permis de l'oublier¹⁴.

L'insertion du récit à un deuxième niveau narratif est visiblement indiquée : le sous-titre *Histoire du Marquis de Rosambert* constitue un signal de démarcation.

Ensuite, Rosambert narrateur 1 entreprend son récit 2 en interpellant Renoncour narrataire 1 pour limiter le sujet de son histoire. Le discours

⁹ Nous indiquons les niveaux narratifs par des chiffres, ce qui permettra de différencier l'emboîtement plus complexe.

¹⁰ PREVOST, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité I* (abrégé. *MHQ I*), Paris, Desjonquères, 1995, p. 27.

¹¹ Pour éviter une confusion entre personnage-acteur et personnage-narrateur, nous préférons – conformément à la théorie de Lintvelt – qualifier le personnage agissant d'acteur. Voir LINTVELT, p. 28.

¹² GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1962, p. 202.

¹³ Le terme a été proposé par Genette. Le préfixe *méta-* renvoie à un passage au second degré. *Ibid.*

¹⁴ PREVOST, *MHQ I*, p. 64.

communicatif et le discours métanarratif contribuent à l'ouverture du récit 2 : « Je ne vous dirai rien de ma naissance, qui vous est connue, ni de mon éducation qui n'a rien eu d'extraordinaire »¹⁵. Rosambert narrateur 1 raconte donc, à la première personne, un récit 2 autobiographique en se substituant temporairement au narrateur extradiégétique. Néanmoins, cette autobiographie prend plutôt la forme de la conversation ; le récit enchâssé est toujours adressé à quelqu'un dont la présence ne s'oublie pas complètement. Tantôt Renoncour narrataire y est interpellé : « la demoiselle, dont je vous cache le nom [...] et je vous avoue »¹⁶, tantôt c'est l'intrusion d'une incise au niveau du récit premier qui révèle sa présence discrète : « vous verrez, continua le comte de Rosambert, que ce n'est pas sans raison que j'entre dans le détail de toutes ces circonstances »¹⁷.

En ce qui concerne la clôture du récit 2 de Rosambert, elle est signalée, d'un côté, par le commencement d'un nouveau livre des *Mémoires* ; de l'autre côté, par la prise de parole discrète de Renoncour narrateur extradiégétique entraînant le passage de la première personne à la troisième personne. Renoncour prend donc en charge le résumé de la narration de Rosambert qu'il transmet jusqu'au moment où l'action rejoint enfin le moment de la narration : « Enfin il [Rosembert] poursuivit sa narration jusqu'au temps de sa vie où il était alors »¹⁸. Dans ce cas-là, le recours au style indirect peut tout simplement servir à rendre sensible la présence du temps.

Pas à pas, le récit annexe du marquis de Rosambert se trouve parfaitement intégré au récit matrice : la vie de Rosambert rallie l'intrigue première des *Mémoires* et elle est même reprise au livre cinquième du tome second. Cette récupération du fil de l'histoire de Rosambert est anticipée par un énoncé métanarratif : « Je ne le revis que plusieurs années après notre séparation, comme je le rapporterai dans le cours de ces Mémoires »¹⁹. Ainsi, l'auteur prend grand soin de nouer le récit second solidement et visiblement à l'action principale²⁰.

Rosambert relate non seulement les aventures de sa vie, mais aussi insère dans son propre récit l'histoire d'une femme abandonnée par son amant. Cette nouvelle intrusion aboutit à un récit au troisième degré ayant pour acteur 3 cette femme enceinte qui raconte ses vicissitudes en tant que narrateur 2 à un narrataire 2 que deviendra Rosambert narrateur 1 du récit 2. De nouveau, l'histoire est, en principe, racontée par l'intéressée elle-même et qui devient une confession à la première personne. Le choix du discours direct s'impose au cours de la relation des événements les plus dramatiques, soit pour animer le récit par de vives scènes

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁰ Prévost semble préférer suivre l'histoire individuelle de Renoncour au lieu de donner des mémoires militaires relatant la guerre de Succession d'Augsbourg à laquelle Rosambert participe. Voir à ce sujet PENKE, Olga, « Le rôle de l'histoire dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* de Prévost », *Nouvelles tendances en littérature comparée III*, Szeged-Amiens, 1999, p. 14-22.

touchantes, soit pour inviter le lecteur lui-même à juger du comportement douteux de la femme inconnue, indépendamment du point de vue du narrateur 1.

Pourtant, le récit de la demoiselle malheureuse est complétée par la narration d'un acteur 3 autre que la femme : le récit 3^b du cordelier se trouve au même niveau narratif 3 que le récit 3^a de la demoiselle²¹ à cette différence près que les paroles prononcées par le père cordelier ne sont pas citées directement par le narrataire 2, Rosambert les intègre toutefois grammaticalement dans le récit 2, tout en gardant le contenu narratif de son discours. L'inclusion du récit 3 à l'intérieur du récit 2 est donc manifeste même au niveau de la projection du rapport syntaxique de la subordination : « Il prit la parole, et me dit qu'il avait cru périr cette nuit ; que jamais il n'avait eu tant de frayeur, ni tant de sujet d'en avoir ; qu'il était cordelier du grand couvent, et que depuis longtemps ... »²². Cette variation des points de vue à propos d'une même histoire met en relief le souci de l'auteur de ne déléguer aucune information à un narrateur omniscient qui logiquement n'appartient qu'au narrateur-personnage ayant la vision à focalisation interne.

En établissant les niveaux narratifs des récits intercalés, nous avons vu que l'épithète *second* est seule valable à leur médiation narrative. Mais cette forme impliquerait-elle nécessairement une hiérarchie d'importance selon le contenu narratif ?

Du point de vue du contenu, Genette établit une classification binaire des récits seconds²³ : le récit inséré se dit homodiégétique s'il concerne les mêmes acteurs que le récit principal. Par contre, il est appelé hétérodiégétique s'il met en scène d'autres acteurs que le récit principal. Néanmoins, ce manque de rapport de contiguïté du récit secondaire hétérodiégétique avec le récit principal n'exclut pas forcément une relation d'analogie ou bien de contraste.

Comme Rosambert participe à l'histoire 1 principale aussi bien qu'à l'histoire 2 relatée par lui-même, son récit 2 doit être considéré comme homodiégétique. Ce récit 2 apporte même une thématique similaire au contenu du récit 1 : Renoncour et Rosambert se trouvent unis non seulement par leur physiologie semblable, mais aussi par le parallélisme des épreuves qu'ils affrontent. Ils partagent la fatalité commune aux êtres sensibles qui sont nés « toujours persécuté[s] par la fortune »²⁴ et qui portent en eux une vocation au malheur. Tout d'abord, l'intrigue première décrit la ruine de Renoncour par sa famille et son errance sur les chemins de l'Europe. D'une manière analogue, Rosambert, lui aussi, est poursuivi par des agresseurs féroces, il est mêlé à un duel et se trouve exilé. Puis, sous l'égide de la fatalité, Rosambert connaît l'expérience du coup de foudre classique à la première vue de mademoiselle Colman ; l'événement

²¹ Par souci de clarté, nous signalons par l'indice le dédoublement du narrateur aboutissant à deux récits différents.

²² PREVOST, *MHQ I*, p. 78.

²³ Voir GENETTE, *Figures II*, p. 202 et GENETTE, *Figures III*, p. 251-257 où l'auteur reprend cette problématique en systématisant la configuration homo- / hétérodiégétique.

²⁴ PREVOST, *MHQ I*, p. 63.

unique, qui trouvera son écho dans l'histoire matrice de Renoncour. D'ailleurs, tous deux sont spirituellement attachés à l'ordre des Jansénistes. Rosambert renonce finalement à la vie mondaine et s'enferme à la Trappe. Sa retraite définitive à l'abbaye de... fonctionne comme un indice prémonitoire laissant pressentir la retraite finale de Renoncour. Il nous semble alors que le narrateur Renoncour insère l'histoire de Rosambert moins pour motiver le rôle de cet acteur secondaire que pour nous rappeler les tournants capitaux de sa propre vie.

Quant au récit 3 de la demoiselle – emboîté à l'intérieur du récit 2 de Rosambert – elle prend l'étiquette hétérodiégétique car la femme ne peut pas, bien évidemment, participer à l'histoire 1 en tant qu'acteur. Cependant, considéré en rapport avec le récit 2 de Rosambert, le récit 3 devient homodiégétique puisque la demoiselle apparaît dans l'histoire 2 en tant qu'acteur 2 ainsi que dans l'histoire 3 qui contient justement les aventures de sa vie. Comme Renoncour et Rosambert, elle connaît également l'expérience singulière de l'amour à la première vue. Par son dénouement tragique, cette destinée s'inscrit aussi dans la lignée des fortunes maudites. C'est la même malédiction des passions invincibles qui pèse sur l'héroïne enceinte et abandonnée par son amant. Pourtant, sa calamité s'explique d'une façon très moderne, sa condition misérable vient de l'injustice de la société à l'égard des femmes. Cette jeuneoureuse est dominée par une hiérarchie de puissance patriarcale. Elle s'enfuit de ses frères qui ne lui sont pas de guides plus sûrs que ne l'a été sa mère. Trahie par tout le monde, elle se retrouve dans un état d'abandon moral et par son complet désespoir, elle recourt au suicide. Toutefois, son sort tragique n'est pas isolé, il devient le modèle des aventurières victimes de leur condition²⁵. Par sa prédisposition à l'excès de sensibilité et d'imagination, la demoiselle rejoint la filiation des héros ayant une vocation à la souffrance et à la désolation.

Ce récit expose également la question qui domine les récits insérants de Renoncour et de Rosambert : d'où vient la culpabilité malgré l'innocence des sentiments ? La seule faute que l'on puisse reprocher à la femme malchanceuse c'est son désir d'aimer et d'être aimée. Malgré toute justification, l'amour reste maudit, contrarié par l'honneur et l'estime. Il est à noter que cette femme, elle aussi, espère recevoir la protection de sa tante de « P. R. », tout comme Rosambert et plus tard Renoncour qui souhaitent trouver le repos sous l'asile protectrice des Jansénistes.

Pour mieux comprendre l'armature structurale du roman, nous trouvons indispensable d'étudier les fonctions que remplissent les histoires insérées à l'intérieur du récit entier. Nous nous servons de la typologie à six fonctions de Gérard Genette qui cherche à éclairer la relation que le récit second entretient avec

²⁵ Prévost recourt à un emploi spécifique du terme d'aventurier : « Ceux qui entreprennent quelque chose comme au hasard ou avec plus de résolution que de la prudence » PREVOST, *Manuel lexique* cité par SGARD, Jean, *Œuvres de Prévost*, t. VIII, Grenoble, PUG, 1986, p. 19. Pour l'influence des *Réflexions nouvelles sur les femmes* (1727) de Mme de Lambert sur le féminisme de Prévost, voir la monographie de Jean Sgard : SGARD, Jean, *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1968, p. 68-69.

le récit premier : le récit inséré peut prendre alors une fonction explicative, prédictive, thématique, persuasive, distractive ou bien obstructive²⁶.

Nous apercevons tout de suite que la confrontation thématique des deux récits seconds avec le récit principal présente d'analogies : nous avons vu que les histoires insérées introduisent des micro-exemples sur les thèmes principaux de l'histoire matrice. Elles remplissent donc une fonction thématique et les déploiements différents d'une même idée – la fatalité des passions amoureuses – assurent la variété dans l'unité. A l'histoire de Rosambert est attribuée même une fonction prédictive car, d'une manière cachée, elle préfigure la claustration finale de Renoncour. Enfin, nous observons que le récit 3 de la demoiselle séduite exerce une influence persuasive sur le narrataire 2. Rosambert narrataire 2 entretient un rapport affectif avec l'histoire qu'il est en train d'écouter (et ensuite narrer), il indique les sentiments que provoque en lui tel épisode :

Cette lettre me pénétra d'horreur, de pitié et d'admiration [...] Cette funeste aventure fit sur moi des impressions terribles. Elle servit surtout à me dégoûter du commerce des femmes ; et je résolus d'y renoncer entièrement²⁷.

Ainsi, les interventions directes du narrateur à l'égard de l'histoire prennent la forme plus didactique d'un commentaire moral.

Il ne peut pas échapper à notre attention que l'insertion du récit du marquis de Rosambert survient à un endroit du roman où l'histoire principale semble perdre de son dynamisme : ayant subi toute une série d'actions malheureuses, le héros solitaire Renoncour ne laisse présager rien d'intéressant. Ce récit annexe susceptible de compenser ce manque de vitalité possède en même temps une fonction obstructive par son pouvoir de bloquer le déroulement aisé du récit principal.

Ainsi, quoique par la grandeur de l'âme, les passions extrêmes que les personnages vivent et par leur caractère noble, les *Mémoires* s'approchent du genre du roman héroïque. Les récits insérés apportent en même temps de la variation à l'interprétation du roman au niveau de la morale. Les récits enchâssés ne fonctionnent pas comme des analepses remplissant des ellipses temporelles et thématiques. L'appellation *récit second* ne doit donc pas impliquer une hiérarchie d'importance, car le récit inséré peut contenir l'essentiel au détriment du contenu du récit premier : il peut même devenir plus long que le récit insérant jusqu'à s'y substituer comme le montrera *Manon Lescaut* où le récit premier se réduira à une pure fonction d'encadrement.

²⁶ GENETTE, *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 62-63.

²⁷ PREVOST, *MHQ I*, p. 89.

L'anecdote dans les récits de Diderot : réécriture et intégration dans des contextes différents

Eszter KOVÁCS

L'emploi du discours discontinu et la fragmentation du récit caractérisent plusieurs œuvres de Diderot. Ce mode d'écriture lui permet d'exprimer la complexité de sa pensée, les changements des points de vue ainsi que le rapport affectif du narrateur vis-à-vis de l'histoire racontée. Diderot recourt à des techniques diverses pour fragmenter le texte : digressions dans *Jacques le Fataliste*, interruptions de l'auditeur dans *Ceci n'est pas un conte*, passages narratifs dans les œuvres esthétiques ou la forme dialoguée de ses œuvres philosophiques. L'insertion des récits secondaires fait partie des techniques de fragmentation : nous trouvons des apostrophes, des citations, des anecdotes, voire des nouvelles dans certaines ouvrages, comme les *Salons* ou l'*Histoire des deux Indes*.

Dans la présente étude, nous proposons d'analyser l'*anecdote* chez Diderot et son fonctionnement dans le récit cadre. Pour Alain Montandon, ce genre est une forme brève dont le terme désigne moins un contenu que le caractère inédit de l'histoire. L'anecdote a quatre traits essentiels : son authenticité présumée, sa représentativité, la brièveté de la forme et l'effet qui donne à penser. Le conteur doit avoir le sens de l'observation et construire le segment narratif de la manière la plus économique possible¹. Au XVIII^e siècle, l'intention didactique est immédiate pour le lecteur : l'anecdote fait partie indispensable de l'écriture de l'histoire qui est avant tout l'histoire des mœurs pour les Lumières². L'article « Anecdotes » de l'*Encyclopédie* donne d'abord l'étymologie du mot grec, ensuite il distingue deux sens du terme : histoire secrète prétendue vraie sur la vie des grands et « tout écrit de quelque genre qu'il soit, qui n'a pas encore été publié »³. La définition reste donc floue : l'anecdote semble être, au moins dans l'usage courant, un genre fourre-tout.

L'œuvre de Diderot est très riche en anecdotes. Il suffit de penser à ses *Lettres à Sophie Volland*, à la *Satire première* ou à certains chapitres de son *Voyage en Hollande*. Il intègre le genre dans ses œuvres de fiction aussi bien que dans ses œuvres philosophiques et politiques. Il reprend souvent la même histoire dans un autre cadre et en donne une impression différente par un remaniement. La problématique de l'intertextualité à l'intérieur de son œuvre a donc des rapports étroits avec notre analyse. Nous devons considérer en même temps les sources des histoires insérées.

¹ MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 99-100.

² *Ibid.*, p. 102.

³ Art. « Anecdotes », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, CD-ROM, Edition Redon, Marsanne.

La première anecdote choisie est l'histoire de Romano et Testalunga qui se trouve dans le conte *Les Deux Amis de Bourbonne*. Il s'agit d'une digression d'un seul paragraphe après la première partie de l'histoire. Elle est censée illustrer l'opinion du premier narrateur qui se trouve juste avant la digression et selon laquelle « la grandeur d'âme et les hautes qualités sont de toutes les conditions et de tous les pays »⁴. Le sujet de l'anecdote, tout comme celui du conte, est l'amitié sincère qui demande des sacrifices. Les ressemblances avec l'histoire première ne peuvent pas passer inaperçues : Romano et Testalunga sont des bandits comme Olivier et Félix et l'un d'eux meurt pour sauver l'autre. Diderot s'intéresse aux passions fortes dans les deux cas : « Le combat entre la tendresse filiale et l'amitié jurée fut violent. Mais Romano père persuada son fils de donner la préférence à l'amitié, honteux de devoir la vie à une trahison⁵. » Toutefois, Diderot ne rompt pas les règles de la brièveté dans l'anecdote. Le combat « violent » de Romano fils n'est nullement détaillé, contrairement à celui de Félix, représenté d'une manière qui fait penser à l'expression dramatique⁶.

Rappelons pourtant que *Les Deux Amis de Bourbonne* est une mystification. L'histoire première et la digression sont destinées à tromper le destinataire et le persuader de l'existence réelle des héros et de leur amitié exemplaire. La source est connue : l'anecdote est empruntée au *Voyage en Sicile* de Johann Hermann Riedesel, publié en 1771 et traduit en français en 1773. Comme la première version des *Deux Amis de Bourbonne* date de 1770, Diderot a ajouté ce paragraphe plus tard.

Friedrich Bassenge nous fournit des données précieuses concernant l'apparition de l'anecdote dans le conte. Seulement deux versions des *Deux Amis* la contiennent : celle publiée dans les *Contes moraux* de Gessner et celle dans le manuscrit de Saint-Petersbourg⁷. Diderot a vraisemblablement eu connaissance de l'histoire de Gessner et de Meister parce que son texte est plus proche de l'original en allemand que de la traduction française⁸. Il se trouve une légère différence de contenu dans la dernière phrase ; chez Diderot « Romano père fut mis à mort ; et jamais les tortures les plus cruelles ne purent arracher de Romano fils la délation de ses complices »⁹. Dans la version originale de Riedesel, il ne s'agit pas de Romano mais de l'emprisonnement de Testalunga lui-même. Diderot fusionne les deux événements, probablement à cause d'une inattention mais peut-être aussi parce que par ce changement l'anecdote ressemble plus à l'histoire première des *Deux Amis de Bourbonne*.

⁴ DIDEROT, *Les Deux Amis de Bourbonne*, in *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, Hermann, 1989, p. 442-443.

⁵ *Ibid.*, p. 443.

⁶ Sur la contamination des genres romanesques et théâtraux voir COULET, Henri, « Le roman théâtral », in *Les genres insérés dans le roman*, Lyon, 1992, p. 189.

⁷ BASSENGE, Friedrich, « The Testalunga-Romano episode in the later editions of *Les Deux Amis de Bourbonne* », *DS*, n° 10, 1968, p. 10, 18.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ DIDEROT, *Les Deux Amis de Bourbonne*, p. 443.

Déjà la source tend à idéaliser les bandits siciliens, en soulignant le refus de trahir leurs compagnons pour sauver leur propre vie. Nous sommes justement à l'époque où la Sicile entre dans le parcours des voyages d'Italie et se révèle un lieu pittoresque et romanesque. L'original dans le récit de voyage de Riedesel sert à illustrer le caractère des Siciliens, inquiets et impatients mais capables de faire des actes héroïques rares. Diderot n'est pas le seul qui en soit touché : le personnage de Testalunga survit jusqu'au début du XIX^e siècle. Jean Potocki l'insère dans son *Manuscrit trouvé à Saragosse*, dans l'histoire de Zoto. Au tournant des Lumières, il prolonge le mythe du bandit honnête et vertueux et l'amitié mythique des hors-la-loi.

Cette anecdote n'est pas la seule chez Diderot qui concerne la Sicile. L'exemple sicilien apparaît également dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants* qui est publié pour la première fois dans les œuvres de Gessner avec *Les Deux Amis de Bourbonne*. Au cours de la conversation, le Frère tire de sa poche un livre et lit aux autres quelques pages de la description de la Sicile par le père Labat, dans son *Voyage en Espagne et en Italie*. Il choisit l'histoire du *calzolaio* (savetier) qui, né vertueux mais voyant la corruption de la cour sicilienne, met la justice en sa main et exécute cinquante coupables après avoir poursuivi une instruction secrète.

Pierre Chartier attire notre attention sur la théâtralité de la scène : le père se retire et donne libre cours à l'affrontement des deux frères. Le personnage appelé *Moi* connaît déjà l'histoire, mais elle est une nouveauté pour le Prieur¹⁰. L'anecdote est intégrée au dialogue : le Prieur interrompt le Frère plusieurs fois et le récit se trouve ainsi morcelé. L'histoire puisée dans le *Voyage* de Labat se double de l'interprétation de l'auditeur qui anticipe un dénouement injuste. Le Frère raconte comme s'il lisait véritablement le texte et cite également le discours que le *calzolaio* tient devant le vice-roi après son arrestation pour justifier sa démarche. Les trois interlocuteurs arrivent à des conclusions différentes en écoutant l'histoire et l'anecdote les ramène au problème du rapport de l'individu et des lois¹¹. Rappelons que cela est le thème principal de l'*Entretien*, dont le sous-titre est *Du danger de se mettre au-dessus des lois*. Le Frère demande finalement au personnage *Moi* un jugement pour l'affaire, qui conclut la digression avant la réapparition du Père qui dit : « Je condamnerai le Vice-roi à prendre la place du savetier ; et le savetier à prendre la place du Vice-roi¹². »

Diderot compose l'*Entretien d'un père avec ses enfants* par ajouts successifs à la trame du dilemme principal. L'histoire sicilienne est une des trois principales additions ultérieures à l'*Entretien*. Maurice Roelens donne une présentation exacte des différents états du texte et constate que les parties ajoutées relèvent avant tout des motifs esthétiques. Diderot accentue délibérément le

¹⁰ CHARTIER, Pierre, « La loi du père : étude de l'*Entretien d'un père avec ses enfants* », *RDE*, n° 24, 1998, p. 65-66.

¹¹ DIDEROT, *Entretien d'un père avec ses enfants, Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Hermann, 1989, p. 491-493.

¹² *Ibid.*, p. 493.

caractère discontinu de l'*Entretien* en intercalant de nouvelles digressions¹³. En même temps, l'histoire du *calzolaio*, éloigné temporellement et spatialement du premier cas de conscience, témoigne d'un souci abstrait de démonstration¹⁴. Parmi les changements que Diderot apporte à la source, Roelens constate la vigueur donnée au récit naïf et détendu du père dominicain. Chez Labat, le vice-roi récompense le *calzolaio*, alors que dans l'*Entretien* les interlocuteurs semblent ignorer ce dénouement¹⁵. Pour sa part, Paul Vernière affirme que la source même tend vers le romanesque : le père Labat ne respecte pas la vérité historique mais sait conter et instruire¹⁶.

Un des plus connus des récits insérés dans *Le Neveu de Rameau* est l'histoire du renégat d'Avignon, raconté par le Neveu. Les deux personnages discutent des crimes et de la méchanceté ; et *Lui* soutient l'idée qu'il y a parfois de la grandeur dans la bassesse et qu'il existe des crimes sublimes. Son exemple est le renégat d'Avignon qui trahit son bienfaiteur juif en volant sa fortune et en le dénonçant à l'Inquisition.

Les chercheurs ont longtemps hésité sur les sources de Diderot, l'événement leur semblant invraisemblable à Avignon. Finalement Morris Wachs a précisé l'origine historique de l'anecdote : le personnage réel était le père Mecenati, carmélite d'origine italienne ; le fait s'est passé vers 1731. C'est l'ambassadeur de Frédéric II à Vienne qui parle pour la première fois du crime que Mecenati a commis envers son protecteur juif de Lisbonne. Une autre source possible est un périodique de Leipzig, *Der Neue Pitaval*, mais ce sont seulement les *Voyages en différens pays de l'Europe* de Pilati, publiés en 1777, qui contiennent un détail important pour Diderot, notamment que l'escroc feint de changer sa religion pour gagner la confiance de sa victime. Diderot a pu pourtant entendre parler de l'événement de Grimm ou au cours de son voyage de 1773-74¹⁷.

Nous voyons dans ce passage plusieurs traits de l'anecdote, même si l'histoire est écrite sous forme dialoguée. D'une part, elle est une nouveauté pour l'auditeur, comme le confirme le personnage appelé *Moi* au début : « Je n'ai jamais entendu parler de ce renégat d'Avignon ; mais ce doit être un homme bien étonnant¹⁸. » D'autre part, l'anecdote conduit à la réflexion morale, au cours de la narration et à la fin. Le Neveu est étonné de l'aveuglement de l'hôte du renégat : « Le moyen qu'il n'y ait pas des ingrats quand nous exposons l'homme à la tentation de l'être impunément. C'est une réflexion juste que notre juif ne fit pas¹⁹ ».

¹³ ROELENS, Maurice, « L'art de la digression dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants* », *Europe*, Janvier-Février 1963, p. 175-176.

¹⁴ CHARTIER, p. 84-85.

¹⁵ ROELENS, p. 180.

¹⁶ VERNIERE, Paul, in DIDEROT, *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, 1964, p. 438.

¹⁷ WACHS, Morris, « The Identity of the renégat d'Avignon in the *Neveu de Rameau* », *SVEC*, n° 90, 1972, p. 1747-1756.

¹⁸ DIDEROT, *Le Neveu de Rameau, Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Hermann, 1989, p. 153.

¹⁹ *Ibid.*, p. 153.

Si nous considérons le mode de la narration, la concision est rompue par les détours du Neveu même s'il évoque les faits brièvement. Non seulement il raconte mais aussi il explique l'histoire. Le Philosophe est rendu impatient pas ces retardements, mais quand il demande des explications de sa part, c'est Rameau qui ne veut plus donner de détails et préfère arriver au dénouement de l'histoire en disant : « C'est qu'il [le renégat] était faux et qu'il avait passé la mesure. Cela est clair pour moi et ne m'interrompez pas davantage²⁰. » Le Neveu qualifie le renégat de méchant sublime et exceptionnel. Quant au Philosophe, il est indigné par les mots de Rameau et dit : « Je ne sais lequel des deux me fait le plus d'horreur ou de la scélératesse de votre renégat, ou du ton dont vous en parlez²¹. » L'effet de l'anecdote n'est donc pas seulement dans l'événement rapporté mais aussi dans l'habileté du conteur.

Le contrepoint de cette anecdote dans *Le Neveu de Rameau* est l'histoire du cadet de Carthagène, racontée par *Moi*. Selon la morale de l'histoire, le bonheur est plutôt dans le service rendu aux autres et dans l'honnêteté que dans les plaisirs immédiats, ce qui s'oppose à l'avis de Rameau. Il s'agit d'une reprise dans la *Correspondance* : l'histoire apparaît pour la première fois dans la lettre à Sophie Volland du 12 octobre 1760. Diderot raconte à Sophie un entretien avec le Père Hoop, habitué du cercle des d'Holbach au Grandval²². Diderot lui demande quel était le plus grand plaisir de sa vie. Pour répondre, Hoop lui raconte comment son frère aîné, gâté par ses parents, les a dépouillés et chassés de leur maison et comment lui, le cadet, a fait fortune à Carthagène (aux Antilles) pour récompenser sa famille²³.

Dans la version envoyée à Sophie, Diderot nomme le pays : la famille est d'Edimbourg, d'Ecosse. Dans *Le Neveu*, nous lisons simplement « un pays où la coutume transfère tout le bien aux aînés » et le nom de Hoop devient « un homme de ma connaissance »²⁴. Diderot nuance davantage l'histoire dans *Le Neveu*, pour contraster l'ingratitude de l'aîné et l'amour du cadet, en ajoutant que le cadet « traité durement par ses parents [va] tenter la fortune au loin »²⁵. Le Père Hoop n'en dit rien en vérité, il parle seulement de l'absurdité de la loi qui assure tout au fils aîné. De plus, le but de son voyage n'est pas de récompenser sa famille : il est déjà à Carthagène quand il apprend leur sort²⁶. Dans *Le Neveu*, *Moi* s'attendrit à la fin de l'histoire, ce qui fait écho à la lettre à Sophie et aux sentiments du Hoop : « C'est les larmes aux yeux qu'il m'en parlait ; et moi, je sens, en vous faisant ce récit, mon cœur se troubler de joie, et le plaisir me couper la parole²⁷. »

²⁰ *Ibid.*, p. 154.

²¹ *Ibid.*, p. 156.

²² Les biographes constatent l'intérêt particulier que Diderot porte à cet Ecosseis excentrique. WILSON, Arthur M., *Diderot, Sa vie et son œuvre*, Paris, Laffont-Ramsay, 1985, p. 314.

²³ DIDEROT, *Correspondance, Œuvres*, t. V, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 248-249.

²⁴ *Le Neveu de Rameau, op. cit.*, p. 117.

²⁵ *Ibid.*, p. 117.

²⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁷ *Correspondance, op. cit.*, p. 248-249.

Notre dernier exemple est la réécriture d'une anecdote du *Voyage en Hollande* dans *Le Neveu de Rameau*. L'histoire apparaît pour la première fois dans le chapitre « L'Homme de loi ou De la magistrature » dans le sous-chapitre « De la police » du *Voyage*²⁸. A l'origine, c'est une illustration de la justice hollandaise. Diderot l'insère dans *Le Neveu de Rameau* en 1774 comme l'histoire du juif d'Utrecht. L'affaire dont il entend parler pendant son séjour est celle d'un homme riche qui refuse de payer la lettre de change de son serviteur et qui avoue finalement devant le tribunal qu'il a reçu cette lettre de change pour céder sa femme pour une nuit, quand une courtisane célèbre avait refusé son maître.

Dans le *Voyage en Hollande* l'événement se passe à La Haye et non pas à Utrecht. L'homme en question est « un particulier nommé Vanderveld » et non pas « un juif opulent et dissipateur », un des anciens maître du Neveu. Il est possible que ce changement soit dû à une contamination entre Vanderveld et Isaac Pinto, économiste connu et ami de Diderot, de qui parle le *Voyage* immédiatement après l'épisode en question²⁹. En effet, la copie de Saint-Petersbourg du *Voyage* introduit l'anecdote par la phrase suivante : « L'affaire qui suit, et dans laquelle le bailli est intervenu, fut jugée la veille de mon départ ». Nous lisons immédiatement après la fin de l'épisode : « Ce juif Pinto que nous avons connu à Paris et à La Haye a passé deux ou trois fois par les pattes du bailli, et malgré sa vieillesse je ne le crois pas encore à l'abri de cet accident³⁰. » La cupidité du protagoniste de l'anecdote et les scandales évoqués de Pinto rendent possible en effet une confusion lors d'une relecture hâtive.

Le *Voyage* rapporte l'événement avec des noms concrets, ce qui disparaît dans la deuxième version. Il le raconte brièvement mais d'une manière structurée : le serviteur ne révèle la vérité qu'à la troisième confrontation devant le tribunal. L'anecdote du *Neveu* est écrite également d'une manière brève et concise, au présent, avec plusieurs phrases nominales, employant le discours direct. Racontée par Rameau, elle est intégrée à sa mentalité non-conformiste et paradoxale en le caractérisant davantage.

Roland Mortier analyse le rôle de l'unité de caractère dans les œuvres de fictions de Diderot et constate la fascination de l'auteur devant les caractères uniques. Rameau, malgré tous ses paradoxes, reste conséquent dans sa « franchise abrupte » tout au long du dialogue³¹. Diderot introduit le Neveu en détail en affirmant que « c'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. Il faut que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillés dans sa tête »³². Ce sont les traces de ce caractère original que

²⁸ DIDEROT, *Voyage en Hollande*, Paris, Maspero, 1982, p. 76.

²⁹ L. BONGIE, Lawrence, « Diderot, the *Voyage en Hollande* ... and Diderot », in *Voltaire and his world*, Oxford, VF, 1985, p. 289. Ajoutons que c'est Jean Fabre qui signale pour la première fois cette contamination.

³⁰ *Voyage en Hollande*, op. cit., p. 76-77.

³¹ MORTIER, Roland, « L'unité de caractère dans les romans et les contes de Diderot », *RHLF*, n° 3, 2003, p. 677.

³² *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 70.

nous retrouvons dans l'anecdote en question et dans la manière de la raconter : elle ne fait que renforcer l'intégrité du personnage. Le Neveu se réjouit de la mésaventure mutuelle de son hôte et du serviteur corrompu et introduit la petite histoire par ces mots : « Il [le maître] se fit une mauvaise affaire qu'il faut que je vous raconte, car elle est plaisante³³. »

M. Croquette fait une comparaison minutieuse des deux histoires des Juifs dans *Le Neveu de Rameau*. La première, celle du renégat d'Avignon, expose l'idée du sublime dans le mal, et le ton du conteur, c'est-à-dire de Rameau, cherche non seulement à amuser mais aussi à indigner. Le passage est d'un humour macabre qui justifie un acte scandaleux³⁴. La deuxième, celle du Juif d'Utrecht, est racontée par le Neveu pour son caractère plaisant, plaisant parce que les malhonnêtes n'échappent pas à la punition³⁵. Alors que la première anecdote est fragmentée par le dialogue, la deuxième est un récit bref continu³⁶. Les personnages sont avant tout caractérisés par leurs paroles rapportées dans les deux cas. Dans l'interprétation de Croquette, ces deux histoires représentent la grandeur et la décadence du Neveu³⁷.

Laurent Versini met également en parallèle les deux anecdotes. Dans son interprétation, c'est le serviteur corrompu d'Utrecht qui éblouit le Neveu comme le renégat d'Avignon : les deux personnages représentent le sublime dans le mal. Celui-ci trahit son bienfaiteur ; celui-là prostitue sa femme et le proclame ouvertement devant le tribunal pour obtenir le paiement³⁸. A notre avis, les dénouements ne sont pourtant pas semblables. Tandis que le renégat peut se réjouir de son acte cruel, dans la deuxième histoire Diderot garde la punition égale pour les deux parties : ce qui dans le *Voyage en Hollande* illustre la justesse du tribunal devient dans *Le Neveu de Rameau* la mésaventure mutuelle de deux hommes également corrompus.

Selon certains commentateurs, la réécriture est visible dans l'entrée des stéréotypes et des personnages schématiques dans l'histoire, comme le Juif lascif et cupide ou le serviteur malhonnête³⁹. En revanche, selon Leon Schwartz, le Juif d'Utrecht n'est pas le stéréotype du peuple mais celui de la cupidité et de la lasciveté innées. Il souligne les différences entre les deux personnages juifs du *Neveu*, le bienfaiteur du renégat étant généreux et hospitalier, le maître d'Utrecht voluptueux et malhonnête. Les deux histoires illustrent le principe que la réaction imprévue de la victime visée peut faire échouer mêmes les calculs humains les plus rusés⁴⁰.

³³ *Ibid.*, p. 185.

³⁴ CROQUETTE, M., « Les deux histoires de Juifs, étude littéraire », in *Entretiens sur "Le Neveu de Rameau"*, Paris, Nizet, 1967, p. 109-116.

³⁵ *Ibid.*, p. 116.

³⁶ *Ibid.*, p. 111-112.

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁸ VERSINI, Laurent, *Denis Diderot*, Paris, Hachette, 1996, p. 199.

³⁹ Sur ce stéréotype voir MARCHAL, France, *La culture de Diderot*, Paris, Champion, 1999, p. 360. L'auteur attire notre attention sur l'image véhiculée du Juif et sur le piquant de sa punition, mais ne note pas que les deux parties sont punies.

⁴⁰ SCHWARTZ, Leon, *Diderot and the Jews*, London, Rutherford, 1981, p. 48.

Les sources des cinq anecdotes analysées sont relatives aux voyages : il s'agit des récits de voyage (de Riedesel et du père Labat), connus peut-être de seconde main par Diderot (comme celui de Pilati), des entretiens avec un homme qui a voyagé (le Père Hoop) ou son propre voyage aux Pays-Bas. Dans la réécriture de ces histoires brèves, nous pouvons observer l'art du conteur : concision, dramatisation provoquant un effet fort sur l'auditeur. Diderot prend une certaine liberté dans les détails pour atteindre cet effet ; son objectif est de garder la pointe et faire réfléchir le lecteur.

L'intégration des anecdotes dans un nouveau contexte sert plusieurs causes. La digression renforce l'histoire première, comme dans le cas de l'épisode Romano-Testalunga ; fournit un argument dans la discussion, comme l'exemple du *calzolaio* ; supporte une théorie, comme l'histoire du renégat d'Avignon ; caractérise le protagoniste et sa vision du monde, comme l'histoire du Juif d'Utrecht ; ou confronte les points de vue, comme l'exemple du cadet de Carthagène.

Les récits de voyage romancés de Pierre Loti

Katalin L. DOHAR

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les écrivains-voyageurs en Orient écrivent de moins en moins de récits de voyage proprement dits et choisissent le roman pour le remplacer. Pierre Loti est parmi les premiers qui ressentent la nécessité de ce changement. La présente étude vise à analyser deux œuvres de Loti : *Aziyadé* et *Les Désenchantées* qui sont les meilleurs exemples de cette transition. La raison pour laquelle nous choisissons ces textes est qu'ils constituent l'aboutissement de cette procédure.

Pierre Loti¹ se rend à Constantinople à sept occasions et publie sept œuvres² appartenant à de genres bien différents : recueil d'articles, guide, roman, récit de voyage. Notre analyse portera sur les éléments qui montrent dans quelle mesure ces œuvres s'éloignent du récit de voyage.

Si nous passons en revue les études faites sur Pierre Loti, nous nous apercevons que c'est dans *Aziyadé* que la question du genre est traitée le plus exhaustivement. Les causes en sont multiples. Tout d'abord, c'est le premier texte publié par l'auteur ; il est considéré comme l'un des plus réussis. Ensuite, la genèse de cette œuvre a été assez houleuse. Il ne s'est donc pas précipité de lui donner une forme appropriée. Enfin, le genre du récit de voyage est difficilement contournable et possède assez peu de limites exactes.

La littérature critique détermine le genre d'*Aziyadé* de plusieurs façons. L'avis de Roland Barthes et de Bruno Vercier est semblable dans la mesure où tous les deux considèrent cette œuvre comme fragmentaire et se limitant à des impressions³. Selon Roland Barthes, c'est un roman de la dérive et du flottement où, faute de véritable histoire, nous lisons une série d'incidents⁴. Cette définition est appuyée par le fait que ce type d'écriture apparaît souvent pendant des périodes de crise⁵. Si nous tenons compte du déclin du genre de la relation de voyage en Orient, mentionné auparavant, cette réalité est en accord avec l'idée des critiques. Toutefois, nous nous opposons à cette façon de voir le problème. En effet, *Aziyadé* n'accomplit que partiellement l'essentiel du genre du fragment, à savoir la libre coexistence des éléments. Du fait, bien qu'il existe des chapitres totalement interchangeables à

¹ Le véritable nom de Pierre Loti est: Julien Viaud.

² *Aziyadé*, 1879 ; *Fantôme d'Orient*, 1892 ; *Constantinople en 1890* dans *Les capitales du monde*, 1892 ; *Les Désenchantées*, 1906 ; *Turquie agonisante*, 1913 ; *La Mort de notre chère France en Orient*, 1920 ; *Suprêmes visions d'Orient*, 1921.

³ VERCIER, Bruno, « Loti, écrivain en son temps », in *Loti en son temps*, Rennes, PUR, 1994, p. 10.

⁴ BARTHES, Roland « Pierre Loti : *Aziyadé* », in *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 177.

⁵ Cf. *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, p. 330.

l'intérieur du texte, nous ne pouvons pas entièrement perturber l'ordre en raison de la chronologie.

Nous partageons l'opinion d'Alain Quella-Villéger qui définit l'œuvre comme un livre multiforme contenant des éléments de la tragédie, du récit de voyage, du roman exotique, de la chronique historique, du journal intime et du roman par lettres⁶. L'œuvre appartient au récit de voyage, puisqu'elle est basée sur un voyage réel même s'il est à noter qu'elle raconte un voyage partiellement fictionnel. Nous pouvons le qualifier de roman exotique, puisque l'auteur présente un pays oriental⁷. Certains chapitres présentent des événements historiques de l'époque qui nous permettent également de définir le roman comme chronique historique. Parler d'*Aziyadé* comme roman par lettres est aussi convenable, vu qu'il contient dix-sept lettres. Enfin, il est possible de le considérer comme journal intime, car l'auteur a tenu un journal pendant toute sa vie, dont sort l'œuvre entier de Loti selon Raymond Lefèvre⁸. Les traces de la tragédie apparaissent dans les traits suivants : l'œuvre est composée de cinq « actes », le titre est un prénom féminin et l'issue fatale nous est de nombreuses fois suggérée⁹.

Il est aussi intéressant de jeter un coup d'œil sur l'opinion de l'auteur qui caractérise son livre ainsi : « une suite de hasards favorables »¹⁰, « pauvre petit livre très gauchement composé »¹¹. Il souligne ainsi le caractère fortuit de la création du livre.

En ce qui concerne le genre des *Désenchantées*, l'opinion de la critique est beaucoup plus univoque : c'est un roman. Pour terminer, nous ajoutons la formulation exacte d'Eric Fougère qui concerne tous les romans de Loti : « chacun présente une esthétique hybride entre journal intime et relation de voyage où tout se joue autour d'un prénom de femme et d'un nom de pays¹². »

Dans la perspective de l'unification des définitions évoquées, nous proposons d'appeler ces œuvres *récits de voyage romancés*. Au premier abord, ce genre paraît être un mélange de plusieurs autres catégories, mais dans le cas de Loti, il ne s'agit pas d'un simple amalgame. Il les combine en les organisant sur trois niveaux génériques : celui du récit de voyage, du journal intime et du roman.

Les deux œuvres de Loti, dont il est question et qui ont été écrites après un voyage réel, ont reposé, dans un premier temps, sur un récit de voyage qui suivait un

⁶ VERCIER, Bruno et QUELLA-VILLÉGER, Alain, *Aziyadé suivi de Fantôme d'Orient de Pierre Loti*, Paris, Gallimard, 2001, p. 14.

⁷ Nous devons à Loti la plus ample collection d'images exotiques qui ont une valeur éternelle. JOURDA, Pierre, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, Paris, PUF, 1956, p. 156.

⁸ LEFEVRE, Raymond, *La vie inquiète de Pierre Loti*, Paris, Galerie d'Histoire littéraire, 1934, p. 14.

⁹ Premièrement le sous-titre : Extrait de notes et de lettres d'un lieutenant de la marine anglaise entré au service de la Turquie le 10 mai 1876 tué dans les murs Kars, le 27 octobre 1877. Deuxièmement, « quand tu seras parti, ce sera fini d'Aziyadé ; ses yeux seront fermés, Aziyadé sera morte. » p. 107.

¹⁰ LOTI, Pierre, *Les Désenchantées*, Paris, Calmann-Lévy, 1906, p. 64.

¹¹ LOTI, Pierre, *Fantôme d'Orient*, Paris, Calmann-Lévy, s.d., p. 6.

¹² FOUGERE, Eric, « Les îles de Pierre Loti : rêves et regrets d'ailleurs, ou les commencements derniers », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, oct-déc, 2003, p. 848.

fil chronologique. Mais dans un deuxième temps, Loti a réorganisé le tissu textuel du journal intime en introduisant plusieurs éléments personnels tirés de son journal intime. A ce niveau, nous restons sur le plan de la réalité : alors que le récit de voyage présente en général les éléments réels d'un voyage ; le journal intime fournit ceux de la vie intérieure de l'auteur. Naturellement, il est difficile de marquer la frontière des deux genres puisqu'ils ont de nombreux points communs : l'auteur et le narrateur sont la même personne, chacun suit une période de la vie de l'auteur au jour le jour. La dernière étape est celle de la « fictionnalisation » du texte. L'auteur transforme la matière en suivant le modèle du roman. Comment Loti mène-t-il à terme ce procédé, quels sont ses moyens techniques pour écrire un *récit de voyage romancé* ?¹³

La première lecture possible de l'œuvre est celle du récit de voyage. *Aziyadé* cache l'histoire du voyage officiel de Julien Viaud en Turquie, de 1876 à 1877. L'œuvre suit l'ordre chronologique des événements du séjour qui est le principe même de l'organisation temporelle de toute relation de voyage. Mais l'auteur suit d'autres indices : d'une part, il date les jours, ce qui prête au récit une vision fragmentaire ; d'autre part, le texte se compose de parties narratives et descriptives. Par ailleurs, le texte est apte à accueillir des discours d'origines diverses. Nous pouvons donc constater qu'*Aziyadé* satisfait aux règles formelles du récit de voyage, même si le texte fournit très peu d'informations sur le pays visité¹⁴.

Une deuxième lecture pourrait être celle du journal intime. L'auteur a tout d'abord donné à son œuvre le sous-titre : *Journal de Loti*. Ensuite il a enregistré non seulement les événements de tous les jours, mais aussi ses sentiments et ses impressions qui s'y rattachent : « Je sens la terre qui manque sous mes pas, le vide se fait autour de moi, et j'éprouve une angoisse profonde¹⁵ ». Ainsi le texte est rythmé de deux façons : d'un point de vue chronologique par les jours et d'un point de vue psychologique par ses impressions. Il arrive aussi souvent qu'un même jour soit coupé en plusieurs chapitres. Le texte ne contient toutefois pas la description de tous les jours de son séjour. Cela doit être le résultat d'une sélection parmi les nombreuses pages du journal original. L'auteur a inséré également une vingtaine de lettres. Cela renforce le côté personnel en enrichissant le texte de nuances affectives, même si cela ralentit l'intrigue. En toute hypothèse, Loti utilise ces lettres d'une part pour mieux exprimer les sentiments de ses personnages et d'autre part pour atteindre son objectif de transformer la relation de voyage en journal intime. Il convient encore de mentionner un caractère essentiel du journal intime, celui de la spontanéité. Ce genre de texte doit produire l'illusion de désordre, ce que l'auteur atteint en employant l'écriture fragmentaire.

¹³ Le sentiment exotique débouche souvent sur une méditation, mais lorsqu'elles sont trop nombreuses, le récit de voyage peut devenir roman. Cf. MATHE, Roger *L'exotisme d'Homère à le Clézio*, Paris, Bordas, 1972, p. 21-22.

¹⁴ Pour ce qui est la fonction traditionnelle du récit de voyage voir LE HUENEN, Roland, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage », *Littérales*, n° 7, 1990.

¹⁵ LOTI, Pierre, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy, s.d., p. 80.

Dans la dernière étape, pour donner à son texte la forme d'un roman, Loti a dans un premier temps découpé la matière déjà écrite en quatre parties, dont les deux premières comptent le même nombre de chapitres. Dans un deuxième temps, il a ajouté à l'ensemble une cinquième partie, très courte par rapport aux précédentes et avec ceci de particulier : elle est entièrement inventée. Elle a pour fonction de conclure l'histoire en racontant la mort des héros. Chaque partie a par ailleurs un titre parlant¹⁶.

Ensuite, il a enlevé la plupart des dates : des 158 chapitres 40 sont restés seulement datés (dont dix sont des lettres). En plus, la forme des dates n'est pas régulière : dans certains cas, il précise le jour; dans d'autres il ne désigne que le mois ou l'année. Il arrive qu'un mois entier manque à la série de la datation ou que l'ordre chronologique soit renversé à travers quelques chapitres.

Loti a changé le nom de ses personnages : Hatidje en Aziyadé, Daniel en Samuel, et même le bateau la *Couronne en Vautour*. En ce qui concerne le héros du *récit de voyage romancé*, il reçoit le prénom de Loti et l'identité d'un lieutenant de la marine anglaise.

Au centre de l'intrigue se trouve une histoire d'amour qui s'épanouit avec peine à travers d'innombrables scènes de vie orientale. Ainsi, le lecteur est plus invité à errer parmi les impressions de l'auteur qu'à suivre une histoire romanesque.

Une remarque s'impose aussi au sujet des temps verbaux utilisés dans l'œuvre. Tandis que le récit de voyage et le journal intime préfèrent l'utilisation du passé composé, le roman est généralement caractérisé par l'utilisation du passé simple. Dans *Aziyadé*, l'auteur emploie surtout ce dernier, ce qui augmente les preuves de la fictionnalisation.

Une velléité d'écrire le texte sous forme romanesque est également perceptible : la composition n'était pas encore assez mûre pour qu'on puisse parler d'une forme propre. C'est ainsi qu'il a créé le genre du *récit de voyage romancé* qu'il a développé par la suite. Cette évolution a consisté à céder de plus en plus de terrain à la fiction, jusqu'à en arriver à son texte le plus imaginé : *Les Désenchantées*¹⁷.

Dans cette œuvre, le même processus se met en place, mais le résultat est beaucoup plus homogène. Cette fois, Pierre Loti raconte l'histoire fictionnalisée de son voyage effectué de 1903 à 1904.

La plupart des techniques sont les mêmes, seule l'étape de la fictionnalisation comporte des nouveautés. Cette fois-ci, Loti a ajouté un *Avant-propos* à son texte dans lequel il dit clairement que « C'est une histoire entièrement imaginée. [...] Il n'y a de vrai que la haute culture intellectuelle répandue aujourd'hui dans les harems de Turquie, et la souffrance qui en résulte¹⁸. » Étant donné que l'histoire d'André Lhéry, écrivain français, est moins vagabonde, l'auteur atteint la plénitude d'un texte romanesque. Contrairement à l'histoire d'*Aziyadé*, *Les*

¹⁶ Salonique ; Solitude ; Eyoub à deux ; Mané ; Thécel ; Pharès ; Azrael.

¹⁷ BUISINE, Alain, *Tombeau de Loti*, Paris, Aux Amateurs de Livre, 1988, p. 226.

¹⁸ LOTI, *Les Désenchantées*, p. 7.

Désenchantées contient plusieurs niveaux temporels, de sorte que la structure du texte devient plus composée.

Pour ce qui est de la forme, il a divisé le récit en six parties équilibrées du point de vue du nombre des chapitres. Les phrases et les chapitres sont plus longs et sont construits avec plus de précision que ceux d'*Aziyadé*. Le temps verbal le plus fréquent reste le passé simple et l'imparfait : « Elle demeura interdite et silencieuse, un moment pendant lequel, lui, entendait battre ses propres artères¹⁹. » Comme dans le roman traditionnel, Loti utilise la troisième personne. Le *récit de voyage romancé* se complète cette fois par des explications de termes turcs, comme *dadi*, *tcharchaf*, etc., il a modifié les noms en des prénoms plus parlants : Ikbal a été changé en Melek, en turc 'ange', Zahidé en Djénane, en turc 'bien-aimée'. La description des personnages quant à elle, est devenue beaucoup plus élaborée et complète :

Quant au troisième, dit soumois, si André avait pu soulever l'épais voile de deuil, il aurait rencontré là-dessus le petit nez en l'air et les grands yeux rieurs de Mélek, la jeune Turque aux cheveux roux ...²⁰

Pour élargir la liste des changements formels, nous ajoutons que le journal de base est complété d'éléments fictionnels, tout comme dans *Aziyadé*, d'une trentaine de lettres et d'extraits de journal intime.

A l'évidence, la fusion des éléments s'est accomplie facilement, les trois genres de base possèdent en effet un caractère commun qui leur permet « une coproduction » aisée. Ils sont tous très ouverts et acceptent aisément l'insertion d'autres genres.

Nous avons vu comment Pierre Loti a combiné des genres bien différents pour en réaliser un nouveau. Cependant il reste de savoir pourquoi il a eu besoin de ce « mélange », pourquoi il n'a pas continué la longue tradition des auteurs de récit de voyage en Orient.

La naissance de ce genre hybride peut être attribuée à deux causes de nature différente. La première concerne la vie et la carrière littéraire de Loti, l'autre touche des événements plus généraux qui se sont déroulés indépendamment de l'auteur. Nous savons qu'il n'a pas signé *Aziyadé* pour des raisons familiales, surtout à cause de sa relation spéciale avec sa mère. Loti ne voulait pas qu'elle lise cette œuvre qui dévoile son amour secret avec une femme orientale :

Tu vas au-devant de mon désir, mon cher enfant, en me priant de ne jamais lire *Aziyadé* ; mon intention était justement de te demander cela. (Rochefort, le 21 mai 1879)²¹

Le choix de « romancer » le texte semble empêcher l'identification du héros et de l'auteur. Dans le cas des *Désenchantées*, il a fictionnalisé le texte à cause de ses amis turcs qui ne partageaient pas son avis quant à la situation pénible de la femme

¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

²⁰ *Ibid.*

²¹ LOTI, Pierre, *Journal intime 1878-81*, Paris, 1925, p. 73.

orientale. Ils pensaient que Loti n'avait pas le droit d'écrire sur les femmes turques puisqu'il n'était pas en mesure de connaître la situation sociale de celles-ci²².

La deuxième cause justifie encore ce choix littéraire. Constantinople fournissait un sujet exotique bien attirant jusqu'aux années 1860, mais en 1853, Gautier a publié *Constantinople*, un récit de voyage tellement exhaustif que, sans le savoir, il a terminé la série des traditionnels récits de voyage en Orient. Il n'est pas surprenant que les auteurs suivants se sont alors essayés à un autre genre.

En outre, le récit de voyage perdait déjà depuis le XVIII^e siècle son côté descriptif, pour se tourner vers l'intérieur de l'auteur. Comme les textes contenaient trop de méditations, les œuvres dépassaient les frontières du récit de voyage et devenaient romans ou supports pour un roman²³. Ce processus s'est épanoui chez Pierre Loti qui négligeait de décrire les curiosités touristiques pour présenter ses propres états d'âme.

Pour terminer, nous présentons des raisons sociales : l'une était l'uniformisation du monde²⁴. La plupart des écrivains-voyageurs se plaignaient en voyant les Turcs porter des costumes européens. La diminution des différences entraînait la perte progressive de l'intérêt touristique. Comme le disait Gautier, « quand tout sera pareil, les voyages deviendront inutiles ». L'autre raison était le sentiment de culpabilité qu'éprouvaient les Européens à voir le désastre causé par le colonialisme. Loti réagissait ainsi : « les Huns n'auraient pas fait pis que nous tous »²⁵, « certains états européens sont des hyènes qui s'agitent sournoisement autour de la Turquie »²⁶. Le désenchantement a donc joué un rôle important dans le déclin du genre et les auteurs ont perdu petit à petit leur enthousiasme inconditionnel envers l'Orient mourant et agonisant.

²² LUTFI BEY FIKRI, O., *Les Désenchantées de M. Pierre Loti*, Le Caire, Imprimerie Internationale Idjihad, 1907, p. 7.

²³ Flaubert a réutilisé de nombreux éléments de son *Voyage en Egypte* dans *Salammô*. Voir MATHE, p. 21-22.

²⁴ *Ibid.* p. 162.

²⁵ LOTI, Pierre, *Turquie agonisante*, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 22.

²⁶ *Ibid.* p. 32.

Mythes et mythologies dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant

Gabriella KÖRÖMI

La mythocritique, devenue dans les dernières décennies un domaine de plus en plus important de la critique littéraire, paraît se désintéresser de Guy de Maupassant. Aucune étude autonome n'a été consacrée à l'œuvre maupassantienne. Les grands ouvrages de synthèse, le cas échéant, se contentent de mentionner le nom de l'écrivain. Le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel¹, par exemple, prétend n'avoir découvert que deux mythes chez Maupassant : celui de Saint-Antoine dans la nouvelle du même titre, considérée, à juste titre d'ailleurs, comme un clin d'œil au mythe et non pas comme une véritable reprise de celui-ci, et le mythe du double, qualifié de seul mythe littéraire de Maupassant.

La réticence des critiques à l'égard de l'écrivain peut s'expliquer par plusieurs raisons. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en réaction contre le culte de la mythologie chrétienne du romantisme, les réalistes, ainsi que les naturalistes – parmi lesquels Maupassant est généralement classé – se sont donné pour but de démythifier la littérature. C'est au nom de l'esprit scientifique régnant qu'ils cherchaient à libérer la littérature de tout héritage irrationnel de la civilisation humaine, y compris l'apport mythologique. Outre les tendances générales de la littérature contemporaine, c'est sa propre « profession de foi littéraire² » qui empêche Maupassant de se plonger dans l'interprétation mythique du monde. Le principe de l'originalité, la théorie de l'observation et la conception de la langue pure et claire semblent contredire les recours aux mythes usés. A ses idées s'ajoute la volonté de l'écrivain de puiser ses sujets dans la réalité contemporaine, de mettre en scène les petits faits insignifiants dont se compose l'existence humaine. L'atmosphère mythique nuira à cette intention artistique de l'écrivain.

Après avoir expliqué pourquoi la mythocritique ne portait pas intérêt à l'étude de l'œuvre de Maupassant, nous devons nous poser la question de savoir s'il y a en effet quelque chose à analyser du point de vue mythocritique dans les textes de l'écrivain. Pouvons-nous découvrir l'empreinte des mythes, empruntés aux traditions, que ce soit la Fable gréco-latine ou l'Ancien Testament ? La lecture des textes implique une réponse affirmative. Il est notoire qu'en dépit de leur volonté de démythification, les naturalistes n'ont pas tourné le dos définitivement aux mythes ou aux archétypes pour exprimer certains éléments primaires de l'existence humaine et de l'inconscient collectif. Comme Eliade l'a constaté, le phantasme réaliste

¹ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

² Lettre de Maupassant à Paul Alexis, in SUFFEL, Jacques (éd.), *Correspondance*, Genève, Edito-Service, 1973, t. 1, p. 113.

pouvait rejoindre spontanément, voire inconsciemment la pensée archétypique³. Qui plus est, les naturalistes ont créé de nouveaux mythes, s'adaptant mieux à la réalité de l'ère moderne. A l'apparition des mythes modernes naturalistes s'ajoute encore un certain regain des mythes anciens dans la littérature décadente et symboliste, considéré comme une réaction évidente contre l'esprit positiviste, le scientisme des années 1870. Serait-il possible que Maupassant, dont la carrière littéraire date de la même époque – et qui est ainsi placé au carrefour des mouvements littéraires contradictoires – ne soit pas tenté d'user des mythes antiques, ou au contraire modernes ? Certainement non. Il est un auteur profondément ancré dans son époque, effleuré par tous les courants contemporains qu'il ne cesse de repousser et dans lesquels il puise de temps en temps malgré son indépendance volontiers affichée, malgré tous ses refus.

Dans ce contexte, la présente étude se propose comme objectif d'examiner la place que les mythes et les différentes mythologies occupent dans l'œuvre de Maupassant, même si nous savons à l'avance que ce n'est pas dans ce domaine que réside la particularité de l'écrivain. Dans un premier temps il s'agira d'examiner les mythes – antiques ou modernes – apparus dans l'œuvre de Maupassant, de voir dans quelle mesure ils peuvent être interprétés comme de véritables réécritures. Dans un deuxième temps, l'analyse procédera à la recherche des structures archétypiques auxquelles ils s'apparentent. Les cadres étroits de la communication ne rendent pas possible une analyse exhaustive des contes et nouvelles de l'écrivain. Notre objectif principal est de dégager les directions possibles d'une éventuelle mythocritique littéraire des récits de Maupassant, en nous appuyant sur quelques exemples puisés directement dans les textes de l'écrivain.

Vu l'ensemble des allusions et des figures mythologiques apparues dans les textes de Maupassant, nous pouvons constater qu'il recourt avant tout aux mythes gréco-latins ou judéo-chrétiens, et uniquement quelques rares fois aux mythes orientaux. En examinant ces derniers, nous devons conclure que l'Orient figure chez Maupassant en tant que pays de l'amour bestial, et non pas en tant que terre d'une mythologie différente de celle de l'Europe. Les allusions aux mythes orientaux ont pour fonction d'évoquer la séduction mystérieuse des femmes orientales ou l'atmosphère mythique de l'Orient. Dans la nouvelle *Allouma*, par exemple, Maupassant nous renvoie à Bouddha pour rendre plus expressive la beauté énigmatique et mystique de la fille arabe. La tête de Bouddha exprime la même beauté mystérieuse que représente le sphinx de la mythologie grecque dans la littérature de l'époque en général, et chez Maupassant en particulier (*La Parure*, *Rose*). C'est à cet endroit que nous devons remarquer les allusions faites à un intertexte arabe, au recueil anonyme des *Mille et Une nuits*, considéré comme l'un des archétypes du récit encadré. Ce n'est pas dans le but de démontrer une filiation entre le recueil arabe et ses propres contes que Maupassant le mentionne trois fois

³ Cf. ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.

(*L'Inconnue, Un soir, Une veuve*). Les *Mille et Une nuits* figurent chez lui en tant que monde énigmatique, peuplé de mystères et de femmes mystérieuses.

Si les allusions aux mythes orientaux sont plutôt rares chez Maupassant, il n'en est pas ainsi des allusions aux mythes grecs et judéo-chrétiens. Dans l'œuvre de Maupassant, la majorité absolue des mythes surgissants se réfère à la femme, l'un de ses thèmes de prédilection. D'après sa conception de la femme tentatrice et de l'homme victime innocente de celle-ci, Maupassant fait allusion aux principaux mythes de l'asservissement de l'homme par la femme : Samson et Dalila (*Le Docteur Héraclius Gloss, Mots d'amour, Le Trou*), Hercule et Omphale (*Le Docteur Héraclius Gloss, Mots d'amour*), Adam et Eve (*Conflits pour rire, Les Bécasses*). Les mythes énumérés doivent mettre en valeur la perfidie innée des femmes, intrinsèque au sexe féminin.

Maupassant, peintre désabusé des femmes, soit en raison de sa vision du monde radicalement pessimiste, soit en raison de son apport intime, use volontiers de figures mythologiques pour illustrer les principaux clichés misogynes de son temps : les filles de Loth sont les complices de la nature perfide qui ne reculent pas devant l'inceste pour perpétuer la race humaine (*Un soir, Nos Anglais*) ; Messaline est mentionnée pour rendre plus expressif l'appétit sexuel insatiable des femmes (Mme Obardi dans *Yvette* ; la femme du héros du conte *Un sage* qui a tué deux maris par sa nature passionnée ; l'héroïne extrêmement sensuelle de *L'Enfant*)⁴. Maupassant fait allusion à la reine de Saba en décrivant un défaut physique insoupçonné de la femme (*L'Inconnue*).

Les figures mythologiques citées ci-dessus servent à compléter le portrait ou le caractère dressés *grosso modo* des personnages féminins. Ce type d'allusions peut également ressusciter une atmosphère caractéristique au décor, comme par exemple dans *La Maison Tellier*. Le salon de la maison publique est décoré d'un dessin, représentant Léda étendue sous un cygne⁵. A l'aide de la scène mythologique évoquée, le salon du bordel est déterminé par le symbole de la puissance virile.

Dans les exemples cités, l'allusion reste directe grâce aux noms propres mythologiques ou bibliques. Il arrive pourtant que l'allusion soit moins évidente, plus difficilement déchiffrable, comme dans la nouvelle *L'Inutile Beauté*. Dans cette nouvelle, Maupassant déploie la théorie du piège de la nature, l'une des préoccupations constantes de son œuvre, complétée par l'idée de la responsabilité du Dieu maléfique. Au piège de la nature, ainsi qu'à la volonté divine, l'écrivain propose d'opposer la conception de l'Inutile beauté, déterminant la femme comme un objet de plaisir esthétique, insaisissable et stérile. L'héroïne de la nouvelle

⁴ MAUPASSANT, Guy de, *L'Enfant*, I, p. 981. Puisque Maupassant a composé deux nouvelles avec le même titre, pour éviter les malentendus, nous indiquons le volume et la page, ainsi que les premiers mots de la nouvelle. (« On parlait, après le dîner, d'un avortement qui venait d'avoir lieu... ».) Pour les textes des nouvelles, toutes les références de la présente étude correspondent à l'édition de la Pléiade. MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974. (Le volume et la page seront indiqués après le titre.)

⁵ MAUPASSANT, Guy de, *La Maison Tellier*, I, p. 258.

devient le symbole de la femme moderne, indépendante et autonome, le symbole du refus de la maternité, fonction primaire assignée aux femmes. L'allusion mythologique est vouée à souligner cette symbolique. Maupassant évoque deux fois le bijou de l'héroïne : «...en ses cheveux noirs comme une nuit, un mince diadème en arc-en-ciel, poudré de diamants, brillait ainsi qu'une voie lactée⁶. »

Dans la mythologie grecque, la formation de la Voie lactée se rattache au nom de Héra qui, en conséquence des ruses de son mari, doit allaiter son beau-fils détesté, Héraclès. Furieuse de la voracité de l'enfant, elle lui arrache son sein, d'où la naissance des étoiles de la route céleste, formées des gouttes de lait dispersées. Le mythe cosmogonique de la Voie lactée s'allie donc à Héra, déesse du foyer familial, protectrice acharnée du mariage. Mais en même temps elle incarne l'indépendance de la femme mariée, ainsi que l'indépendance de la mère (elle accouche de son fils, Héphaïstos, d'elle-même). Bien que Héra ne soit pas nommée dans la nouvelle, il est difficile d'interpréter la symbolique de la Voie lactée autrement que par une allusion au mythe grec. Cette interprétation est d'autant plus justifiée que Maupassant déclare lui-même que sa nouvelle n'est qu'un symbole⁷. L'apport mythologique sert ainsi à renforcer l'essence de la femme moderne, notamment son autonomie et son indépendance qui la libèrent du joug de la condition féminine traditionnelle.

Vu les exemples cités, une autre question pourrait se poser : quelle importance devons-nous attribuer à ce type d'allusions mythologiques ? Il est évident qu'elles ne peuvent pas être interprétées comme de véritables réécritures des mythes antiques. En dépit de cela, nous sommes tentée de dire qu'elles sont plus que de simples ornements poétiques ou verbaux des récits. Le recours relativement fréquent de Maupassant aux mythes antiques s'explique, à notre avis, par le genre du récit court. Les allusions mythologiques ont pour fonction de compléter la description d'un personnage, d'un objet ou d'un décor, d'évoquer l'atmosphère ou l'ambiance des récits. Suivant les exigences du genre du récit court – brièveté, concision du sujet, resserrement de l'action –, le nouvelliste ne peut pas s'attarder longuement sur la présentation des êtres ou des objets. Les allusions mythologiques, en renvoyant les lecteurs à un savoir collectif connu et sous-entendu, facilitent la compréhension, le déchiffrement du message des textes grâce aux informations codifiées dans les mythes.

Si les allusions mythologiques de ce type abondent dans les contes et nouvelles de Maupassant, il n'en est pas ainsi des réécritures réelles des mythes antiques, ou des véritables mythes littéraires⁸. L'ensemble des récits de Maupassant nous offre deux variantes modernisées des mythes anciens, le premier étant un mythe grec, le deuxième un mythe judéen.

⁶ MAUPASSANT, Guy de, *L'Inutile Beauté*, II, p. 1215.

⁷ Lettre de Maupassant à Victor Havard, in SUFFEL, t. 3, p. 137.

⁸ Nous utilisons le terme dans le sens que lui a assigné Albouy : « Le mythe littéraire est constitué par ce récit [récit impliqué par le mythe], que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont ajoutées. » ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998, Coll. "U-Lettres", p. 12.

Il est connu que de l'acte de Zeus et de Lédà, évoqué dans *La Maison Tellier*, est né un oeuf, d'où est sortie Héléne, la plus belle des femmes mortelles. Elle est plusieurs fois citée par Maupassant, lors de la description des femmes extrêmement belles. Dans le conte intitulé *Madame Parisse*, Maupassant donne une variante à rebours du mythe grec. Le commandant d'Antibes, pour pouvoir passer une nuit d'amour avec Mme Parisse, fait fermer les portes de la ville, afin d'empêcher le mari de celle-ci de rentrer à la maison. L'analogie entre Héléne et Mme Parisse, suggérée et par le nom de celle-ci, et par l'étrange état de siège comique, rappelant la guerre de Troie, paraît évidente, mais au début et à la fin du récit elle est explicitement formulée par le narrateur.

Pourtant, le mythe auquel l'écrivain recourt le plus souvent, reste celui de la femme de Putiphar et de Joseph, ce qui n'est pas dû au hasard. L'histoire biblique illustre l'une des idées chères à Maupassant, notamment la séduction féminine, en mettant au centre l'homme innocent, victime de la femme (*La Bûche*). Maupassant déploie le mythe dans deux contes, *Pétition d'un viveur malgré lui* et *Joseph* dont le titre nous situe d'emblée dans l'histoire biblique. Le premier raconte l'aventure d'un jeune homme qui n'imité pas l'exemple sage de Joseph, il succombe à la tentation qu'il payera chèrement. Le deuxième conte relate comment une petite baronne a feint de perdre connaissance pour que son valet, choisi à ce rôle par elle-même, puisse la prendre. Cette variante du mythe garde la supériorité sociale de la femme, mais fait ignorer la résistance de l'homme de l'histoire biblique. Le rapport entre le mythe et le conte de Maupassant est d'autant plus explicite que c'est la baronne qui baptise son valet Joseph. La morale du conte illustre un lieu commun préféré de l'auteur : dans l'amour, identifié à la chasse, c'est la femme qui est le chasseur, l'homme devient la proie de celle-ci. C'est toujours la femme qui choisit, si l'homme cède, il devient le jouet aveugle de la femme, s'il résiste, il est sot et ridicule.

La littérature de l'époque porte témoignage de l'existence d'une mythologie fin de siècle, formée autour de la notion du mal. Le principal mythe de l'époque est celui de la femme fatale, alliant les trois éléments essentiels de l'imaginaire fin de siècle : artifice, mystère et mal⁹.

Les allusions et les figures mythologiques citées dans les textes de Maupassant – pareillement aux deux mythes modernisés, actualisés – renvoient au même mythe, celui de la femme fatale. Ce mythe rejoint directement l'archétype biblique de la première femme, utilisée par Satan pour détourner l'homme de la voie désignée par Dieu. Derrière cette image archétypique, omniprésente dans la littérature française contemporaine, se cache l'interrogation de l'homme sur la nature et les mystères du Féminin, apparu comme une Autre inconnue et inquiétante pour l'homme. Au cours de la civilisation humaine, le Féminin mystérieux devient la projection de l'*anima*, cet aspect de l'inconscient non-masculin dans l'homme¹⁰.

⁹ Voir PEYLET, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Paris, Vuibert, 1994.

¹⁰ Voir JUNG, Carl Gustave, *Dialectique du Moi et de l'inconscient* (trad. par R. Cahen), Paris, Gallimard, 1964.

A l'époque de Maupassant, l'*anima* se manifeste en général sous les traits de la Femme fatale. Bien qu'elle soit représentée le plus souvent par les fameuses femmes fatales mythologiques ou bibliques, la femme fatale finit par devenir le principal mythe de la littérature fin de siècle. A l'instar de ses contemporains, Maupassant recourt souvent à la figure de la femme fatale, mangeuse d'hommes, provoquant la perte de ceux qui l'approchent. Nombre de personnages féminins de Guy de Maupassant illustrent les qualités caractéristiques de la femme fatale, mais quand il veut faire allusion au caractère universel de ce mythe, il cite volontiers les fameuses femmes de perdition des mythes grecs, judéo-chrétiens ou quelques personnages historiques, devenus mythiques : la reine de Saba, Dalila, Judith, Cléopâtre, Messaline, Catherine II.

L'imaginaire de la fin de siècle, en s'inspirant de Baudelaire, a créé un autre mythe moderne, associé souvent à la femme fatale, le mythe de la Ville. Paris, la ville moderne, devient ainsi le symbole de la désintégration de l'individu. Nous pouvons découvrir les éléments de ce mythe dispersés dans plusieurs contes de Maupassant, d'après lesquels nous pouvons reconstruire, comme un puzzle, la variante de Maupassant. Chez lui Paris est étroitement lié à la sexualité, jouissant d'une extrême liberté, grâce à l'anonymat du tohu-bohu de la civilisation urbaine. Mais plus que cela, la grande ville reste un décor idéal pour les crimes contemporains : « Et Paris, ce grand Paris sombre, morne, boueux, triste, noir, avec toutes ces maisons fermées, était plein de choses pareilles, d'adultères, d'incestes, d'enfants violés.¹¹ »

Selon la formule de Marie-Claire Bancquart, reprenant le fameux terme freudien, la ville néfaste se métamorphose souvent chez Maupassant en « le théâtre de l'inquiétante étrangeté ». ¹² Le personnage du conte *La Nuit* se perd à Paris, sa ville natale, qui finit par lui renvoyer le néant de son moi, l'image de sa dispersion mentale. La suspension de l'écoulement du temps, la fixation du moment de la narration en une éternité atemporelle, ou plus exactement dans l'indéterminé du non-temps, provoque la perte d'identité de l'homme. Cette sensation moderne est provoquée par la disparition du caractère cyclique du temps, structure archétypique par excellence ¹³.

Donc hier – était-ce hier ? – oui, sans doute, à moins que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année, – je ne sais pas. Ce doit être hier pourtant, puisque le jour ne s'est pas levé, puisque le soleil n'a pas reparu. Mais depuis quand la nuit dure-t-elle ? Depuis quand ?... Qui le dira ? qui le saura jamais ?¹⁴

Il existe un autre thème étroitement lié à la modernité dans les nouvelles de Maupassant, qualifié par les exégètes de mythe littéraire par excellence le mythe

¹¹ MAUPASSANT, Guy de, *L'Ermite*, II, p. 690.

¹² BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant et Paris », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1994, n° 5, p. 798.

¹³ Cf. ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949.

¹⁴ MAUPASSANT, Guy de, *La Nuit*, II, p. 945.

fantastique du double (*Sur l'eau, Le Horla, Un fou ?*). Etant donné que le double a été traité par les différents domaines de la critique littéraire et qu'il est le seul mythe considéré en tant que tel par la mythocritique, nous ne voulons pas aller dans les redites¹⁵. Ainsi nous nous contentons de conclure que les personnages solitaires, hantés par le fantastique, arrivent à faire de ce double un être maléfique à part entière qui aspire à la place, à l'existence de l'homme. Celui-ci devient un être en décomposition, à l'instar de l'univers qui l'entoure :

On dirait un autre être enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise... Quel est-il ? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort, comme ce soir¹⁶.

Situé au carrefour des courants littéraires contradictoires, situé à mi-chemin entre la nouvelle classique et la nouvelle moderne, Maupassant tantôt utilise les mythes modernes, inhérents à la fin de siècle, tantôt réutilise les mythes connus dès les Antiquités grecque ou judéo-chrétienne. De la façon dont il use des images mythologiques, nous pouvons tirer plusieurs conclusions.

Premièrement, les mythes de l'Antiquité et de la Bible deviennent le support sous-entendu des descriptions de l'écrivain. Associés à la femme, les mythes mentionnés ont pour fonction de mettre en relief les thèses misogynes contemporaines, considérées comme vraies par Maupassant.

Deuxièmement, dans le domaine des mythes antiques, Maupassant se garde soigneusement d'utiliser les deux principaux mythes dont on use et abuse dans la littérature de l'époque, c'est-à-dire celui d'Orphée et de Salomé. Bien qu'il fasse allusion à l'image de l'homme décapité (*Marroca*), il ne prononce pas une seule fois le nom d'Orphée, ni celui de Salomé, femme fatale par excellence, figure emblématique de la littérature contemporaine. Même si Maupassant ne manque pas de présenter dans ses nouvelles les divers éléments du mythe épars (par exemple la beauté exotique, la juive fascinante et néfaste, la séduction d'un corps enfantin, l'inceste etc.), le mythe n'apparaît chez lui ni explicitement, ni d'une façon implicite. Cette absence des principaux mythes de l'époque est d'autant plus surprenante que Maupassant, comme nous venons de le mentionner, puise en général dans les mêmes motifs en vogue que ses confrères romanciers. L'ignorance feinte du mythe de Salomé peut être expliquée d'une part par sa volonté de ne pas recourir à une image, rendue célèbre par son maître, Flaubert. D'autre part, sous l'angle de l'ensemble des nouvelles, il nous semble que Maupassant paraît négliger le fonds commun de ces deux mythes, notamment le talent créateur dégradé, voire, anéanti par la femme. Le génie créateur masculin, représenté par le poète et le prophète, est absent dans les récits brefs de l'auteur, bien que l'infériorité intellectuelle de la femme soit une évidence pour lui. Parmi ses nouvelles, nous n'en trouvons aucune qui soit consacrée à la détresse de l'artiste face à la femme : il

¹⁵ Voir BRUNEL, *Op. cit.*

¹⁶ MAUPASSANT, Guy de, *Un fou ?*, II, p. 311.

semble que l'écrivain s'efforce d'exprimer les dangers, provoqués par le contact avec la femme à un niveau universel, il ne choisit aucun type d'homme particulier, pour représenter le sexe masculin entier.

Troisièmement, Maupassant recourt volontiers aux mythes antiques ; le nombre de ces allusions est beaucoup plus élevé que celui des allusions aux mythes modernes. En dépit de ce fait incontestable, c'est dans le domaine des mythes nouveaux, des mythes modernes que Maupassant a réussi à créer de véritables mythes littéraires, ayant une signification nouvelle, capables d'exprimer les problèmes propres à l'époque moderne de la fin de siècle, comme par exemple les mythes de la femme fatale, de la ville et du double.

Quatrièmement, nous devons remarquer que derrière la plupart des allusions mythologiques utilisées par Maupassant, nous pouvons découvrir une pensée archétypique : le mythe des jumeaux dans le mythe du double, les mythes zoomorphes dans l'allusion à la reine de Saba, un mythe cosmogonique dans l'évocation de la femme de Loth ou de la Voie lactée, un mythe étiologique dans celle d'Hélène ou d'Eve. C'est ce fonds archétypique qui sert à enrichir les récits de Maupassant d'un contenu sous-entendu qui n'est pas exprimé explicitement. Bien qu'il soit dégradé, il n'en reste pas moins vrai que c'est ce fonds qui assure une sorte de support interne aux nouvelles en question, en suggérant un non-dit dont elles gardent le silence.

L'éclatement de l'esthétique réaliste : le cas de Simenon

Sándor KÁLAI

Georges Simenon, dont le centenaire a été célébré en 2003, est devenu un auteur de plus en plus étudié dans les milieux universitaires – et ce fait pourrait être surprenant, du moins à première vue. Le centenaire, événement majeur dans la fortune d'un écrivain, était une bonne occasion pour l'édition : une vingtaine de ses romans (romans « durs » et romans policiers confondus) ont été publiés chez Gallimard, dans la Bibliothèque de la Pléiade. Désormais, par ce geste éditorial et institutionnel, le romancier d'origine belge fait partie des « classiques » de la littérature française, il occupe enfin une place, bien méritée d'ailleurs, parmi les grands auteurs du siècle précédent, une place qui a été souvent contestée par la critique pour qui Simenon pendant longtemps n'a été qu'un simple auteur de roman policier.

Il en découle également que Simenon entre dans divers types de filiations possibles établies par la critique. Quant à notre auteur, il y a un nom qui revient régulièrement : c'est celui de Balzac. Mais comme toute comparaison de la critique littéraire, celle-ci aussi demande à être précisée. Tout d'abord, elle peut renvoyer à l'aspect quantitatif de leurs oeuvres respectives : presque 200 romans et plus de 150 nouvelles ont paru sous le nom de Simenon (sans parler de ses écrits autobiographiques) – une production aussi énorme que celle de Balzac. Hormis cet aspect, les deux noms marquent souvent les deux points extrêmes du courant dit réaliste. Le sous-titre de l'excellente monographie de Jacques Dubois¹ (*De Balzac à Simenon*) indique bien cette filiation. Dans son optique, l'oeuvre de Céline et de Simenon peut être interprété comme la manifestation de la crise des formes et des procédés réalistes. La monographie remarquable du juge d'instruction, Didier Gallot porte le titre² *Simenon ou la comédie humaine*. L'auteur justifie ce choix dans l'avant-propos :

Contrairement à ce qu'il prétendait, Simenon ne s'est pas contenté de traquer l'homme nu. Comme l'avait fait un siècle plus tôt Honoré de Balzac, il a boursé une vaste fresque de la condition humaine du XX^e siècle à laquelle il ne manque rien ou presque. Guerres civiles, tensions sociales, lutte de classes, montée des ligues, guerres de 14/18 et 39/45, colonies, monde politique et économique, le décor où il fait évoluer ses personnages est complet³.

Une thématique bien exhaustive, comme celle de Balzac. Didier Gallot procède ensuite à un recensement complet des classes sociales se manifestant dans les romans de Simenon.

¹ DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

² GALLOT, Didier, *Simenon ou la comédie humaine*, Paris, Editions France-Empire, 1999.

³ *Ibid.* p. 12.

Une des préoccupations majeures de Simenon, et sur ce point il continue la tradition réaliste, est la représentation du destin des personnages. Le narrateur le dessine d'un trait, d'où la brièveté des romans, et de près, il en découle l'adoption d'une attitude discrète de l'instance narrative qui gomme les traces de sa présence, prend le point de vue du personnage. Une autre conséquence des tendances du roman simenonien est le manque quasi total de la volonté de réaliser une grande construction, une volonté qui était celle de plusieurs auteurs du XIX^e siècle. Il s'agit plutôt d'une œuvre – composée d'une série de romans brefs – dont la cohérence est assurée par la récurrence des mêmes thèmes qu'on peut considérer comme obsessionnels. Parmi eux, il faut surtout mentionner la culpabilité⁴, liée presque toujours à un élément du crime, ou la déviance, analysée par Jacques Dubois, un des meilleurs connaisseurs du romancier⁵.

Tout comme dans un roman réaliste ou naturaliste, le milieu et le passé fonctionnent comme deux forces qui déterminent la conduite des personnages. Une différence capitale en est cependant le manque des repères chronologiques. De notre point de vue, ce dernier trait du roman simenonien est d'un intérêt primordial : il s'agit de la représentation d'un monde en quelque sorte loin de l'Histoire, néanmoins marqué par elle. C'est ce qui assure d'ailleurs l'étonnante actualité ressentie par le lecteur contemporain en lisant les romans de Simenon. D'autre part, le gommage des repères temporels interdit une lecture directement référentielle.

Les protagonistes des romans viennent surtout de la petite-bourgeoisie. La série simenonienne donne une image complexe de la mentalité de cette classe⁶, une représentation minutieuse de la réalité quotidienne petite-bourgeoise. Le narrateur retrace fidèlement les rites, les habitudes des personnages et ensuite la perturbation de cet ordre du quotidien qui annonce le glissement à peine perceptible vers les abîmes d'un nouveau monde difficile à maîtriser. La crise éclate et le narrateur procède à la notation de ses menus détails et donne au lecteur une image avant tout sensible sur la transformation des personnages. Dans l'univers simenonien, le contact avec le monde est assuré surtout par les sens. Le rapport entre le sujet et le milieu qui l'entoure n'est pas métonymique mais devient de plus en plus métaphorique. C'est le sujet avant tout instinctif et sensible qui essaie de saisir son entourage et procède à une constitution de sens plutôt métaphorique⁷.

Il faut également insister sur la présence forte de l'élément policier. Il n'est naturellement pas étranger à l'univers d'un Balzac ou d'un Zola, parce que son importance grandissante est étroitement liée à la modernité qui est synonyme, entre autres, de la prolifération des détails du monde incitant à l'interprétation et à la

⁴ La culpabilité, universelle, est une donnée existentielle de l'univers simenonien annonçant ainsi le thème majeur du roman existentialiste.

⁵ DUBOIS, Jacques, « Simenon et la déviance », *Littérature*, 1971, p. 62-72.

⁶ Il s'agit surtout de la mentalité de la petite-bourgeoisie traditionnelle et de celle de la nouvelle petite-bourgeoisie, deux mentalités ayant des traits de caractère à la fois similaires et opposés. Voir sur ce point FABRE, Jean, *Enquête sur l'enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, CERS, 1981 Coll. "Études sociocritiques", plus particulièrement les 3^e et 4^e parties.

⁷ Sur ce point de vue, on pourrait faire un rapprochement entre les romans de Simenon et celui de Proust.

détection. Un Sherlock Holmes, prototype du détective, fait un travail rationnel en suivant des traces, tout comme Freud qui adopte une méthode semblable. Brian McHale, un des théoriciens de la littérature postmoderne, va jusqu'à affirmer que le type de roman représentatif de la modernité est justement le policier, caractérisé par la prédominance de l'épistémologique, tandis que le roman postmoderne par celle de l'ontologique⁸. Il va sans dire que ce rapprochement est assez sommaire et réducteur, mais il met cependant en lumière l'importance du roman policier dans l'ère moderne.

Simenon pratique un réalisme minimaliste. Dans ce qui suit, nous essaierons d'expliquer ce que cela peut signifier dans un roman non policier de Simenon, *Les Fiançailles de M. Hire*⁹.

Le titre fait déjà référence, outre au personnage principal, au bonheur impossible de celui-ci : aucunes fiançailles n'ont en effet véritablement lieu sauf dans les rêves du personnage. Cela indique d'emblée sa solitude essentielle : il reste définitivement étranger. Le fait d'être étranger est un thème qui revient constamment chez Simenon, et dans le cas de M. Hire, cela devient encore plus compliqué.

La structure du roman repose sur un crime. Il s'agit de l'assassinat d'une prostituée qui a eu lieu avant le début de l'action. Cette antériorité a une importance particulière parce que le crime devient une force déterminante : dès le début, un monde coupable se dessine devant le lecteur. Le romancier peut ainsi introduire l'enquête et les personnages typiques du roman policier : enquêteurs, témoins, suspects et coupables. Il y a un personnage caractéristique du roman réaliste qui fait également son apparition, le personnage bavard, incarné ici par la concierge. Elle devient un véritable « foyer » d'information, c'est elle qui les recueille et les distribue. Au début du roman, quand elle monte chez M. Hire, elle est déjà persuadée de la culpabilité de celui-ci parce qu'elle l'a choisi comme tel, c'est-à-dire comme criminel. Dès la première page du roman, le lecteur prend conscience du pervertissement de l'investigation : la concierge qui est à la recherche des traces ne fait que les fabriquer.

Cette recherche des signes est étroitement liée au thème du regard. Il suffit de citer le premier affrontement de M. Hire avec la concierge :

Un homme tendit la main, mais la concierge ne le vit pas, ou le vit mal, en tout cas n'y prit garde parce que son regard fureteur s'était accroché à un autre objet : une serviette imbibée de sang dont le rouge sombre tranchait sur le froid du marbre¹⁰.

⁸ Cité par BÉNYEI, Tamás, *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern [Ordre énigmatique. Le roman policier, la métaphysique et le postmoderne]*, Budapest, Akadémiai, 2000, p. 33-34.

⁹ Concernant les romans policiers de Simenon, on peut formuler sommairement les suivants : il pratique le roman à énigme qui consiste à passer de l'énigme à la solution par le moyen de l'enquête. C'est cette dernière qui est à la base de la structure de ce type de roman. La découverte progressive du passé et de la préhistoire des personnages pendant l'enquête peut fonctionner sur deux niveaux : d'une part, contribuer à la solution de l'énigme, d'autre part, fournir un arrière-plan par la description des lieux, des habitudes, du train de vie des personnages. Sur ce dernier point, les romans de Simenon rejoignent cette tradition du roman policier qui essaie d'élargir ses propres cadres vers le roman réaliste.

Tout le monde regarde et peut être regardé à son tour : M. Hire est obsédé par la vue de la jeune fille d'en face et il est partout épié par la police. Le roman peut être interprété comme l'entrecroisement de différents regards qui essaient de comprendre le monde ou les autres, un fait qui résulte du jeu subtil de l'alternance des points de vue.

La figure centrale du roman est M. Hire, personnage insaisissable menant la vie d'un petit-bourgeois solitaire. Le premier chapitre décrit minutieusement l'itinéraire de ce petit homme sans âge de son appartement de Villejuif jusqu'à son bureau parisien. Il fait ce trajet avec une précision mécanique :

A la porte d'Italie, il descendit comme si son instinct l'eût averti qu'on était à destination et il *se faufila* à nouveau dans la cohue, *sautillant*, sûr de lui, *dandinant les épaules*, descendit les marches du métro et, au bord du quai, reprit la lecture de son journal. (p. 13. C'est nous qui soulignons.)

Toute sa vie se repose sur cette rigueur pour ainsi dire répétitive :

M. Hire vida d'abord la cuvette, qu'il essuya à l'aide d'un torchon. Son regard s'arrêta ensuite sur un poêle de fonte qui était froide. A part l'immobilité de la tête, qu'il portait comme un corps étranger, il était le même homme que dans le tramway, dans le métro ou dans la cave de la rue Saint-Maur, calme et mesuré dans ses gestes qui semblaient aussi ordonnés que les rites successifs d'une cérémonie. (p. 23.)

Le narrateur suit minutieusement ces petits gestes quotidiens, ce qui ne caractérise que le premier jour de l'histoire, le dernier jour « normal » de M. Hire. Dès la deuxième journée, quand il perçoit pour la première fois l'hostilité de la concierge et la présence des policiers, il perd pied : « Il ne se mettait pas à son aise. » (p. 35.) – comme dit le narrateur. M. Hire ne peut plus être le même et le narrateur suit de près le changement du personnage qui se manifeste tout d'abord dans la modification inattendue de son trajet quotidien.

Un des éléments de la perturbation est le rapport de plus en plus intense qui s'établit entre lui et la jeune fille d'en face qui est en fait l'amie du vrai coupable. Pendant la nuit du troisième jour, la fille entre chez lui et, tout d'un coup la chambre se remplit de son odeur :

Et il sentait de tout près l'odeur de la servante, la même odeur que, dans les tribunes de Bois-Colombes, il ne faisait que deviner au passage de la bise. C'était une odeur chaude où il y avait des fadeurs de poudre de riz, la pointe la plus aiguë d'un parfum, mais surtout son odeur à elle, l'odeur de sa chair, de ses muqueuses, de sa transpiration. (p. 77.)

La transformation réside, entre autres, dans le fonctionnement aigu des sens dont la suite est une relation élémentaire, sensuelle entre les deux personnes. Il y a un autre corps près de M. Hire qui provoque le changement de son attitude impassible : le personnage se métamorphose, voire se dédouble.

¹⁰ SIMENON, Georges, *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, Paris, Fayard, 1960, p. 7. C'est à cette édition que renvoient les indications de pages.

M. Hire regardait sa toilette, le réveille-matin sur la cheminée, le petit poêle, toutes ces choses qu'il était seul à manier chaque jour, comme pour les appeler à son secours. Il fondait. Il ne pouvait plus s'arrêter sur la pente et, pourtant, il gardait une arrière-pensée, il conservait la faculté de se regarder lui-même et il était mécontent du M. Hire qu'il voyait. (p. 80.)

Il se décide à partir avec elle, à laisser tout derrière lui¹¹ : « C'était venu si simplement, d'une façon si inattendue qu'il en était dérouter lui-même, car c'était la minute la plus extraordinaire, le point culminant de sa vie. » (p. 118.) C'est à ce moment que, parallèlement, une interrogatoire révèle le passé de M. Hire¹². Le vrai nom de celui-ci est Hirovitch¹³, il est donc juif¹⁴, un juif russe, sa mère est d'origine arménienne. Son père, tailleur, a fait faillite. M. Hire, à son tour, a fait six mois de prison pour attentat à la pudeur et vit actuellement d'une petite escroquerie légale. Cet interrogatoire qui sert à humilier M. Hire, la révélation de ces données rend plus complexe le personnage : c'est un petit escroc innocent, une figure marginale, un étranger dans plusieurs sens du terme¹⁵.

M. Hire ne se rend pas compte du piège tendu par la fille et par son amant à cause d'un sentiment jusqu'ici inconnu pour lui, l'amour :

Et alors, tandis que tout Paris courbait le dos sous l'averse, que les visages se refrognèrent, qu'on s'amassait à dix sur un seuil ou qu'on piétinait dans un petit bar en attendant une éclaircie, M. Hire, lui, était transfiguré par l'allégresse. (p. 131.)

Dès la représentation des événements de l'avant-dernier jour, le narrateur procède à un montage des fils principaux du récit : d'une part, les errances parisiennes de M. Hire en attendant l'heure du rendez-vous, d'autre part, la présence des policiers chez lui guettant son arrivée. A la fin du récit, le rythme s'accélère à cause de cette alternance des points de vue ; la tension augmente comme dans un vrai roman policier.

Le lendemain matin M. Hire, en pleine désillusion, rentre chez lui. Il doit s'échapper par les toits, poursuivi par la foule qui croit tenir le vrai coupable. Rattrapé par les pompiers, il meurt dans leurs bras. Il meurt de peur, victime d'une

¹¹ Le thème de la fuite est étroitement lié à un autre thème déjà mentionné qui est la déviance.

¹² Cette interrogation n'a lieu qu'au cours du septième chapitre, dans la deuxième moitié du récit (le roman est composé de 11 chapitres). Jusqu'ici le narrateur n'a rien révélé du passé du personnage, il n'y avait donc aucune continuité entre le présent et le passé.

¹³ Cette information incite le lecteur à réinterpréter le titre.

¹⁴ La biographie d'Assouline mentionne deux romans (*Les Fiançailles* et *Le Petit Homme d'Arkhangelsk* paru en 1956) qui donne une image complexe sur un personnage d'origine juive, in : ASSOULINE, Pierre, *Simenon*, Paris, Gallimard, 1996, p. 77-80.

¹⁵ « L'épithète "étranger" génère trois notions, à des niveaux différents : à partir du sens premier, géographique et ethnique, on parlera d'*extranéité* ; en considérant les rapports d'intégration plus ou moins effective au groupe social, nous hasarderons *étrangérité* ; enfin, en considérant les relations "humaines" voire les relations aux choses, la notion reçoit une coloration métaphysique pour aboutir au rapport à soi-même. L'étranger devient étrange. Cette *étrangeté* est le dernier avatar du mot, l'ultime point de la série sémantique. » (souligné dans le texte). In : FABRE, p. 112. Ce roman montre le schéma complet extranéité – étrangérité – étrangeté. Mais comme Fabre le remarque, dans le cas de M. Hire l'extranéité, donc le fait d'être juif ne motive rien, n'explique rien au niveau psychologique. C'est peut-être à cause de cela que ce fait n'est révélé qu'en plein milieu du récit. Cette faiblesse de la motivation marque une rupture par rapport au roman réaliste classique.

hystérie collective¹⁶. Dans l'univers romanesque, la mort du personnage principal peut être considérée comme une solution, comme le rétablissement de l'ordre¹⁷. Mais dans l'économie du savoir, il y a une tension très grande entre le savoir du lecteur et celui des personnages. Le dénouement de ce roman peut faire penser à *La bête humaine* de Zola où on retrouve également cette tension¹⁸. Il en découle que le lecteur établit une interprétation des événements différente de celle de la plupart des personnages du roman¹⁹. Il y a donc deux sortes de rapport de cause à effet qui fonctionnent. L'investigation peut alors être considérée comme une mise en abyme retorse qui reconstruit d'une autre manière l'intrigue policière du roman.

De ce point de vue, la mort est celle d'un innocent, donc l'ordre apparemment retrouvé du monde cache un désordre encore plus grand qu'il ne l'était au début. Au début du roman il y a un crime, à la fin il y en a un deuxième. Dans un monde coupable le crime ne peut que se perpétuer. Le roman s'ouvre et se referme sur le vide de deux cadavres, il tourne autour de ces deux moments de meurtre. L'écriture simenonienne retrace minutieusement le chemin vers le crime et, parallèlement, le sentiment de bonheur fugace et, en fin de compte, impossible d'un personnage solitaire.

L'importance du milieu et du passé du personnage ainsi que la représentation du destin des protagonistes d'une part, le choix de la forme brève, la présence forte de l'élément de crime, le souci d'un style neutre et impassible, ainsi que la prise de conscience de la crise de la représentation d'autre part constituent la formule du roman simenonien : une oscillation incessante entre certains procédés traditionnels et la mise en question de ceux-ci.

¹⁶ Selon la biographie déjà citée, le jeune Simenon journaliste était le témoin d'une scène pareille à Liège et on en trouve la trace dans plusieurs de ses romans, à part *Les Fiançailles* dans *Chez Krull* (1939) et *Il pleut, bergère* (1941). In ASSOULINE, p. 55-56.

¹⁷ D'un autre point de vue, c'est la seule issue de M. Hire.

¹⁸ Neide de Faria parle à propos du roman de Zola de deux codes de lecture : « *l'armature générale* de ce livre [...] se fait à partir d'un système complexe de liaisons d'une pluralité de cellules dramatiques, offrant deux "codes" logiques de lecture : le premier suivi par le lecteur, le deuxième interprété par un personnage. » In DE FARIA, Neide, *Structure et unité dans Les Rougon-Macquart. La Poétique du cycle*, Paris, Nizet, 1977, 88-89. Cette tension dans l'économie du savoir est plutôt exceptionnel dans le roman réaliste classique.

¹⁹ Parmi les personnages du roman, ceux qui en savent autant que le lecteur sont la fille d'en face et son amant.

Les tropismes de Nathalie Sarraute – entre fiction et diction

Izabella LOMBÁR

Nathalie Sarraute a largement contribué à la transition des genres à la fin du XX^e siècle. Les deux termes genettiens – fiction et diction – se sont presque imposés comme cadre théorique aux changements génériques apportés par Sarraute. Les écrits des deux auteurs ont un point commun : Sarraute tente d'implanter la non-représentativité dans l'écriture fictionnelle et Genette, comme théoricien, établit un système générique où les modes non-représentatifs entreraient dans le paradigme des modes de représentation¹.

Genette conteste la tripartition attribuée à Aristote² et il esquisse les contours d'une nouvelle conception générique architexturale se servant de la notion de transtextualité. Il reprend le thème en 1991 d'une approche générale³, celle de la littérarité. La raison d'un tel élargissement théorique est le suivant : en opposant à la conception mimétique de la littérarité développée par Aristote (qui est, selon Genette, le fondement de ses catégories génériques), une autre conception de la littérarité, Genette comptait trouver le fondement théorique d'une taxinomie générique alternative et valable. Selon une lecture genettienne, Aristote, aussi bien que Platon n'auraient pas parlé de genres, mais de modes de représentation (narratif et dramatique). Ce critère de la représentation a figé, tout au long de l'histoire littéraire, la possibilité d'établir une taxinomie valable et suffisamment dynamique. Dans ce contexte théorique, Genette a finalement une seule question : comment entrer dans ce paradigme des modes de représentation des modes non-représentatifs (lyrisme, autobiographie, essais, philosophie)⁴ ? La distinction entre fiction et diction suggère que la « littérarité » d'un texte de prose peut tenir soit à son caractère fictionnel (« littérarité-par-fiction »), soit à l'appréciation qu'on porte sur sa forme (« littérarité-par-diction »)⁵. La recherche générique devient ainsi plutôt poétique et semble suivre une bipartition⁶. La fameuse triade des genres (épique, dramatique, lyrique) se limite à la littérature de fiction qui se caractérise par la présence de l'intrigue, des personnages, des différentes techniques d'écriture

¹ GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, repris dans GENETTE, Gérard – TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 153.

² *Ibid.*

³ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

⁴ GENETTE – TODOROV, p. 153 ; GENETTE, Gérard, « Fiction ou diction », *Poétique*, avril 2003, n° 134, p. 131-139.

⁵ GENETTE, « Fiction ou diction », p. 134.

⁶ La tendance d'évincer la tripartition classique se soulève déjà dans l'écriture théorique d'avant Genette : André Jolles parle de cinq modes de discours (interrogatif, indicatif, silence, impératif, optatif) et il dit que chaque mode de discours possède deux formes simples : une réaliste et une idéaliste. JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 8. Todorov parle de la multiplicité possible des types de discours non-littéraires et littéraires. TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

narrative ou dramatique. Il semble s'éclorre en même temps une littérature de diction (autobiographie, essai), dont la littérarité est vue par des aspects langagiers du texte. Le texte ici veut dire « une œuvre dont la "matière" est de l'ordre, non de la mimésis d'actions, mais de l'expression de pensées ou de sentiments... »⁷.

Cette théorie générique s'oppose non seulement à celle d'Aristote. En réfléchissant à la littérarité, Genette a dû réagir face à la conception de Roland Barthes qui, dans les années cinquante et soixante, établit une théorie de lecture purement immanente⁸. Au lieu de poursuivre une critique générique, Barthes évince, certainement consciencieusement et au nom de la conception autotélique (autoréférentielle) de la littérarité⁹, la question des genres¹⁰. Cette nouvelle conception de la littérarité ne correspond pas à celle de Genette, qui souhaite reprendre conscience de la définition institutionnelle de l'œuvre littéraire. La pensée genettienne reste donc classique de ce point de vue car il conteste l'intransitivité de l'écriture en disant que :

...tout discours porte sur un objet, que cet objet soit concret (choses, actions, personnages, paysages...), abstrait (les Idées, l'humaine condition, la grâce divine...) ou lui-même un texte singulier, c'est-à-dire (comme dit Proust à propos d'autre chose) un objet « idéal sans être abstrait », puisque singulier¹¹.

En s'inspirant pourtant de Barthes, Genette appelle l'écrivain de la fin du XX^e siècle écrivain-écrivain, ou par le terme de Lévi-Strauss « un bricoleur »¹². Il propose lui-même une autre appellation, l'hybride¹³. C'est un écrivain qui, en s'inspirant de la terminologie deleuzienne, est en perpétuel devenir et dont l'œuvre se trouve toujours dans « l'entre-deux »¹⁴.

L'œuvre de Nathalie Sarraute est un exemple frappant de cette hybridité, de cet état dans l'entre-deux : il se trouve entre fiction et diction. La fiction narrative ne porte

⁷ GENETTE, « Fiction ou diction », p. 133-134.

⁸ Cette réaction ou la projection de cette discussion fictive se présente sous forme de dialogue dans GENETTE – TODOROV, p. 155-159. L'allocutaire est nommé Frédéric (Lejeune ?), mais sa conception du texte correspond à celle de Barthes.

⁹ DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique*, Paris, Nathan, 2000, p. 118.

¹⁰ Il faut noter que c'est sur la voie de la conception autotélique de la littérarité que Blanchot, Derrida ou Deleuze parsèment leurs réflexions génériques. « Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais appartenance. » DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264 ; « Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature... » BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 136, 243-244, cité par TODOROV, *Les genres du discours*, p. 45 ; « C'est dans les milieux tempérés de notre civilisation qu'agissent et prospèrent actuellement les zones équatoriales ou glaciaires qui se dérobent à la différenciation des genres, des sexes, des ordres et des règnes. » DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 164.

¹¹ GENETTE, « Fiction ou diction », p. 135.

¹² *Ibid.*, p. 135.

¹³ *Ibid.*, p. 135-136.

¹⁴ « ...le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite. » DELEUZE, Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p. 360.

plus chez elle les traits de la représentation aristotélicienne. Il n'y a plus rien à représenter car le monde n'est plus que façade, « apparences », « lieux communs »¹⁵. Est-ce une recherche de vérité¹⁶ ou de l'authenticité¹⁷ ? Il vaut mieux dire qu'à la rhétorique du mensonge¹⁸ de cette façade, Sarraute oppose l'authentique au niveau de la diction. En même temps, au niveau de la fiction, elle ne représente pas ces fameuses « actions humaines », bases inéluctables de la mimésis, mais le vivant, voire cette zone d'indiscernabilité¹⁹ dont Deleuze parle dans ses écrits sur l'art. Les fictions sarrautiennes s'approchent donc de la littérature-par-diction par la transgression des règles de la représentation mimétique, et ses essais puisent dans la source des techniques d'écritures propres aux fictions sarrautiennes : entre autres de la sous-conversation.

Essai et roman, diction et fiction se rejoignent l'un l'autre, se devançant dans l'écriture de Sarraute. D'une part, dans les *Tropismes*²⁰, qui correspondraient en principe à la littérature-par-fiction, plusieurs traits de la littérature de diction sont présents. D'autre part, *L'ère du soupçon*, une œuvre en principe de la littérature de diction, porte les marques d'une littérature de fiction.

Quels sont les traits de la littérature de diction portés par les *Tropismes*, le premier ouvrage de fiction de Nathalie Sarraute ? Le lecteur se trouve dans l'incertitude concernant trois aspects fondamentaux du récit traditionnel : l'intrigue (qu'est-ce qui se passe), le personnage (avec qui) et le lieu (où), ce qui, dans la perspective de la fiction traditionnelle susciterait un sentiment d'incomplétude. Ces lacunes sont comblées par Sarraute à l'aide des méthodes discursives. A titre d'exemple, il est utile de citer le début de la sixième séquence²¹ :

Le matin elle sautait de son lit très tôt, courait dans l'appartement, âcre, serrée, toute chargée de cris, de gestes, de halètements de colère, de « scènes ». Elle allait de chambre en chambre, furetait dans la cuisine, heurtait avec fureur la porte de la salle de bains que quelqu'un occupait, et elle avait envie d'intervenir, de diriger, de les secouer, de leur demander s'ils allaient rester là une heure ou de leur rappeler qu'il était tard, qu'ils allaient manquer le tram ou le train, que c'était trop tard, qu'ils manquaient quelque chose par leur laisser-aller, leur négligence, ou que leur déjeuner était servi, qu'il était froid, qu'il attendait depuis deux heures, qu'il était glacé... Et il semblait qu'à ses yeux il n'y avait rien de plus méprisable, de plus bête,

¹⁵ SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 9.

¹⁶ GOSSELIN-NOAT, Monique, « Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité », *Critique*, janvier-février 2002, tome LVII, n° 656-657, p. 22-35.

¹⁷ TISON BRAUN, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁹ « Seule la vie crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et y pénétrer dans son entreprise de co-création. C'est que l'art vit lui-même de ces zones d'indétermination... » DELEUZE – GUATTARI, p. 164.

²⁰ SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Éd. de Minuit, (rééd.), 1971.

²¹ *Ibid.*, p. 33.

de plus haïssable, de plus laid, qu'il n'y avait pas de signe plus évident d'infériorité, de faiblesse, que de laisser refroidir, que de laisser attendre le déjeuner.²²

Dans ce passage, la désignation n'est pas présente comme dans les œuvres de fiction, où elle sert à faire connaître un personnage et un lieu d'action²³. L'énonciation se fonde ici sur des pronoms personnels. La désignation des lieux est remplacée par des renvois synecdochiques et métonymiques à l'endroit où a lieu le tropisme. Le protagoniste n'est pas désigné non plus. S'il s'agissait d'un récit de fiction traditionnelle, le pronom personnel « elle » jouerait un rôle anaphorique : il devrait être le « représentant » d'un soi-disant « représenté » (une expression référentielle – un nom propre –, ou une expression indéfinie – une femme – ou générique – toutes femmes)²⁴. Une énonciation métonymique prend ainsi la place de l'énonciation mimétique. Cette énonciation est également valable pour les personnages secondaires : « elle avait envie [...] de *les* secouer »²⁵. « Les » : encore une anaphore démonstrative sans antécédent. Cette approche métonymique de l'univers tropismique est aussi valable dans la non-désignation du lieu. Il s'agit sûrement d'une pension, mais ce n'est pas désigné comme tel. Un réseau synecdochique y fait allusion : il s'agit d'une « chambre », de plus le protagoniste « elle » va « de chambre en chambre », et il s'agit aussi d'une salle de bains que chacun a le droit d'utiliser, mais qui est toujours occupée. Les chambres et la salle de bains font synecdochiquement allusion à l'idée de la pension. Un réseau métonymique de références (les actes et les événements à la place du lieu, de l'établissement) se rapportent à la vie pensionnaire : le déjeuner est servi collectivement, le café se refroidit, etc. La désignation des personnages et des lieux est donc supprimée au détriment des tropismes.

Ainsi, le tropisme prend-t-il la place de l'intrigue fictionnelle par un processus métonymique. Dans ce premier paragraphe, hormis le manque de dénomination, se trouve un portrait irrégulier se construisant également à l'aide d'un processus métonymique. D'importants aspects du portrait manquent : le nom du personnage, son état social, sa profession. Mais s'y trouvent l'énumération de propriétés²⁶ du personnage « elle » (« âcre, serrée, toute chargée de cris... ») et sa caractérisation indirecte par une suite de verbes d'actions à l'imparfait (« furetait dans la cuisine », « heurtait avec fureur la porte »).

Par ce réseau dense d'allusions métonymiques et synecdochiques, pour être précis, par la désignation et l'énonciation métonymiques et par le glissement des aspects habituels du récit de fiction traditionnelle (dans notre exemple du portrait) vers un renvoi métonymique au tropisme, le texte sarrautien se trouve entre fiction et diction. Il est sur le terrain vague d'un langage qui rejette la plupart des béquilles de la narration fictive. Tandis que les œuvres de fiction de Sarraute portent les marques

²² *Ibid.*

²³ HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *La stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 243.

²⁴ *Ibid.*, p. 232.

²⁵ Nous soulignons.

²⁶ MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, p. 139.

de la littérature de diction, ses œuvres appartenant à la littérature de diction (p. ex. *L'ère du soupçon*) portent les traits de la littérature de fiction. Elle y expose sa méthode poétique particulière qu'elle appelle sous-conversation (ce qui fait de *L'ère du soupçon* un roman d'idée selon Jean-Yves Tadié²⁷).

C'est dans le dernier essai de *L'ère du soupçon* dont le titre est *Ce que voient les oiseaux*, que la sous-conversation en tant que méthode poétique s'impose le plus évidemment. A en croire le sous-titre du livre, il s'agit d'un « essai sur le roman », et si le premier essai (*De Dostoïevski à Kafka*) parle du passé du genre, le deuxième et le troisième parlent de son présent (*L'ère du soupçon, Conversation et sous-conversation*), le dernier parle de l'avenir du roman. Le public, le lecteur joue un rôle central dans la conception sarrautienne sur le roman de l'avenir. Si l'écrivain souhaite se libérer des chaînes imaginaires de l'imitation (mimésis, fictivité) ou de la figuration (personnages, héros), il doit largement compter sur la capacité interprétative de son public. C'est pour cela que Sarraute consacre son dernier essai au thème du public (laïc et professionnel) et c'est pour cela aussi qu'elle y introduit la pratique de la sous-conversation. Si le tropisme, comme on l'a vu, prétend remplacer l'intrigue dans la poétique sarrautienne, la sous-conversation est une des méthodes discursives grâce auxquelles l'auteur attire le lecteur dans le monde « souterrain » des tropismes. Et ce qui est essentiel : la sous-conversation est capable de former la communauté de l'auteur et de son public²⁸, censée être la base commune de l'écriture et de la lecture.

Dans *Ce que voient les oiseaux*, le terrain de la sous-conversation est doucement préparé par une énonciation dont le sujet est un « on ». « On » est le pronom le plus riche de la langue française²⁹. Syntactiquement il se comporte comme un pronom personnel, mais sémantiquement il est si riche que selon certains linguistes il a une volatilité³⁰ lui permettant d'échapper à toute catégorisation. En d'autres termes, « on » peut s'interpréter soit comme « je », soit comme « tu », soit « vous » ou « nous », « sans jamais coïncider parfaitement avec aucun »³¹. Cette volatilité ou ce flottement sémantique du pronom s'interprète dans la rhétorique comme une commutation défini / indéfini ou autrement dit comme un énallage³². C'est justement de cette possibilité de commutation ou d'échange que Sarraute arrive à profiter. Elle en profite pour emmêler ou, plus précisément, pour associer le sujet de l'énonciation (un « on »), son objet (« le public », « les critiques » qui sont les référents du pronom anaphorique « ils ») et l'allocutaire. Ce souhait

²⁷ Jean-Yves Tadié qualifie sans détours « roman d'idée » *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute. TADIÉ, Jean-Yves, « Un traité du roman », *L'Arc* 95, 1984, p. 55-59.

²⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁹ HERSCHBERG-PIERROT, p. 27-43.

³⁰ MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1991, p. 20.

³¹ *Ibid.*

³² HERSCHBERG-PIERROT, p. 43 et Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 166. Énallage : « l'échange d'un temps, d'un nombre, ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne ». FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, (rééd.), 1968, p. 293, cité par HERSCHBERG - PIERROT, p. 43.

d'association des personnes de l'énonciation est déjà présent dans le fait que le sujet du dire est un « on ». La tendance à la généralisation y est évidente : le moi parlant et le destinataire (l'allocutaire) sont alliés. En même temps, l'identification de l'objet de l'énonciation se fait par des noms communs : « le public » et « les critiques » sont nommés, puis sont longuement traités par le pronom personnel anaphorique « ils ». Il s'agit précisément de la situation du public et de la critique au moment de l'écriture, et en rapport avec cela, de la manière de lire des lecteurs professionnels et non-professionnels. Il paraît que le public « dévore » certains ouvrages comme « les plus succulentes des nourritures »³³. La suite est à citer, car c'est ici que Sarraute passe à la sous-conversation :

Plus succulente même, avouent-ils [*les lecteurs*] (et pourquoi se cacheraient-ils d'un goût que les critiques les plus respectés ont partagé ?) que celles que leur offrent les grandes œuvres du passé. Ici aucune accommodation n'est nécessaire ; *on* entre sans effort, *on* se trouve aussitôt de plain-pied ; les personnages *nous* ressemblent ou ressemblent aux gens que *nous* connaissons [...] *On* se sent dans leur vie comme un poisson dans l'eau³⁴.

La sous-conversation se glisse dans le texte à l'aide donc d'un éniellage : l'échange se réalise entre l'objet du dire « ils » et le « on » qui est tout différent de l'énonciateur « on ». Ce deuxième « on », aussi bien que le « nous » qui le reprend, est le sujet d'une autre énonciation, celle des lecteurs des œuvres de la fiction mimétique : elle explicite leur parole « souterraine ». L'inclusion d'une telle méthode poétique dans un ouvrage de diction, propre aux œuvres de fictions de Sarraute, lui ouvre une nouvelle voie créative. Elle fondera sur cette démarche tout un livre de fiction, rappelons-nous *Les Fruits d'Or*³⁵, dont le sujet est vague, mais on dirait que c'est la réception littéraire. C'est ici qu'elle commence à perfectionner sa technique poétique, la sous-conversation. Aussi, c'est dans cet ouvrage qu'elle introduit le dialogue, une de ses pratiques d'écritures qui déterminera le plus son œuvre.

L'écriture de Nathalie Sarraute se situe donc dans une zone d'indiscernabilité, dans un entre-deux, elle est en perpétuel devenir. Elle incarne ce type d'écrivain-écrivain, de bricoleur ou d'hybride dont l'œuvre reste pourtant classique.

³³ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 128.

³⁴ *Ibid.*, p. 128. (Nous soulignons.)

³⁵ SARRAUTE, Nathalie, *Les Fruits d'Or*, Paris, Gallimard, 1963.

Le surréalisme et le roman

Piroska FÜZESI

Les surréalistes n'acceptent pas que le monde soit divisé en catégories : ils se proposent de le considérer comme un « vase communicant ». Ils ne sont pas prêts non plus à respecter les césures entre les genres littéraires imposées par une tradition millénaire. Dans leur prose, la frontière disparaît entre roman, poésie, autobiographie, documentaire et texte automatique. Quels sont les caractéristiques du roman surréaliste « contaminé » par les autres genres ? Quels sont ses vertus et ses points faibles ? C'est ce que nous essaierons de voir dans cette communication.

La critique surréaliste du roman dans les années vingt

Bien qu'à cette époque les surréalistes se soient déjà remis de la révolte dadaïste générale, ils continuent à protester contre la littérature. Ce refus exprimé par les jeunes écrivains vient de leur peur de plaire, d'être considérés comme la nouvelle génération des gens de lettres. S'ils choisissent comme titre pour leur revue le mot *Littérature*, c'est surtout par ironie, en rappelant les mots de Verlaine dans son *Art poétique* : « Et tout le reste est littérature ». La critique surréaliste du roman fait donc partie intégrante d'une critique plus générale : ce genre est « exclu comme bouc émissaire du péché de littérature »¹.

Au moment où la critique du genre romanesque est explicitée dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924, la vie littéraire en France et dans toute l'Europe connaît un essor du roman. A la suite de la crise dans les années 1890-1920 succède une époque d'abondance. En 1928, Proust finit son œuvre gigantesque ; en 1922, Martin du Gard commence la sienne ; en 1923, Colette publie *La maison de Claudine* ; *Les faux monnayeurs* de Gide paraît en 1925 – pour ne citer que quelques exemples. Les surréalistes ne se contentent pas de la simple contestation de ce genre « en vogue ». Dès le début des années vingt, ils ont à leur disposition une alternative. Ils ont déjà fait des expériences avec l'écriture automatique et le groupe est en train de découvrir l'aventure des sommeils. Les récits basés sur ces expériences seront les moyens d'expression auxquels ils auront recours et qui seront leurs propres genres.

Ce sont donc les cadres de la critique du roman. Cette critique, le chef du mouvement l'a trouvée assez importante pour l'insérer dans le *Manifeste*², acte de naissance « officiel » du mouvement. Parmi ses points principaux, il y a tout d'abord l'attitude réaliste des romanciers qu'André Breton condamne : « Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui

¹ CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme et le roman*, Lausanne, Editions l'Age d'homme, 1983, p. 17.

² BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard – Ed. NRF, Coll. "Idées", 1963.

engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. » Il reproche aux romanciers que « chacun y va de sa petite observation ». Et que « [l]e caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse à mes dépenses. »³ Les particularités inutiles avec lesquelles les romanciers fatiguent leurs lecteurs se trouvent surtout dans les chapitres descriptifs des romans. En effet, une cible importante de la critique du roman est la description :

Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs⁴.

Breton trouve encore que les romanciers insèrent leurs descriptions dans le texte quand ils n'ont rien à dire, faute de sentiments : « Je veux qu'on se taise quand on cesse de ressentir⁵. »

Et ce n'est pas le seul problème avec les sentiments dans le roman – continue-t-il. La psychologie non plus, n'est pas un point fort des romanciers. Leur erreur principale est de négliger la diversité infinie des personnages et leur unicité absolue. Ils les emploient pour démontrer leurs thèses toutes faites, les classent en types et en catégories. « L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce le cerveau. Le désir d'analyse, l'emporte sur les sentiments⁶. »

Le *Manifeste* est l'œuvre d'André Breton. Les membres du groupe saluent l'ensemble du texte. Mais pouvons-nous dire qu'ils sont d'accord avec la critique du roman qui y est explicitée ? Si l'on considère les œuvres surréalistes qui naissent à la même époque et les opinions que les autres membres du mouvement expriment, on ne trouve pas de romans « traditionnels », on ne trouve pas d'avis contraires. De plus les diatribes pareilles à celle de Breton contre le roman sont également introuvables chez ses amis.

On rencontre au plus des remarques résignées, comme celle d'Aragon : « La vogue est au roman, ainsi qu'elle est au singe, aux cheveux courts. Elle est au roman et à la psychologie. L'observation, où nos gens sont bien⁷. » Bien que cette phrase rappelle les mots de Breton, Aragon n'insiste pas trop sur la condamnation du roman. Il écrit lui-même un texte théorique surréaliste : *Une vague de rêves*, datant de 1924, comme le *Manifeste*. Là, il n'y traite même pas le sujet du roman. Il a explicité d'ailleurs son avis dans une lettre, un an auparavant :

Il ne m'appartient ni de mépriser, ni de défendre [la nature des choses]. Dans tout ce que je lis, l'instinct me porte vivement à chercher l'auteur, et à le trouver ; à

³ *Ibid.*, p. 14-15.

⁴ *Ibid.*, p. 15-16. On ne peut que déplorer que le seul exemple cité par Breton pour illustrer l'atrocité de la description réaliste soit, assez injustement, *Crime et châtiment* de Dostoïevski.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Paris-Journal*, le 7 décembre 1923.

l'envisager en écrivant ; à écouter ce qu'il dit ; non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je ne trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires ; poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également parole⁸.

Un coup d'œil sur les textes narratifs aragoniens des années vingt nous permet de comprendre la prise de position du groupe surréaliste à l'égard du roman : leurs sentiments mitigés, leur approbation « innée », leur hostilité conforme au goût de Breton et la légèreté avec laquelle ils traitent ce problème. Dans les œuvres aragoniennes, l'aspect romanesque est présent dans une mesure variable. *Anicet ou le panorama, roman* (1921) contient des proses narratives qui constituent ensemble le récit presque traditionnel d'un processus d'initiation. Il ne faut pas que l'indication de genre dans le titre nous trompe : c'est une paronomase basée sur la sonorité pareille et le sens différent de deux mots, panorama et roman. *Les Aventures de Télémaque* (1922) auraient dû être un roman selon la conception originale de l'auteur. Ce fut justement sous l'influence de Breton que le récit s'est transformé en écrit théorique. *Le Paysan de Paris* (1926) est muni de deux textes théoriques et ne se compose que de tableaux sans intrigue, sans caractères. Tout cela ôte le label « roman » à ce livre. Quarante-cinq ans plus tard, Aragon le considère quand même plutôt comme un roman. Il affirme alors que c'est un texte autobiographique car il décrit le développement de son propre esprit. Après *le Paysan*, l'évolution d'Aragon « romancier » connaît une crise. Entre 1923 et 1927, il travaille sur *La Défense de l'Infini*. Il prétend avoir écrit mille cinq cents pages pour créer « le comble et la négation » du roman. Personne n'a lu ce texte dans sa totalité car l'auteur l'a détruit, pensant à ses amis et aux principes de ceux-ci, avec lesquels il était plus ou moins d'accord. De ce texte, il nous reste à peu près 300 pages. Après cet échec, Aragon ne se remettra à la prose que sept ans plus tard. Cet exemple nous montre avec quelle force l'avis de Breton a influencé, voire paralysé les autres surréalistes. Il révèle aussi combien il était difficile pour les surréalistes de se détacher de ce genre, auquel ils s'y mettaient presque inconsciemment en écrivant.

Mais le porte-parole le plus décidé quant au bannissement du roman, André Breton, n'arrive pas non plus à se débarrasser définitivement de ce genre. Au début des années vingt, il projette, encore ensemble avec Aragon, d'écrire un roman à quatre mains : *Madame à sa tour monte*. La tentative échoue malgré les reprises que le texte a connues : on ne sait plus si ce fut en raison de son aspect romanesque. Et encore, on ne peut pas passer outre le détail que le *Manifeste*, texte où la condamnation du roman est la plus explicite, nomme des romanciers, des nouvellistes, des conteurs en tant que représentants du surréalisme éternel. Dans cette énumération, on trouve Constant, Hugo, Poe et Sade entre autres. Cela prouverait que le roman est, dans une certaine mesure, réconciliable avec « la voix surréaliste ». Puis, comme si Breton s'était lassé de la lutte contre le roman, à partir des années trente, il se serait tourné vers ce genre. Comme ses anciens amis prosateurs, comme Aragon, Crevel, Soupault ou Desnos ont déjà quitté le

⁸ ARAGON, Louis, « Lettre à Jacques Doucet », 1923. Citée par GARAUDY, Robert, *L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961.

surréalisme ou sont morts, il accueille de jeunes romanciers dans le mouvement comme Julien Gracq.

La prose narrative surréaliste

Examinons maintenant par quels moyens, dans les années vingt, les écrivains surréalistes arrivent à écarter les aspects critiqués du roman traditionnel.

En ce qui concerne le réalisme, au lieu d'inventer une intrigue fictive, ils recourent à des récits de rêve et à des expériences automatiques au nom de la dévalorisation de la littérature et de l'éloge de la vie. Le récit de rêve est la transcription pure et simple du rêve où l'écrivain n'a pas de rôle. L'écriture automatique aussi est la notation exacte des propos d'un locuteur par un « modeste appareil enregistreur ». Dans le cas de ces « genres » spécialement surréalistes, les mouvements du subconscient constituent le fond de réalité du récit. Leur reconstruction est – théoriquement – parfaite et les problèmes du mimésis ne se posent même pas. C'est ainsi qu'ont vu le jour les textes comme *Les champs magnétiques* de Philippe Soupault et d'André Breton (1920) ou *Deuil pour deuil* de Robert Desnos (1924).

D'autres textes en prose, toujours au nom de l'éloge de la vie, sont des rapports presque documentaires d'expériences vécues, de rencontres, de promenades. Dans *Le paysan de Paris* d'Aragon, le lecteur reçoit une description exhaustive de certains lieux de Paris, soutenue par une riche documentation supplémentaire : des affiches recopiées, des articles de journal, un tableau des tarifs de consommation provenant d'un café, et même une carte des Buttes-Chaumont, lieu d'ailleurs soigneusement décrit dans le texte⁹. Les parties descriptives se composent souvent de phrases les plus plates et le lecteur comprend difficilement « le plaisir descriptif » de l'auteur. Mais tout d'un coup, la description devient un tremplin pour l'imagination et produit un « surcroît de réalité » qui mène au merveilleux : le texte devient poésie. Selon la logique de la création aragonienne, tous les objets peuvent être merveilleux, mais seulement les personnes privilégiées peuvent les approcher d'une façon adéquate pour y découvrir le miracle.

D'autres textes, portant également sur des événements vécus, n'ont rien de cette observation patiente, de cette attente du merveilleux. L'auteur qui appartient à ce deuxième type, comme André Breton, a un talent particulier de « porter sur le monde un regard déréalisant »¹⁰ : il détecte des objets et des personnes qui ont une importance au-delà de leur apparence perceptible. L'exemple de tels objets pourraient être, en art, les ready made de Duchamp. Pour Breton, l'objet « trouvé » est rare, cependant tous les hommes sont capables de le retrouver, non seulement les poètes ou les écrivains. La prose de Breton est le compte-rendu de sa quête et de ses retrouvailles. Ses textes sont presque tout à fait exempts de descriptions, en revanche, ils sont richement illustrés de photographies. Dans le *Paysan* d'Aragon les

⁹ Cette carte figurait seulement dans l'édition en livraisons de la *Revue européenne*, mais a été omise de l'édition de 1926.

¹⁰ CHENIEUX-GENDRON, p. 37.

documents complémentaires répètent les informations qu'on trouve dans les descriptions abondantes. Chez Breton (dans *Nadja*, ou dans *L'amour fou* et *Les vases communicants* des années trente) la photographie est le plus souvent suffisante pour faire connaître un objet au lecteur et l'auteur se passe de descriptions. S'il confie à la photographie une aussi grande tâche, ce n'est pas qu'il croie à sa toute-puissance :

L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange (et quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies ?), cette épreuve, bien que douée d'une force de suggestion particulière, n'est pas en dernière analyse l'image fidèle que nous entendons garder de ce que bientôt nous n'aurons plus¹¹.

La photo lui paraît capable d'apposer un certificat d'authenticité sur un récit qui se veut au plus près de la réalité vécue, qui aspire, comme Breton le dit, à une objectivité scientifique. Roger Navarri avait l'impression en regardant les photos de *Nadja* que « [t]out se passe comme si elles n'étaient que de simples "garanties" du réel (elles ne "prouvent" rien quant à la véracité du récit), destinées à entraîner l'adhésion du lecteur par leur neutralité¹². »

Si l'on attend que le merveilleux des surréalistes se manifeste sur ces photos, on se trompe. Ce sont des images médiocres d'endroits communs, de statues, des portraits traditionnels de personnes, etc. L'insignifiance de la photographie invite le spectateur à l'observer, à y chercher quelque chose de curieux, exactement comme l'endroit ou la statue ont entraîné André Breton à les scruter, pour rencontrer le merveilleux dans son insignifiance apparente. Aurait-il pu atteindre le même but en remplaçant les photos par une série de phrases descriptives ? C'est peu probable.

En ce qui concerne le domaine de la psychologie, les surréalistes tentent également d'éviter la mimésis. Ils ne se mettent pas à créer comme l'ancien romancier, des personnages selon une typologie plus ou moins conforme au jugement commun et à découvrir les traits qu'ils ont forgés eux-mêmes. En s'adressant aux écrivains, dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* André Breton leur recommande : « ... parlez pour vous [...], parlez de vous, vous m'apprendrez d'avantage. [...] Bornez-vous à me laisser vos mémoires¹³. » Aussi, dans *Nadja* insiste-t-il à savoir les noms. Les noms, en tant que garanties de l'authenticité des personnages, comme la photographie, permettent de se débarrasser de la mimésis et de passer de la réalité au récit sans intermédiaire.

Aragon, quant à lui, suit une méthode de travail contraire, qui aboutit pourtant au même résultat. Selon sa logique, qu'il appellera plus tard la logique de *l'incipit*¹⁴, l'écriture commence par le nom, et c'est le nom qui déclenche l'histoire.

¹¹ BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928.

¹² NAVARRI, Roger, *André Breton : Nadja*, Paris, PUF, Coll. "Études Littéraires", 1986, p. 32.

¹³ BRETON, André, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), in *Point du jour*, 1970, p. 28.

¹⁴ ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou « les incipit »*, 1969.

Du nom se dégage le personnage, mais son nom à lui ne se prête pas à l'analyse et à la catégorisation, car Aragon condamne le « grand délire abstrait nommé psychologie ».

C'est ainsi que les surréalistes tentent d'écarter les trois problèmes principaux que la tradition mimétique du roman présente à leurs yeux. D'un côté leur subversion s'avèrera efficace, de l'autre cela posera de nouveaux problèmes pour les nouvelles générations de romanciers.

Lorsque Breton affirme dans le *Manifeste* que seul l'individuel existe et la diversité du réel interdit le regroupement en espèces, il traite le même problème que la Théorie de la Forme¹⁵ de l'école de Graz, école psychologique et philosophique révolutionnaire pour l'époque. Quand Michel Leiris dans son *Aurora* (1928) refuse de jouer du monde « pris en tant qu'instrument de musique »¹⁶, il arrive à la même conclusion que la physique contemporaine révolutionnée par Heisenberg et Einstein. Lui aussi, il conteste le dualisme du sujet et de l'objet, la vision représentative du monde. En se révoltant contre la tradition romanesque, non seulement Breton et Leiris, mais aussi tous les surréalistes accomplissent donc une petite part du travail de subversion universelle qui est en train de s'effectuer dans tous les domaines de la culture et du savoir.

Mais comment travaillent-ils les surréalistes ? Exécutent-ils bien leur part du devoir ? Arrivent-ils à faire disparaître les pièges du roman traditionnel ? Peuvent-ils ouvrir d'autres chemins ? La réponse à ces questions est à la fois oui et non.

Certaines des solutions proposées par les surréalistes pour éviter les pièges de la tradition réaliste les ramènent à un autre versant de ce réalisme : ils notent avec rigueur les expériences vécues, ils documentent avec une ambition scientifique leurs rencontres. Dans leur rigueur scientifique ils négligent, et parfois, falsifient même les sentiments, exactement comme les romanciers réalistes bien que pour une autre raison. On leur reprochera d'ailleurs de plus en plus cette attitude à partir des années quatre-vingt¹⁷.

Pour ce qui est de l'idée de la photographie comme garantie de la réalité, elle ne s'éloigne pas assez de la description tellement critiquée par Breton. On peut dire qu'elle aussi « cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs » à l'aide de ses illustrations de style carte postale¹⁸.

¹⁵ Breton connaissait la *Gestalttheorie* introduite en France en 1925 et y attribuait une importance égale à celle de la psychanalyse.

¹⁶ LEIRIS, Michel, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1977, p. 130.

¹⁷ Voir par exemple : SULEIMAN, Susan, *Subversive Intent*, Harvard University Press, 1990.

¹⁸ Ajoutons encore que les photos de Breton dans *Nadja* ont mal fonctionné en tant que certificats d'authenticité. Des décennies après l'écriture du roman, une hypothèse bizarre a pu voir le jour selon laquelle *Nadja n'existait pas*. Cette hypothèse était conciliable avec la documentation photographique du texte. Le soupçon a été dissipé seulement quand la fille de Breton a présenté les lettres manuscrites de Nadja adressées à son père. Ces lettres ont assuré l'authenticité de l'aventure, ce que les photos ne pouvaient pas faire.

La question de la vraisemblance ne se pose pas concernant les récits de rêve ou les textes automatiques, mais leur authenticité est régulièrement mise en question. On soupçonne toujours des corrections ultérieures, une volonté de la part de l'auteur de masquer certains éléments de son moi. Si les surréalistes ont écarté certaines anomalies du texte narratif, ils en ont créé bien d'autres.

En outre, l'innovation du texte narratif par les surréalistes a laissé une trace indélébile dans l'histoire du genre romanesque. D'une façon tout à fait originale, ils ont élevé l'imaginaire et l'inconscient au niveau ontologique où se situe le réel. Après le surréalisme, les rêves ou les hallucinations peuvent être les sujets du récit au même titre qu'une intrigue réelle ou vraisemblable. En cela, ils précèdent les existentialistes. Et bien qu'ils n'aient pas explicité cette conception d'une façon aussi systématique que Sartre par exemple, cette idée « catalysatrice » a permis de trouver leurs propres voies à de nombreux écrivains qui se sont attachés, pour une période plus ou moins longue, au mouvement surréaliste.

Romans épistolaires « à quatre mains »

Krisztina KALÓ

La formation du roman au XX^e siècle doit sans doute beaucoup à la crise du genre, apparue dès 1880¹ environ, et qui incite à renouveler la technique narrative, aussi bien le fond que la forme du roman. Le premier quart du XX^e siècle a été particulièrement riche en expérimentations. Proust, Gide, Céline, Martin du Gard, Valéry, Péguy, A. France, Loti, Barrès, pour ne citer que les plus connus, ont apporté leur contribution, très variée, aux recherches de nouvelles voies. L'ambition qui a guidé ces auteurs-phares a donné comme résultat ce que nous appelons aujourd'hui *le roman moderne*. Mais à l'époque des tâtonnements, certainement pour des raisons de diversité, réapparaît parallèlement un sous-genre quasiment oublié jusqu'alors : le roman par lettres. La forme épistolaire connaît une longue tradition dans la littérature française, et il ne s'agit pas, dans ce cadre restreint, d'en retracer l'histoire dans son intégralité. Toutefois, nous tenons à esquisser brièvement son évolution au début du XX^e siècle, afin de donner un contexte historique aux œuvres que nous avons choisies dans le but d'illustrer la survie de ce genre à l'époque moderne.

Tandis que le roman, en général, montre des mutations profondes au tournant du siècle, le roman épistolaire a du mal à sortir de sa léthargie et à avoir, de nouveau, un droit de cité. Certes, ce genre n'a jamais disparu complètement au cours du XIX^e siècle, mais l'ambiance réaliste et naturaliste n'était plus favorable à cette forme *a priori* subjective. Il faudra attendre le culte de l'individu au sein de la société pour que des correspondances fictives soient réintégrées dans la littérature. L'impératif de l'introspection et de l'autoanalyse rouvre la voie aux formes littéraires à la première personne (*roman-Je*, journal intime, mémoires), le roman épistolaire y compris. Le roman par lettres réapparaît avec une vigueur considérable dès les années 1890. Une partie de ces nouvelles manifestations s'inscrit parfaitement dans la tradition épistolaire, l'autre partie projette certains éléments de la transformation générique à l'époque moderne. De ce point de vue, les deux romans dont nous donnerons une analyse partielle – Bourget-d'Houville-Duvernois-Benoît : *Le roman des quatre* (1923)² et *Micheline et l'Amour* (1928)³ – nous mettent dans la situation de l'âne de Buridan, puisqu'ils témoignent d'une transition entre tradition et modernité.

Il saute aux yeux que les deux romans sont les fruits de la collaboration de plusieurs écrivains, ce qui est une pratique sinon unique, du moins rarissime. Les

¹ C'est la date de la parution de *Bouvard et Pécuchet*.

² L'édition à laquelle nos références renvoient est celle de la Librairie Plon, 1923.

³ L'édition à laquelle nos références renvoient est celle d'Arthème Fayard, coll. "Le livre de demain", n° 68, 1928.

quatre auteurs sont bien connus de, par leur production individuelle⁴. Après la parution de leurs œuvres collectives, de nombreux rapports s'établissent entre ces quatre figures littéraires : Bourget, Duvernois et Régnier apportent leur appui à la même revue littéraire, très éphémère⁵ ; et en 1932, Benoît est reçu à l'Académie par Henri de Régnier. Mais d'où vient-elle, l'idée de collaboration en 1923 ? Réalité ou fiction, les quatre auteurs se retrouvent ensemble dans une ville de cure, sous la pluie, dans l'obligation de désœuvrement – le docteur leur donne la consigne de se reposer après les bains et de tuer le temps d'une façon ou d'une autre. L'avant-propos dialogique du *Roman des quatre* nous révèle l'élaboration progressive de l'idée de la collaboration « entre gens qui n'aiment qu'à écrire⁶ ». Quinze jours avant la fin de la cure, les quatre auteurs aux carrières distinctes se décident donc d'écrire ensemble un roman dont le point de départ sera une histoire vraie, un drame à quatre personnages principaux.

Maintenant, imaginez un seul écrivain en face de ce drame. Il lui faudra penser en femme. Il lui faudra prendre la mentalité d'un homme réfléchi, sombre, amer, puis l'insouciance d'un jeune amoureux. Il devra voir ce drame avec les yeux divinateur d'une jeune fille sensible, profonds d'un philosophe... Lourde tâche... Aussi fera-t-il ce que font les romanciers, qui peuvent avoir du talent, mais ne sont pas forcément des dieux : il mettra au premier plan une figure, la sienne, travestie, – et il réduira les événements ou il les agrandira aux proportions de son héros... Ce qui serait curieux, ce serait de montrer les réactions d'un fait sur des personnages aussi divers que nous voilà. Ainsi, en recréant un drame authentique, on s'approchera davantage de la vérité, - excusez le mot : les menteurs l'ont sans cesse à la bouche et en font un lamentable abus... On arriverait peut-être à cette valeur de confession que prennent les ouvrages écrits dans la forme personnelle, en évitant leur monotonie...⁷

Pour éviter la monotonie, tout comme « d'affreuses disparates »⁸, pour maintenir l'harmonie dans la polyphonie et pour montrer les événements et leurs effets sous des angles différents en fonction des personnages, les quatre auteurs se mettent d'accord de procéder par lettres, de sorte que chacun écrive « les lettres du personnage qu'il aura choisi »⁹. Ce n'est pas une transgression de l'interdiction du docteur, puisqu'il n'est pas défendu d'écrire des lettres au centre de cure.

Sans dénier le mérite de ces auteurs, leur projet n'est pas sans précédent dans la littérature française, comme d'ailleurs une allusion du péri-texte le laisse

⁴ Paul Bourget (1852-1935), académicien, auteur de romans et d'analyses psychologiques, imprègne de ses œuvres la littérature de son temps ; Gérard d'Houville (1875-1963), pseudonyme de M^{me} Henri de Régnier, fille aînée de José Maria de Heredia, est à la fois muse, poète et romancière renommée à l'époque ; Henri Duvernois (1875-1937), pseudonyme d'Henri Simon Schwabacher, romancier, conteur et dramaturge ; Pierre Benoît (1886-1962), académicien, auteur prolifique de romans d'amour et d'aventures, aussi poète, qui remplit également des fonctions publiques dans les années 1910.

⁵ *Le Citron Bleu* (1929).

⁶ *Le roman des quatre*, p. III.

⁷ *Ibid.*, p. IV.

⁸ *Ibid.*, p. III.

⁹ *Ibid.*, p. IV.

entendre. *La Croix de Berny*, roman steeple-chase paru en 1845, est aussi une entreprise où quatre auteurs, Théophile Gautier, Charles de Launay (pseudonyme de Delphine de Girardin), Joseph Méry et Jules Sandeau, endossent chacun la peau d'un personnage et écrivent ainsi un roman sous forme épistolaire, qui trace l'aventure de trois hommes amoureux de la même femme. L'intrigue y est très habilement conduite, s'inscrivant en droit fil dans le goût des Romantiques.

Bourget, d'Houville, Duvernois et Benoît conçoivent, à leur tour, un début de scénario. Le drame dont il s'agira est un meurtre passionnel rapporté dans *La Gazette des tribunaux* une quinzaine d'années avant la création de ce roman. Ils transposent l'action à Paris et choisissent pour personnage principal un peintre, en plein bonheur et au comble de la gloire. Le prologue nous lance au cœur des événements dramatiques : une dépêche suivie d'une lettre explicative, datée du 11 janvier 1906, annonce l'arrivée de la petite Micheline Barge chez sa tante paternelle en province. Le père, Antoine Barge, mari trahi, devenu meurtrier, n'a des remords qu'à l'égard de sa fille. Dans cette première lettre, il rapporte les circonstances du drame conjugal, tout en donnant la motivation de son acte. Avant de se dénoncer à la police, il confie à sa sœur le « pauvre petit ange »¹⁰ qu'il vient de rendre orphelin. Il y supplie également de défendre Micheline contre la vérité cruelle aussi longtemps que possible. Ainsi, la petite fille est élevée dans l'ignorance du passé, éloignée de son seul parent vivant. La correspondance proprement dite commence seize ans plus tard, quand Micheline a déjà vingt ans et se plaint de sa solitude à son père qui s'est exilé en Italie sous prétexte de peindre des paysages. *Le roman des quatre* sera l'histoire de leur rapport avant et après la révélation du passé mystérieux. Dans l'échange de lettres se mêlent encore deux jeunes hommes, Lucien et Bernard, grands amis de collègue. Par coïncidence, les deux sont des cousins de Micheline. Le premier, du côté paternel, a été élevé près de la jeune fille ; l'autre, du côté maternel, vient de la rencontrer par hasard dans un bal. Lucien, ingénieur, est parti pour la Tunisie pour des raisons professionnelles et Bernard, dramaturge débutant, se rend à Paris après une rencontre décisive pour continuer sa vie de bohème. Bientôt, les deux commencent à écrire à Micheline et révèlent simultanément leurs sentiments tendres à l'égard de la jeune fille¹¹.

Les quatre personnages principaux sont donc une jeune fille sensible, un père amer, un cousin volage et un autre cousin, lui, sérieux. Quatre caractères différents, quatre tons différents, réalisés par quatre auteurs différents. Cette recette, semble-t-il, s'approche mieux de la situation énonciative d'une correspondance réelle que dans le cas où un seul auteur se donne pour tâche d'alterner les rôles épistolaires. Ce dernier procédé exige de l'auteur la maîtrise de tons divers et c'est une bravoure, si c'est une réussite. Une collaboration, par contre, produit un texte stylistiquement hétéroclite d'une façon tout à fait naturelle. De surcroît, chacun des personnages, dans nos deux romans, assume plusieurs rôles au sein de la famille.

¹⁰ *Ibid.* p. 18.

¹¹ Pour les rapports interpersonnels, voir Annexes n°1 et n°2.

Antoine Barge, par exemple, est à la fois un mari trompé, un père troublé, un frère tendre et un artiste travailleur. Evidemment, le ton de ses lettres varie en fonction du sujet et / ou du destinataire à qui il s'adresse. Si nous considérons les autres personnages, nous voyons qu'ils remplissent au maximum trois fonctions. Micheline est une fille respectueuse, une cousine presque sœur pour Lucien, une cousine-jeune femme pour Bernard, une amie confidente pour Lespinasse et une nièce à peine tolérée pour M^{me} Huvelot. Bernard rédige ses lettres tantôt comme cousin/amant, tantôt comme ami de collègue, tantôt comme neveu révérencieux. Lucien se trouve dans la situation schizophrène d'être cousin, presque frère et amoureux de Micheline, mais il est aussi ami, neveu et fils. Le résultat de cette complexité toute proche de la vie réelle, est une admirable hétérogénéité des registres à l'intérieur d'une seule œuvre.

La communication par écrit entre les personnages se justifie par de nombreux facteurs. Le plus évident est la distance géographique entre Les Douves (propriété provinciale de M^{me} Huvelot), Paris, Monte-Oliveto (Italie), Pise, Tamerza (Tunisie) et Tunis où les membres de la famille Barge-Souchet se trouvent respectivement. Mais dans le cas d'Antoine Barge, cet éloignement physique est aussi une fuite du passé : il crée délibérément une distance psychologique par rapport à tout ce qui fait revivre dans son esprit des souvenirs bouleversants. A cause de ses troubles, il espace les visites aux Douves, et il remet de jour en jour la confession pénible qu'il doit à sa fille adulte. Cette confession lui serre le cœur parce qu'il sait très bien qu'elle marquera la fin de la jeunesse insouciante de Micheline. Pour lui, momentanément, la correspondance reste le seul moyen de laisser entrevoir sa tendresse paternelle. Après la révélation accidentelle du mystère, la distance est bénigne entre la jeune fille désillusionnée et le père coupable. « Mais je ne peux pas encore vous revoir et vous le comprenez bien vous-même. Ma lettre vous sera malgré tout moins affreuse que mon visage proche et détourné [...] »¹², écrit Micheline pour éviter tout entretien oral avec son père. Par contre, la jeune fille se délecte de « badiner » avec Bernard :

Cela me fait plaisir de vous [Bernard] écrire... Je vous ennuie avec ces racontars et ces chansons, sans doute ; mais vous m'avez demandé une lettre, en somme, et vous l'écrire me fait plaisir, très plaisir. Et puis, j'aime gribouiller ! Est-ce un défaut ? Pourquoi ? cela m'occupe et me tient bien tranquille, et j'aime tellement cela, voyez-vous, que lorsque je serai vieille et que tous mes correspondants seront morts (oh ! pas vous, mon cousin ! pardon !), eh bien ! j'écirai pour moi toute seule ; et cela doit être ainsi peut-être que se font les livres... On n'a personne pour vous écouter, pour attendre vos lettres, pour y répondre ou pour vous comprendre. On est seul, si seul ?... Alors, on gribouille un livre¹³.

La naissance des œuvres littéraires telle qu'elle la conçoit nous paraît naïve et charmante. Son amie, surnommée Lespinasse à cause de son goût semblable pour la

¹² *Ibid.*, p. 244.

¹³ *Ibid.*, p. 103-104.

correspondance, tourne la tête de trois jeunes hommes parce que « les jeunes gens d'aujourd'hui sont tellement indifférents qu'il en faut bien compter trois pour qu'on puisse un peu fréquemment correspondre... Ainsi, j'écrirai trois fois plus de lettres !...¹⁴ », dit-elle. Entre Lucien et Bernard, la lettre deviendra l'instrument utilisé pour évincer un rival. Les deux sont convaincus d'agir en faveur de l'avenir de Micheline.

Le roman des quatre s'achève sur la réconciliation du père et de sa fille bien-aimée, et nous les abandonnons au moment où ils projettent le mariage de Micheline avec Bernard. D'après l'avant-propos de *Micheline et l'Amour*, le premier volume a connu un succès considérable auprès du public. Trois ans plus tard, les quatre auteurs se réunissent de nouveau, cette fois-ci dans le Midi. Par le même procédé dialogique que dans le premier cas, ils nous laissent entendre qu'ils ont des remords de n'avoir exposé que le commencement de l'histoire de Micheline. Pour en donner le dénouement, ils se remettent à écrire collectivement : ils gardent les personnages principaux et ils entrent dans le ménage intime de Micheline et Bernard. Ils souhaitent que l'amour, avec un grand A, « passe à travers toutes les pages de ce livre, qu'il les parfume et qu'il les vivifie...¹⁵ ». Seulement, cet Amour naîtra sur le sol du désillusionnement et de la solitude.

Cette volonté de suite, après un succès encaissé, nous semble également très moderne, un phénomène comparable aux séries para-littéraires, télévisées ou cinématographiques d'aujourd'hui. Il ne s'agit plus de publier en feuilleton un roman plus ou moins conçu, mais c'est la vente, le public finalement, qui provoque la suite d'une histoire « interromptue ».

Un dernier élément qui mérite d'être mentionné est la diversité de ces œuvres au niveau textuel. La suite des lettres est colorée de passages lyriques : deux lignes de Musset, deux autres de Dante, trois vers anonymes et un poème grec. Les paroles d'une berceuse et un extrait d'agenda renvoient aux souvenirs lointains de l'épistolier. Les différents types de textes rompent la monotonie de la correspondance fictive et ajoutent quelque chose de plus personnel au contenu de la lettre.

Ailleurs, il arrive qu'une « enveloppe » contienne deux lettres. En écrivant à Lespinasse, Micheline adresse à Bernard un billet d'adieu qui devra être transmis au destinataire par l'intermédiaire de l'amie. C'est que Micheline veut une rupture définitive avec son cousin quand elle apprend qu'une jeune femme prétend habiter sous le toit de Bernard. Dans *Micheline et l'Amour*, des extraits du journal intime de Lucien sont insérés, et à la fin du roman un fragment d'un journal de Micheline, trouvé par son père dans ses papiers, nous transmet la leçon que Micheline a tirée de son histoire. Sur une feuille, elle a tracé quelques lignes à l'enfant qui va naître :

Rien n'est vrai. Rien n'est bon. Tout ment, tout passe, tout nous fuit, nous leurre et disparaît. Tout nous quitte. Tout se transforme aussitôt accompli. Tout est

¹⁴ *Ibid.* p. 65.

¹⁵ *Micheline et l'Amour*, p. VIII.

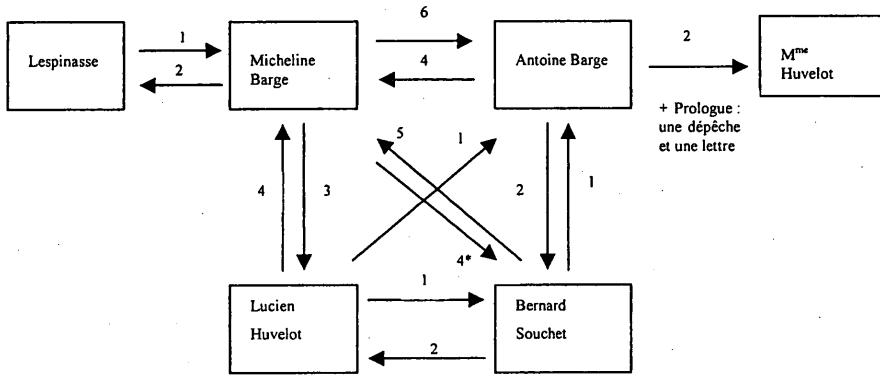
désillusion. Tout est mensonge. [...] Et pourtant, à mon tour, si tu viens, je t'élèverai pour que tu ne le saches pas trop vite. Je sens que moi aussi je te mentirai pour te protéger contre ce secret, contre cette vérité¹⁶.

En conclusion, les deux romans que nous venons de considérer ne prouvent pas seulement la survivance du roman épistolaire au XX^e siècle, mais ils en illustrent aussi le potentiel de transformation. D'une part, ces œuvres remontent à la tradition sentimentale et polyphonique du genre, telle qu'elle était à son âge d'or ; de l'autre, ils constituent des éléments modernes qui leur permettent d'entrer en jeu lors du renouvellement du roman au XX^e siècle. Outre l'idée pragmatique de multiplier par deux un succès littéraire et d'intégrer des types de textes divers dans la narration (extraits de journal intime, poèmes, agenda, berceuse), l'une des plus grandes nouveautés que ces œuvres apportent consiste à s'inspirer, plus directement, d'une œuvre collective non-classique. L'entreprise inhabituelle semble imiter la création ludique des Surréalistes et pressentir « l'aventure de l'écriture » de l'époque moderne. Sans doute, annonce-t-elle aussi d'autres œuvres épistolaires collectives, « à deux mains », tels que *Les lions sont lâchés* de Nicole¹⁷ (1956), *Les Noces d'or* d'Arlette et Robert Bréchon (1974) ou *Septuor* de Daniel Zimmermann et Claude Pujade-Renaud (2000). Peut-être, donne-t-elle aussi une expérience précoce de l'écriture collective (dite aussi interactive) pratiquée, de nos jours, sur la Toile.

¹⁶ *Ibid.*, p.127.

¹⁷ Pseudonyme collectif de Josette Raoul-Duval et de Françoise Parturier.

Annexe n°1 : Réseau de correspondances dans *Le roman des quatre*

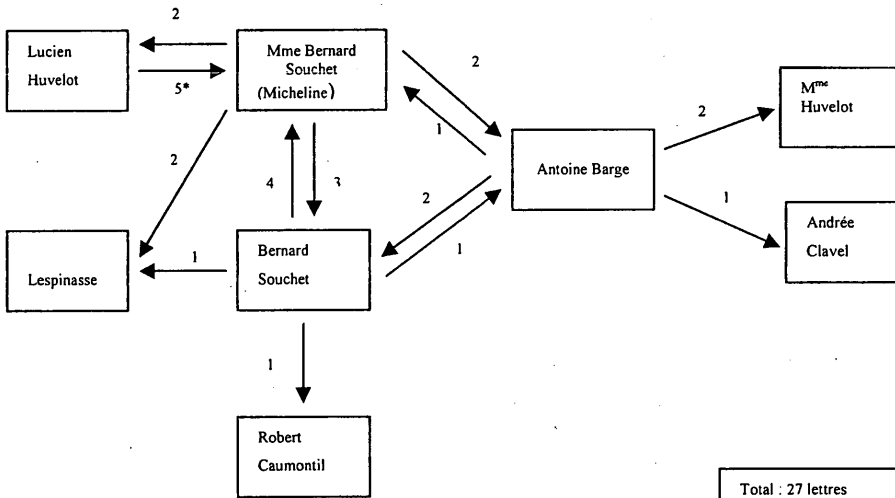


+ Prologue :
une dépêche
et une lettre

Total : 38 lettres +
un billet inséré +
Prologue

* + un billet d'adieu, adressé à Bernard, inséré dans une lettre à Lespinasse

Annexe n°2 : Réseau de correspondances dans *Micheline et l'Amour*



Total : 27 lettres

* dont une est adressée à M et M^{me} Bernard Souchet

Le symbole, mobile du roman
Georges Rodenbach : *Bruges-la-Morte* et *L'Arbre*

Györgyi FÖLDES

Que veut dire l'affirmation en grande majorité acceptée par l'histoire de la littérature que les œuvres de Rodenbach sont des romans symbolistes ? Qu'est-ce qui les différencie d'autres romans dans lesquels nous pouvons aussi parler d'un système de symboles qui s'entrelace d'une certaine façon avec le récit, la narration, les personnages ? Est-ce que la nature et le fonctionnement du symbole, son rapport avec les autres éléments du texte sont identiques dans les deux romans que nous envisageons d'analyser, ou pouvons-nous parler de sous-catégories à propos du roman symboliste ? Voilà les questions auxquelles nous nous proposons de répondre dans cette étude. (Nous considérerons au préalable comme accepté le fait que le genre en discussion est le roman quoique nous ayons quelques remarques à apporter. Ce qui est certain et le plus important pour notre analyse, c'est qu'il s'agit de récits mi-longs¹, avec peu de personnages au premier plan, mais avec plusieurs ramifications dans l'histoire.)

Si l'on veut identifier les symboles dans les deux romans, pour *L'Arbre* c'est tout évident, le symbole est justement ce que le titre nous indique ; pour *Bruges-la-Morte*, certes, c'est la ville, mais ce n'est pas que cela : c'est tout ce qu'une triple analogie (ou : une fausse analogie quadruple) contient en tant que symbole. Analogie multiple, car il en existe plusieurs sortes qui peuvent être distinguées théoriquement, mais qui, en pratique, s'entrecroisent dans le texte et créent un réseau fin. Une analogie s'établit donc :

1. Entre l'épouse morte du personnage principal et la ville (*Bruges-la-Morte*) : « Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons. [...] Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges². » ;
2. Entre la ville et les émotions du personnage principal, Hugues (*La Ville Grise*) : « La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets³. » ; « ... Il se retourna vers la Ville, raccordant son âme avec elle⁴. » ;
3. Entre la ville et les pensées dévotes de la servante ou quelquefois celles d'Hugues aussi. (*La Ville Croyante*).

¹ Cf. par exemple : GRÈVE, Claude de, *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Édition Labor, 1987, Coll. "Un livre, une œuvre", p. 46.

² RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, Coll. "Espace Nord", p. 26.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

La quatrième (entre l'épouse morte et son sosie, la danseuse) n'est qu'une illusion, un mensonge. L'identification des deux êtres souvent supposée ou même démentie par Hugues n'est pas une vraie analogie, car celle-ci devrait être « une oscillation constitutive entre la ressemblance qu'elle signifie et la dissemblance qu'elle enjambe sans toutefois la réduire⁵ ». Toutefois, Hugues connaît cette ambiguïté de l'analogie : déjà dans la ressemblance, il admire le fait qu'elle satisfait deux besoins contradictoires de l'homme, l'habitude et la nouveauté. Mais il se force à remplacer sa femme défunte par sa maîtresse, à les identifier totalement au nom d'une ressemblance exclusivement physique. Le résultat de ses efforts ne peut être qu'une désillusion grave (la perception des différences qui mène à la négation des similitudes pourtant réelles) et une rupture brusque avec la fausse analogie. Il faut anéantir (tuer) le sosie pour que l'analogie et même l'identification jusqu'ici impossibles et maintenant (r)établies par la mort commune se réalisent véritablement.

Le concept de l'analogie se lie étroitement avec celui du symbole, de plusieurs manières. Il suffit de penser par exemple à celle qui rapproche l'humeur et l'espace entourant : Svend Johansen la nomme *symbole de correspondance*. Pour la définir, il affirme : « la forme la plus simple de correspondance de l'image est le décor-nature romantique qui suit l'état d'âme et que l'on peut caractériser comme un symbole de correspondance⁶. » Mais avec le symbole de Bruges, Rodenbach a fait encore un pas : comme nous en reparlerons plus tard, le lieu symboliste ne suit pas seulement, mais dirige presque l'état d'âme du personnage. Hugues est souvent influencé par la ville : sa tristesse, son humeur morne sont aggravées par la couleur grise des murs, le son mélancolique des cloches.

Mais nous ne pouvons pas nous arrêter ici : comme le préfixe *ana-* par son sens littéral ('*en haut*', '*vers en haut*') nous le montre, l'analogie donne l'idée d'un passage ou d'un dépassement, celle de la transcendance et fonde un deuxième type de symbole. Ici, il semble intéressant d'attirer l'attention sur les interprétations différentes, sur celle de Paul de Man⁷ qui identifie l'analogie universelle aux correspondances (ici, nous pouvons bien sûr rencontrer des correspondances – verticales et horizontales – à la Baudelaire, Hugo et E.T.A. Hoffmann, c'est-à-dire mystiques) et sur celle de Philibert Secretan qui les distingue malgré la parenté évidente. Selon ce dernier, alors que l'analogie

... se dit des choses précisément inégales et proportionnées, les choses qui correspondent sont les termes d'une relation de complémentarité ; c'est en synthèse de complémentarité que fonctionne la correspondance, alors que l'analogie maintient une tension jamais apaisée d'une vallée abyssale⁸.

⁵ SECRETAN, Philibert, *L'analogie*, Paris, PUF, 1984, p. 7.

⁶ JOHANSEN, Svend, *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*, Genève-Copenhague, Slatkine reprints, 1945 (1972), p. 86.

⁷ Cf. MAN, Paul de, *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, 1983, p. 187-228.

⁸ SECRETAN, p. 13.

Ayant déjà constaté la nature ambiguë et inégale de l'analogie, nous ne nous occuperons plus des nuances puisque cette question – qui est en fait encore plus complexe – nous mènerait très loin. Considérons donc les deux acceptions (analogie universelle et correspondance mystique) équivalentes. La transcendance est importante car le visage de la morte transparait, perce par les façades ou quelquefois dans le ciel au-dessus des maisons (*Bruges-la-Morte*), car les tours, les clochers, les églises semblent les représentations (les symboles) de la Foi, ainsi que l'hôpital Saint-Jean avec ses murs blancs « Le Catéchisme de Calme » (*la Ville Croyante*). Ce sont d'ailleurs les correspondances mystiques qui peuvent aboutir à des équations entre les objets apparemment disparates de l'univers et en les apparentant, créer des comparaisons, des métaphores, des images surprenantes : selon la terminologie de Johansen, on peut les appeler symboles-équations⁹ (cf. un exemple du texte qui, d'une part, dit explicitement cette relation mystique et qui, d'autre part, réalise dans une métaphore ce rapprochement associatif : « les ponts où pleurent les visages de sources invisibles »¹⁰). Il faut mentionner qu'Austin¹¹ considère cette sorte des correspondances seulement comme *symbolique* et non pas comme *symbolisme* (il réserve le deuxième terme aux choses – objets, phénomènes, événements ou leur série – qui expriment un état d'âme), mais chez Rodenbach – comme on le voit –, avec le multiple aspect de l'analogie, ces deux méthodes se confondent de manière inséparable.

Ce qui mérite encore attention à ce propos : comment se conserve et s'altère la tradition symbolique et iconologique des villes dans le roman¹² ? Premièrement, elles occupent toujours un lieu central dans l'espace, elles sont établies au centre du monde : le cosmos de l'histoire – au point de vue de l'espace du récit et surtout pour l'esprit du personnage principal – est en effet Bruges, comme si à l'extérieur de ses frontières, il n'existait rien (bien qu'on sache que la femme d'Hugues est morte ailleurs et que Jane a vécu à Lyon). Tout le monde s'y promène, va et vient, fait donc – et cela nous sera important plus tard – des mouvements horizontaux dans cet espace étendu. Deuxièmement, ce lieu a une fonction sacrée, il fonctionne comme médiateur entre les sphères terrestres et célestes (comme réalisation terrestre, il reflète le modèle céleste), il nous projette l'ordre cosmique : c'est un espace étendu avec un miroir, un monde parallèle au-dessus de lui. Dans la tradition chrétienne, la ville peut être un symbole féminin : en général un symbole de la femme au foyer ou de la mère car cet espace clos nous donne de la protection ou même la vie. Cependant, la cité pécheresse – Babylone – représente la femme lubrique. Or, nous avons déjà vu le motif de la femme dans la transcendance de Bruges, en tant que lieu proprement dit et en tant qu'épouse. Pourtant, la ville refuse de devenir Jane, la

⁹ JOHANSEN, p. 89.

¹⁰ RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, p. 26.

¹¹ AUSTIN, Lloyd James, *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolisme*, Paris, Mercure de France, 1956, p. 17-18.

¹² Nous avons utilisé le dictionnaire de symboles suivants : CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire de symboles, 1-4*, Paris, Seghers, 1969.

femme en état de péché, à part peut-être la maison « riante » de celle-ci qui s'oppose à la grisaille de la ville triste, pure des eaux des canaux et de la pluie.

Comment résumer le roman ? A la lumière des faits constatés jusqu'ici, nous pouvons dire que son cours est l'ondulation, le changement permanent de la nature et de la proportion des analogies dans les différents points du récit ou de son histoire, dirigés par l'influence des actes, des pensées et des émotions des personnages vivants et aussi par l'action d'un personnage non-vivant. A ce propos, nous arrivons à une procédure primordiale de la part de l'auteur : il élève la ville au rang de personnage. Déjà, il déclare dans l'*Avertissement* : « Bruges [...] apparaît presque humain. [...] la Ville orientant une action ; [...] ces décors de Bruges collaborent aux péripéties. » Or, Bruges influence vraiment Hugues par sa volonté latente qui se manifeste par la pure existence de la ville, son aspect visuel et sonore (les carillons) : elle console, attriste, conseille, persuade, dissuade, donne l'exemple de foi. C'est une relation paradoxale : tout en étant la source de certains actes, pensées ou sentiments du personnage principal, et dirigeant ainsi certaines analogies dans son esprit, la ville reste aussi l'objet de ces analogies. Nous nous référons ici à l'étude de Philippe Hamon, qui affirme d'une part que le personnage, selon la perspective sémiologique, n'est pas une notion exclusivement antropomorphe¹³ (ici, on en voit un exemple extrême), et d'autre part, il introduit – avec les termes *personnages référentiels*, *personnages embrayeurs* – la notion de *personnages anaphores* :

Ici, une référence au système propre de l'œuvre est seule indispensable. Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, une paraphrase) ; éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices¹⁴.

La ville est-elle un personnage anaphore ? Oui, car elle nous présente des indices, elle évoque des mémoires, possède donc la capacité d'éveiller et de tenir en mouvement les points entre temps « endormis », perdus de la narration, c'est-à-dire, elle remplit entièrement la tâche mnémotechnique. Or, selon Riffaterre, un des mécanismes les plus révélatifs d'un système symbolique dans un texte narratif est justement cette fonction mnémotechnique : ainsi, la ville devient symbole en tant que personnage anaphore. L'autre exigence pour réaliser un système symbolique dans un texte narratif est la nature paradigmatique : le symbole change, s'altère, se développe au cours de la narration, ce qui est un attribut indéniable de Bruges, de

¹³ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in BARTHES, Roland – KAYSER, Wolfgang – BOTH, W. C. – HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 118.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

ces visages et aussi des analogies dont elle est porteuse¹⁵. Dans ce sens, nous pouvons aussi nous référer à un troisième terme de Johansen, *au symbole motif* qui se réalise quand il y a un rapport intérieur entre les images non séparées, ou autrement dit, de la seule image toujours métamorphosée¹⁶.

Dans *L'Arbre* – l'autre roman de Rodenbach que nous analysons –, le symbole est justement le grand chêne aux Trois Chemins du titre. Dans la tradition, l'arbre est l'un des thèmes les plus riches. Parmi les plus importants, nous pouvons mentionner les rapports qui s'établissent entre le ciel et la terre : l'arbre met en communication les trois niveaux du cosmos, le souterrain, la surface de la terre et la lumière du ciel. Il un caractère central, il est l'arbre ou l'axe du monde et son attribut non-négligeable se présente en la verticalité. Ce symbole est en parenté évidente avec l'arbre du paradis, de l'Eden. Nous savons cependant que « [l]e Paradis terrestre comporte [...] un second arbre central, celui de la Science du bien et du mal, opposant une dualité à l'unité de l'Arbre de la Vie, dont il se distingue imparfaitement, sinon en principe¹⁷. » L'Arbre de la Vie aussi peut impliquer une dualité, peut devenir l'arbre de la mort, suivant le comportement reprochable de l'homme.

Si nous examinons l'arbre du roman, nous pouvons voir que l'auteur se sert à la fois de ces trois types, l'arbre du monde (l'arbre de la Vie), l'arbre du Paradis, l'arbre de la mort. Il réalise ainsi de nouveau un symbole motif, mais un symbole motif un peu modifié par rapport au concept de Johansen. L'histoire du roman comporte le changement du sens de ce symbole, son développement dans une direction malheureuse. Ce n'est donc pas seulement dans l'image que se perçoit un certain mouvement, mais aussi dans le contenu et dans la tonalité. Comme l'auteur nous l'explique en conclusion : « Arbre des soirs d'Eden, Arbre du Bien qui était devenu l'Arbre du mal. Arbre d'Amour qui était devenu l'arbre de Mort. » Le seul aspect permanent du symbole dans le roman est d'être l'arbre du monde, donc l'axe, le focus.

Pour mieux comprendre, nous devons examiner les conditions spatiales du roman. Les événements se déroulent sur une île lointaine, protégée de toutes les corruptions de la civilisation : dans le paradis (ce fait détermine la situation temporelle aussi : indépendamment du moment historique, nous sommes dans l'âge primitif, identifié à l'âge d'or). Mais ce n'est pas le village de cette île qui est le lieu central, le focus du récit, mais l'arbre un peu éloigné, le vieux et grand chêne. Au point initial il est donc l'arbre du paradis et en même temps la cathédrale de l'Amour, le lieu qui sacre les mariages avant la cérémonie officielle, qui confirme donc préalablement toutes les nouvelles vies et qui élève les sentiments humains (et, avec eux, la sphère terrestre aussi) à une région céleste : il se présente comme l'axe

¹⁵ RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore (Md.)–London, John Hopkins University Press, 1990. Remarquons que Riffaterre parle de deux subdivisions du symbole, des soustextes (*subtexts*) et des métaphores soutenues (*sustained metaphors*) dont nous ne pouvons pas nous occuper dans cet article.

¹⁶ JOHANSEN, p. 86.

¹⁷ CHEVALIER – GHEERBRANT, t. I., p. 98.

du monde. Ici se rencontrent tous les jours les deux personnages principaux du roman, Joos et Neele, les amoureux. D'ailleurs, l'ambiance biblique est d'autant plus forte que les amoureux se prononcent des éloges dans le style du Cantique des Cantiques. Le garçon compare les membres de la fille aux endroits de leur monde clos (en idéalisant à la fois sa fiancée et son lieu de naissance) :

Tes dents sont comme les poissons, écaillés d'argent, qui se montrent et se cachent dans le canal. Tes lèvres sont rouges comme les tuiles de nos toits. Tes cheveux sont blonds comme le chaume qui recouvre nos métairies. Tes bras sont les ailes d'un moulin, et ils amusent le vent¹⁸.

La fille crée une métaphore contenant le garçon comme comparé et l'arbre comme comparant :

Mon bien-aimé est entre les jeunes hommes, comme le grand chêne des Trois-Chemins est entre les arbres de l'île ; j'ai désiré son ombrage, et m'y suis assise ; et les fruits de ses paroles ont été doux à mon palais¹⁹.

Là aussi, il s'agit d'une analogie, plus précisément d'une analogie quasi aristotélicienne²⁰ mais qui reparait plus tard dans le roman et se répète de façon modifiée (comme « arbre fraternel », multiplié, compliqué, énorme comme l'amour déjà tourmenté de Joos : image d'un état d'âme ou d'une émotion, sa fonction actuelle est du vrai symbolisme selon la terminologie d'Austin).

La vie change, la civilisation corrompue pénètre dans ce microcosme (des étrangers arrivent pour construire le chemin de fer), elle cause des ravages dans le paysage édenique et pervertit les âmes : l'arbre du Paradis est menacé de devenir l'arbre de la connaissance. Ce moment ne s'attarde pas très longtemps, et il sera aussi celui qui rend le chêne l'arbre de la mort. Un jour, on trouve un étranger pendu sur l'arbre, ayant donc commis le péché le plus grave selon les insulaires, le suicide. A partir de ce jour Joos, déçu par le refroidissement apparent de l'amour de Neele (elle manque de plus en plus des rendez-vous habituels, elle ne vient plus à l'arbre) est hanté par l'arbre et la mort : après beaucoup d'hésitations, il finira par se tuer, lui aussi, en se pendant à une branche du chêne. (D'ailleurs, les « Trois Chemins » du chêne montrent la possibilité du choix au niveau de la vie individuelle des personnages – p. ex. pour Joos : répondre ou non à la tentation de la mort et, au niveau de la population de l'île, répondre ou non à la tentation de la civilisation corrompue –, par conséquent, le nom de l'arbre accentue le moment de la dégradation, y attire l'attention.) Au cadavre, Neele avoue les causes de ses absences : elle ne voulait pas humilier Joos par son enfant qui viendra au monde

¹⁸ RODENBACH, Georges, *L'Arbre*, Paris, Paul Ollendorff, 1899, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ L'analogie est un type de métaphore chez Aristote. Dans notre cas, c'est seulement le principe de la mise en analogie qui fonctionne, mais non le remplacement lié à la métaphore. Cf. ARISTOTE, *Rhétorique* III, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 64-65 : « Il y a analogie lorsque le second terme est au premier ce que le quatrième au troisième ; on remplacera alors le second par le quatrième ou le quatrième par le second, et parfois on ajoute le terme auquel se rapporte celui qu'on a remplacé. »

d'un autre homme, d'un étranger. Les habitants de l'île punissent la fille et l'arbre, leur ôtant à tous les deux leurs habits, leur beauté, mais en vain : le temps est irréversible.

C'est une nouvelle analogie (s'effectuant entre Neele et l'arbre) qui prend la place de la comparaison entre Joos et l'arbre. Les analogies semblent éphémères, ainsi beaucoup plus faibles que dans l'autre roman analysé, où plutôt c'est seulement la proportion des analogies qui a changé, et non pas la présence de telle ou telle analogie. Ainsi, dans le second cas, l'essentiel se trouve ailleurs. Comme l'auteur le dit d'ailleurs explicitement aussi, l'arbre possède une force magnétique, il attire tout le monde sous son feuillage, résorbe leurs sentiments, leurs émotions ; puis il dégage ceux-ci, en infectant son milieu de son contenu : de l'amour et de l'harmonie ou de la mort. Voilà de nouveau l'arbre comme centre du récit, comme axe de son monde (le focus de l'action réalisée par les personnages qui y viennent tous). Et le chêne est le médiateur entre les niveaux du monde, il élève maintenant le péché de l'enfer et le monde des cadavres à la surface de la terre comme il avait transcendé l'amour originalement terrestre, comme il l'avait élevé au ciel. D'autre part, voilà de nouveau un non-humain comme personnage (qui agit, qui influence les gens, leurs pensées, émotions et actes avec son attraction magnétique, son inspiration à l'amour et avec la hantise de la mort) ; et comme personnage anaphore, par conséquent comme symbole. Car, si nous acceptons que l'acte réalisé par l'arbre comporte l'influence des gens, nous devons constater que cette influence fonctionne en appelant et en rappelant (cf. les caractéristiques du personnage anaphore) non seulement les personnages du roman, mais aussi le lecteur : c'est-à-dire en remplissant la fonction mnémotechnique que Riffaterre exige pour le symbole du texte narratif.

Ces différences (résultant d'une sorte de symbole analogique et d'une sorte de symbole de focus) ne sont pourtant que les deux versions d'un type de roman où le symbole comporte une force structurante, il est le mobile de l'histoire et imprègne la narration. Dans cette sorte de roman, la description a un rôle primordial. De plus, si nous pensons à la classification de Ph. Hamon²¹, nous voyons que les descriptions de ces deux œuvres appartiennent en majorité au groupe *voir* ayant pour variantes *entendre* et *sentir* (les deux autres groupes étant ceux de *dire* et de *faire*). Or, les objets des textes descriptifs apparaissent et se décrivent selon la perception et la réflexion des personnages, en rapport très clos, réalisant un mécanisme extrêmement subjectif, d'où l'existence des symboles des deux romans : *comment voient-ils la ville et l'arbre ? → qu'est-ce qu'ils voient en eux ? → quel sens trouve-t-ils en / derrière eux ?* D'ailleurs, c'est justement cette manière particulièrement subjective de voir et de percevoir les objets qui a pour conséquence la non-définitivité sémantique des deux romans, la pluralité des symboles. Relative à la description type *voir*, nous apercevons aussi l'abondance des métaphores intradiégétiques, c'est-à-dire celle « des processus comparatifs qui utilisent comme comparant une

²¹ Cf. HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 127.

figuration spatiale textuellement antérieure ou postérieure à la comparaison, donc métaphoriquement reliée à la même diégèse ». Cette définition nous est donnée chez J. Neefs²², comme celle d'une technique pouvant concilier – avec les métaphores descriptives extradiégétiques – métonymie et métaphore dans la prose (notamment dans la prose réaliste). Nous élargissons ici son importance : c'est aussi une caractéristique d'un type de figuration qui devient fondamentale et presque exclusive pour la prose symbolique, comme nous l'avons vu à travers les analogies des deux romans, plus importantes dans *Bruges-la-Morte*, moins essentielles dans *L'Arbre*.

²² NEEFS, Jacques, « La figuration réaliste », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 466-475.

Nos auteurs

Anikó ADÁM : *a.adam@freemail.hu*

Maître assistant à l'Université Catholique Péter Pázmány de Budapest

Domaine de recherches : les genres de la prose de l'époque romantique, la littérature fantastique ; Chateaubriand et Proust.

Jacques BERCHTOLD : *jberchto@worldcom.ch*

Professeur d'université à Paris III

Domaine de recherches : les romans de Prévost ; Rousseau et l'intertextualité ; éditeur responsable (avec Michel Porret) des *Annales J.-J. Rousseau* ; auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels *Des rats et des ratières* (1992), *Les Prisons du roman* (2000).

Edit BORS : *borsedit@freemail.hu*

Maître de conférences à l'Université Catholique Péter Pázmány de Budapest

Domaine de recherches : grammaire textuelle, stylistique de la prose, analyse de l'écriture autobiographique dans la perspective de la grammaire textuelle et de la pragmatique.

Tamás CSABAI : *aeternitas@netquick.hu*

Etudiant en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université Eötvös Lóránd de Budapest

Domaine de recherches : l'œuvre de Pierre Bayle.

István CSEPPENTÓ : *icseppento@freemail.hu*

Assistant à l'Université Eötvös Lóránd de Budapest

Domaine de recherches : le roman français au XVIII^e siècle.

Katalin L. DOHAR : *doharka@freemail.hu*

Etudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : le récit de voyage en Orient au XIX^e siècle.

Györgyi FÖLDES : *afa@axelero.hu*

Maître assistant à l'École Supérieure Eszterházy Károly d'Eger

Domaine de recherches : tendances anti-impressionnistes en Hongrie au début du XX^e siècle ; théories symbolistes de la modernité.

Piroska FÜZESI : *piroska@galamb.net*

Etudiante à la formation doctorale en littérature française à l'Université Eötvös Lóránd de Budapest

Domaine de recherches : la femme et la féminité dans la pensée d'André Breton.

Timea GYIMESI : *gyimesi@lit.u-szeged.hu*

Maître de conférences à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la théorie littéraire et la philosophie contemporaines ; Michel Tournier et Gilles Deleuze.

Ferenc HARDI : *hardi@btk.ppke.hu*

Maître assistant à l'Université Catholique Péter Pázmány de Budapest

Domaine de recherches : la littérature française du XVII^e siècle, les romans maghrébins de langue française.

Zoltán JENEY : *jenezoltan@freemail.hu*

Assistant à l'École Supérieure Berzsényi Dániel de Szombathely

Domaine de recherches : la littérature française de la Renaissance, la poésie lyrique du Moyen Âge, la traduction des textes littéraires, la théorie poétique.

Sándor KÁLAI : *kalais@tigris.klte.hu*

Assistant à l'Université de Debrecen

Domaine de recherches : la littérature française des XIX^e et XX^e siècles, la théorie littéraire, la littérature comparée.

Krisztina KALÓ : *kriszta_kalo@hotmail.com*

Maître assistant à l'École Supérieure Eszterházy Károly d'Eger

Domaine de recherches : les romans épistolaires classiques et modernes ; les rapports de la lettre et du roman dans la littérature française du XX^e siècle.

Eszter KOVÁCS : *polieszter@yahoo.com*

Etudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : le voyage dans l'œuvre de Diderot.

Katalin KOVÁCS : *kovacs_k@lit.u-szeged.hu*

Maître assistant à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la pensée picturale des XVII^e et XVIII^e siècles en France ; l'esthétique de Diderot.

Gabriella KÖRÖMI : *koromigabi@freemail.hu*

Maître assistant à l'École Supérieure Eszterházy Károly d'Eger

Domaine de recherches : l'histoire de la nouvelle, la narratologie ; Maupassant.

Anikó KÖRÖS : *k.niko@freemail.hu*

Etudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherche : l'univers romanesque de Prévost.

Izabella LOMBÁR : *lomiz@freemail.hu*

Etudiante en troisième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : l'analyse stylistique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute.

Judit LUKOVSZKI : *lukovszki@tigris.klte.hu*

Maître-assistant à l'Université de Debrecen

Domaine de recherches : la théorie du théâtre, l'histoire du théâtre français (du XVII^e au XX^e siècle)

Imre Gábor MAJOROSSY : *majorossy@btk.ppke.hu*

Maître assistant à l'Université Catholique Péter Pázmány de Budapest
Domaine de recherches : la littérature occitane du Moyen Age.

Jenő Ú. NÉMETH : *njeno@lit.u-szeged.hu*

Maître de conférences à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : la littérature des XVI^e et XVII^e siècles ; le théâtre de Corneille.

Ágnes PÁL : *agnes_pal@freemail.hu*

Etudiante de la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : la correspondance de Madame de Sévigné et l'œuvre de Bussy-Rabutin.

Olga PENKE : *polga@lit.u-szeged.hu*

Maître de conférences HDR et directeur de la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : la littérature et la philosophie des Lumières en France et en Hongrie ; l'historiographie des Lumières.

Zsuzsa SIMONFFY : *zsffy@freemail.hu*

Maître assistant à l'Université de Pécs
Domaine de recherches : l'argumentation ; la sémantique ; la littérature québécoise.

Géza SZÁSZ : *szasz@primus.arts.u-szeged.hu*

Maître de conférences à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : l'histoire et la civilisation françaises, le récit de voyage, les relations franco-hongroises au début du XIX^e siècle.

Gabriella TEGYÉY : *tegyey@almos.vein.hu*

Maître de conférences à l'Université de Veszprém
Domaine de recherches : la narratologie, l'écriture-femme du XX^e siècle, la sociologie féminine et les relations littéraires franco-hongroises.

Ferenc TÓTH : *frantoth@fsd.bdtf.hu*

Professeur à l'Ecole Supérieure Berzsenyi Dániel de Szombathely et à l'Université Protestante Károli Gáspár
Domaine de recherches : les relations franco-hongroises au XVIII^e siècle, les diplomates hongrois et d'origine hongroise aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Réka TÓTH : *tothreka@axelero.hu*

Maître de conférences au Département d'Etudes françaises d'Ecole Supérieure de l'Université Eötvös Loránd à Budapest
Domaine de recherches : la littérature française et hongroise du XX^e siècle, la littérature française contemporaine, la critique génétique.

Catherine VOLPILHAC-AUGER : *c.volpilhac-auger@wanadoo.fr*

Professeur à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon (Lettres et sciences humaines)
Domaine de recherches : l'histoire aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'Antiquité au XVIII^e siècle ; Montesquieu (édition critique du corpus manuscrit des *Œuvres complètes*).





Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.jate.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Penke Olga egyetemi docens, tanszékvezető
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 84/2004.