

Article

« À la découverte d'Antoine Hamilton, conteur »

André-M. Rousseau

Études littéraires, vol. 1, n° 2, 1968, p. 185-195.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500018ar>

DOI: 10.7202/500018ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

À LA DÉCOUVERTE D'ANTOINE HAMILTON, CONTEUR

andré-m. rousseau

Ne disons pas que la réputation d'Hamilton conteur n'est plus à faire. Elle n'a jamais été faite. Qui, aujourd'hui, a lu les quatre cents pages de ses cinq contes, alors que les *Mémoires du Comte de Grammont*, souvent, et récemment encore, réédités, trouvent des admirateurs toujours renouvelés? À peine en connaît-on les titres, et ne lisons-nous pas, dans certaine édition critique pourtant documentée, en note à une mention de la Mère aux Gaïnes, qu'il s'agit sans doute d'une allusion à Diderot et à son père coutelier!

Au cours d'une enquête sur les sources et les modèles de *la Princesse de Babylone* et de *Vathek*, le triangle, pour ne pas dire le trio, Hamilton – Voltaire – Beckford, s'est bientôt imposé à notre attention. Historiquement parlant, Voltaire a connu Hamilton dans la société du Temple peu avant 1715; Beckford était son petit-neveu, et, dans l'étonnante rencontre entre le futur auteur de *Vathek* et le patriarche de Ferney, peu avant son départ pour Paris en janvier 1778, la conversation tomba sur Hamilton, précisément, à qui Voltaire, avec très significatif, reconnut « devoir tout ce qu'il y a de beautés dans son style¹ ». Au

... vif Hamilton
Toujours armé d'un trait qui blesse,
Médissant de l'humaine espèce,

comme le présente le *Temple du Goût*, Voltaire, pour orner de merveilleux sa *Princesse de Babylone*, fit plus d'un emprunt clandestin. Plus subtile, la dette de Beckford consiste surtout en un certain manquement ironique de la langue. Même si Hamilton, déjà,

¹ *Voltaire's British Visitors*, ed. by Sir G. de Beer and A.-M. Rousseau, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XLIX, Genève, 1967, pp. 195-196.

s'exprime avec la voix de Voltaire ou de Beckford, une étude d'influence n'est pas ici notre propos. Dans ces contes écrits entre 1704 et 1720 (peu importent les années exactes, au demeurant mal établies), nous n'allons pas nous plaindre de la variété des promesses, qui va de la satire d'une mode aux évocations fantastiques, plus d'un demi-siècle avant Cazotte, académiquement considéré comme le père du genre, en passant par le franc comique, le saugrenu, voire l'inquiétant. Ce que nous allons tenter est une analyse de la texture purement littéraire de ces pages, afin d'en mieux saisir et goûter l'originalité.

Le lecteur ignorant attend de nous un bref aperçu du contenu de ces récits. Du *Bélier*, dira-t-on qu'à partir d'une « fantaisie » à la manière de Mabillon, sur l'étymologie du mot *Moulineau* (notre actuel Issy-les-Moulineaux, où la sœur de l'auteur possédait une propriété, rebaptisée par elle Pontalie), Hamilton a imaginé une lutte épique entre le père d'Alie, un druide, et le géant Moulineau, le bélier, soupirant d'Alie, cachant le prince de Noisy métamorphosé ? Ce serait grossièrement travestir un foisonnement d'inventions aussi cocasses que décousues. Mieux vaut déclarer, avec l'auteur, que nous y trouvons

. . . de l'enchantement ;
D'une maîtresse et d'un amant
Vous verrez la peine infinie.
Une sirène, un renard blanc,
Parents d'un roi de Lombardie,
Y paraîtront par accident ;
Vous y verrez même un géant ;
Mais voilà tout ; car sûrement
Vous n'y verrez aucun génie².

Fleur d'Épine et les *Quatre Facardins* (qui ne sont que deux, l'œuvre étant inachevée) offrent un inextricable labyrinthe d'aventures extraordinaires. Seuls, *Zénéyde*, histoire galante située dans un Moyen Âge d'opérette, possède un semblant d'intrigue, et *l'Enchanteur Faustus*, défilé de quelques beautés célèbres du temps jadis devant la reine Élisabeth, se prête à un compte rendu linéaire.

Est-ce à dire que ces contes à dormir debout, n'ayant à la lettre ni queue ni tête, procèdent du simple hasard ? Nous y verrions plutôt un dérèglement systématique de la fonction narrative.

² *Œuvres*, éd. J.-B.-J. Champagnac, Paris, 1825, p. 4. Toutes nos références renvoient à cette édition.

Hamilton connaît les abus du récit contemporain, et s'en gausse : début in *medias res* ; coïncidences opportunes ; enchevêtrement des intrigues ; prolixité ; galanterie facile ; *deus ex machina*. Il manie habilement les « encadrements » à la mode, soit que l'auteur-narrateur prenne lui-même la parole, soit qu'il la cède à Dinarzade qui insère *Fleur d'Épine* comme une millième Nuit-bis, soit qu'il emboîte les *Quatre Facardins* dans *Fleur d'Épine*. *Zénéyde* débute, avant de passer au fait, par un badinage entre l'auteur et une accorte nymphe jaillie de la Seine. *Le Bélier* s'ouvre par plusieurs pages d'octosyllabes sautillants, jusqu'à ce que le conteur, par fatigue ou caprice, se rabatte sur la simple prose.

À dire vrai, ces textes sont a-morphes. De longueur à peu près égale (116, 96, 116 et 87 pages, respectivement ; sauf *Faustus*, 21 pages) ils pourraient aussi bien en compter le tiers ou le triple, grâce au procédé des « tiroirs », n'étant bâtis sur aucun axe ou aucune charpente. Mais cette plasticité apparente se résout en une technique obstinément reprise : après la narration brute d'aventures incompréhensibles liées à de mystérieux objets, sans la moindre suite perceptible, chacun des héros, homme ou animal, reprend le récit pour son propre compte, si bien qu'après avoir entendu les mêmes faits rapportés selon les divers points de vue, le lecteur, à condition d'être patient et attentif, finit par comprendre qu'il ne s'agit que d'une seule et même histoire, dont il ressoude peu à peu les fragments désarticulés, en découvrant que l'énigme reposait surtout sur son ignorance des tenants et aboutissants. Comme les motivations se cantonnent dans la plus extrême convention (exploits absurdes à accomplir, recherche d'une personne perdue, fuite, destruction d'un sortilège), les héros étant absolument dépourvus du moindre *Ego*, le lecteur se heurte à un pur réseau d'incidents gratuits, dont les nœuds, noués et dénoués à plaisir, tracent un univers aléatoire, arythmique et désorienté, pour lequel l'explication, au sens étymologique, relève de l'intellect et non de la sensibilité.

Le procédé tient du montage réversible par découpage-collage. À partir de données très simples : deux enchanteurs rivaux dans *le Bélier* ; deux sorcières, sœurs ennemies et leur progéniture amoureuse, dans *Fleur d'Épine* ; chassé-croisé de deux chevaliers, dans les *Quatre Facardins* ; par le dédoublement de la plupart des personnages sous forme humaine et animale (hibou, bélier, sirène, renard blanc) sans nous livrer la clé des identités ; par le décalage des tranches d'action les unes par rapport aux autres, Hamilton fabrique une perspective synthétique hors de toute durée (on chercherait en vain une notation précise de temps ; le récit est au passé simple, qui exprime une succession finalement intemporelle), et, bien que les lieux soient apparemment définis (palais, grottes,

plaines, îles, jardins, rivières), également hors de toute géographie. Lieux sans racines, juxtaposition temporelle sans temporalité, décor toujours minéral (or et acier, cristal, roches, eaux), c'est ainsi qu'Hamilton s'est affranchi à la fois de la nature où s'inscrit l'humanité ordinaire, et d'une philosophie de l'histoire fondée sur la causalité. Déconcerté par l'absence de lois et de sens, ou, pour parler comme en 1700, de vraisemblance, le lecteur, que n'excite plus aucun intérêt dramatique, tenté d'abandonner des récits auxquels il ne participe plus, se sent pris de vertige dans cette structure en même temps concentrique et zigzagante.

En démontant les mécanismes du discours romanesque « régulier », par la confusion du possible et de l'impossible, le projet d'Hamilton se faisait d'abord satirique. Dans *le Béliier*, il se divertit aux dépens des *Mille-et-Une-Nuits*, auxquelles il reproche trop de « vérité », c'est-à-dire de compromission documentaire. Mais la préface des *Quatre Facardins* souligne l'originalité propre de l'entreprise. Hamilton demande à être « sauvé de la satire . . . et du courroux/De gens sensés, et las de lire/Des fables qui ne font plus rire³ ». Après un historique désinvolte du genre, où *Télémaque* n'est pas épargné, il avoue s'être laissé prendre au jeu. En « rajoutant un second étage » à ses deux premiers contes,

**. . . pour marquer les absurdités
De ces récits mal inventés,
Un essai peut être excusable;
Mais dans ces essais répétés,
L'écrivain lui-même est la fable
Des contes qu'il a critiqués⁴.**

Comprenons que l'œuvre finit par n'avoir plus pour motif qu'elle-même. Le « fatras » (Hamilton use plusieurs fois du terme, auquel il conserve son sens technique médiéval) tient debout par la seule force de ses procédés, ou, comme on eût dit plus tard, de son style. L'élucubration acquiert une essence, les mots forgent un monde. Telle est l'importante découverte que fit Hamilton.

Le point de départ fut donc la parodie, connivence entre un auteur et un public, complices dans le démantèlement d'un système littéraire où forme et fond constituaient adéquatement un tout équilibré. C'est pourquoi la parodie ne fleurit que sur la décomposition d'un terroir classique, dont elle assure d'ailleurs la survie.

³ P. 217.

⁴ P. 219.

Avec Perrault et ses émules féminines, était né, hâtivement porté à son apogée, un genre typiquement « moderne », par un processus qui se reproduira en France, en 1829, après la première traduction d'Hoffmann. En moins de dix ans, parcourant tout son cycle vital, le conte de fées s'était mué en poncif. Galland avait génialement su rajeunir le fond sans altérer la forme, grâce à un exotisme dosé, encore tout neuf, qui continuait d'admettre un courant souterrain de satire de la France contemporaine⁵.

Hamilton s'en prend surtout à Galland comme au dernier en date, mais un examen rapide de ses sources — ou plutôt de ses victimes — révèle la pratique des romans médiévaux, moins ignorés à cette date qu'on l'a longtemps cru, avec combats, tournois, amours et enchanteurs ; de croyances populaires, telles la Mère aux Gaînes et Faust ; de mythologies aussi disparates que la grecque et celle des esprits « élémentaires » récemment mis à la mode par l'abbé Montfaucon de Villars ; des histoires plus ou moins « véritables » à la manière de M^{me} de La Fayette ; et, naturellement, des récits « arabesques ».

Du croisement impertinent et inspiré de ces divers filons, Hamilton tire des effets comiques annonçant Voltaire. Dans le même paragraphe se coudoient le roi Pépin, un druide, des sylphides et le vidame de Gonesse ; l'archiduc de Plaisance, la Mère aux Gaînes et le lac d'Averne ; le prince de Noisy et les vestales ; le roi Dagobert, Merlin et l'Apennin. À un grand-prêtre sacrificateur d'incertaine obédience, l'un des Facardins donne du « Monsieur l'abbé » (de même, dans *la Princesse de Babylone*, l'aumônier du roi d'Égypte est salué comme « mon Révérendissime Père en Dieu »). *Fleur d'Épine* se passe, contre toute attente, à la cour de Cachemire, où règne un calife flanqué d'un sénéchal, mais on y parle aussi de « trois ou quatre douzaines de vieilles religieuses », d'une lettre de cachet et de processions.

À côté du galimatias historique, l'exagération bouffonne procure un autre effet. Dentue, la sorcière, pousse un cri si violent « que cette longue dent qui lui sortait de la bouche sauta plus de cinquante pas loin d'elle⁶ », tandis que l'ambassadeur d'Ophir, insulté dans sa majesté « sortit si transporté de colère, qu'en montant dans son palanquin, on crut que son nez ne sortirait jamais de la ville sans y mettre le feu, tant il paraissait enflammé⁷ ». Hamilton ne

⁵ Qui veut écrire sur Galland l'étude littéraire toujours attendue devra le considérer comme un écrivain original français de premier plan, dont l'influence, souvent inavouée, fut immense.

⁶ P. 199.

⁷ P. 269.

dédaigne ni le pastiche, ni le jeu de mots, ni les alliances de mots (« d'honnêtes lions » est banal ; « [Alie] fut ravie d'être battue, tant elle craignait un meilleur traitement », oblige le lecteur, par une pédagogie toute voltairienne, à formuler un raisonnement).

Le burlesque proprement dit se retrouve presque à chaque page sous forme de locutions hardiment triviales : *ronfler, se casser le cou, grogner comme un cochon, croupion, brailler, s'enfourner dans un bois, se depétrer, crever, tarabuster des cheveux, fendre le groin* ; la liste en est longue et pittoresque. Dans la création de noms propres, Hamilton déploie plus que du talent : le mage breton Kéralismadec, la sorcière Dentue et son fils Dentillon, les princesses Sapinelle du Jutland et Mousseline la Sérieuse, le géant Avalantin, la fée Harpiane, l'enchanteur le Grand Caramoussal, et bien d'autres. Ce burlesque se nuance volontiers en grotesque, mariage imprévu du noble et de l'ignoble : « Son front était ceint d'une lisière de cuir en forme de diadème ; de cette lisière s'élevait un nombre infini de plumes flottantes ; il portait un cuirasse d'acier luisant, dessous cette cuirasse un tablier de cuir assez crasseux : il tenait d'une main une alène, de l'autre la forme d'un soulier⁸ », tel est le chevalier rencontré par la nymphe Cristalline, composé de deux moitiés décalées comme un valet de cartes.

Né de la réaction contre les codes littéraires, le burlesque entretient le mythe qu'il prétend combattre, de même que le vice est un hommage rendu à la vertu. Il consacre plus qu'il ne nie, et se nourrit de son adversaire. Au cours de la promenade sur les rives de la Seine, Hamilton, dans la première partie de *Zénétyde*, compose une « anti-ode », pour ainsi dire, où défilent les « vilains bateaux » (on retrouve la valeur sociale de l'épithète) dans lesquels « les souris tiennent ménage », les nymphes de village et leurs pourceaux, les ânes à l'abreuvoir et les bergers à hotte. Du même coup, l'ondine qui émerge du fleuve, dont le buste et la tête, parés de bijoux, évoquent une divinité d'opéra, tandis que le bas se prolonge en queue de poisson fangeuse, symbolise la rencontre des deux styles. Un certain héros, fort déshydraté, déclare « avoir plus besoin de trois verres d'eau que des trois Grâces », démontrant que la littérature s'oppose à la vie plus qu'elle ne la complète. Sur les débris des clichés poétiques, Hamilton, mi-plaisant mi-sérieux, dresse la vision du monde comme il va.

On ne saurait toutefois prétendre qu'il fait retour de l'artifice à la nature. De conte en conte, affirmant son droit à la création, son style se fait plus dense, plus coloré, la parodie moins insistante. Dans les *Quatre Facardins*, il s'abandonne franchement à l'extra-

⁸ Pp. 310-311.

vagance cultivée pour le plaisir. Avec *Faustus*, le trait tourne à la caricature. Ce conte ne déparerait pas les *Moralités légendaires* de Laforge. Élisabeth, « merveilleuse princesse pour la sagesse, le savoir, la magnificence et la grandeur d'âme », était « envieuse comme un chien, jalouse et cruelle ; et cela gâtait tout ⁹ ». Faust, « qui sait tout plein de petits secrets pour rire », « se donne à tout bout de champ au diable (le présent n'est pas nouveau) ¹⁰ ». Ses conjurations sombrent dans le ridicule. Il a beau se donner « trois claques sur les fesses », recourir à de « petits éclairs nouveau-nés », on le vit « les quatre fers en l'air, écumant comme un sanglier, son bonnet d'un côté, sa baguette de l'autre, et son alcoran magique entre les jambes ¹¹ ».

Il est improbable que notre conteur illusionniste, en dépit de son habileté, soit parvenu à duper le lecteur sans un grain authentique de cette folie imaginative qu'il dénonçait si bien chez autrui. À force de décomposer la réalité en fragments capricieusement rapprochés et de cultiver l'incohérence, Hamilton trouve parfois un ordre secret dans le désordre, paradoxe que Dada et le surréalisme nous ont instruits à accepter. Ainsi, la prédilection d'Hamilton pour les métamorphoses et les hybrides (la sirène en particulier) ne procède pas d'un penchant enfantin pour l'émerveillement, comme dans les contes de bonne femme, mais d'une curiosité esthétique. Chez lui, l'homme est à la fois lui-même et un animal ; lorsqu'il parle, il s'étonne de n'être point reconnu ; quand l'enchantement est dissipé, le voilà presque déçu d'avoir perdu, par sa redescente dans l'humanité, le privilège d'une nature ambiguë. Dans le système d'Hamilton, chacun peut sans inconvénient être à la fois « je » et un autre.

Est-ce du côté de la psychanalyse que nous trouverons la clé de ces phantasmes ? La Mère aux Gaïnes, certes, sorcière à qui l'on a dérobé un tout-puissant couteau, et qui, dans l'espoir de le recouvrer, jouant à la sibylle, trône dans un antre « tout tapissé de gaïnes, où tous ceux qui venaient la consulter étaient obligés de porter un couteau, qu'elle fourrait dans une de ces gaïnes avant que de rendre sa réponse ¹² » ; dans le même conte, un peigne dans son étui, autant de traits assez clairs. N'en dirait-on pas autant d'une certaine peau de poisson (encore la dépouille d'une sirène) ? Si la jument Sonnante, harnachée de grelots avertisseurs et le chapeau lumineux, commode phare explorateur, résistent à l'interprétation freudienne, une très singulière chasse au lion, dans les *Quatre*

⁹ P. 450.

¹⁰ P. 451.

¹¹ Pp. 469-470.

¹² P. 37.

Facardins, par laquelle, périodiquement, des jeunes filles simplement armées d'un coq, doivent, par la capture du fauve, faire la preuve de leur virginité, semble aller plus loin qu'une pure fantaisie. Nous nous garderons, cependant, du décodage facile des objets en symboles sexuels, herméneutique gratuite, plus pittoresque que scientifique lorsque les faits sont détachés de leur contexte biographique.

Négligeant à peu près entièrement les couleurs (on n'en trouverait pas vingt notations en 400 pages, et encore très conventionnelles), totalement les sons et les odeurs, Hamilton ne combine que des visions, étrangères les unes aux autres dans la réalité. On parlerait de surréalisme si cette manipulation insolite portait d'abord sur les mots, supports de toutes les expériences possibles sans souci de savoir si le concret suivra. Avec les moyens stylistiques limités de l'époque, Hamilton parvient à un notable dépaysement.

Essayons donc de classer quelques exemples dans un ordre de résistance croissante aux lois normales, qui coïncide avec leur ordre d'apparition dans les textes.

« C'était la plus charmante petite créature du monde ; il était habillé de plumes de perroquet de différentes couleurs ; il portait un chapeau pointu retroussé d'un gros diamant, et un esclavage de perles et de rubis au lieu de carcan¹³. »

Sur ce portrait du gnôme Poinçon, encore affecté, le concert des mille gaïnes s'écriant en chœur : « Le carcan est perdu¹⁴ » réalise un net progrès. Voici plus étrange :

« Il vit, au milieu de ce salon, cette malheureuse nymphe assise dans un fauteuil, et paraissant tout embrasée ! Sa gorge et ses bras étaient à demi-découverts, et ce ne fut qu'à ses beautés qu'il la reconnut ; car sa tête était enveloppée de flammes épaisses qui lui tenaient lieu de cheveux ; son visage était tout enflé, et ses yeux étaient près de sortir de sa tête. Regardez, dit la gouvernante au prince, voilà l'état où vous avez mis cette nymphe que vous adorez, en

¹³ P. 20.

¹⁴ P. 70.

la débarrassant de la tête du crocodile et de sa peau ; allez la peigner¹⁵.»

Dans les *Quatre Facardins*, le héros, en quête d'un gîte, découvre « à la lueur de deux flambeaux fort gros et fort ardents placés à chaque côté d'une misérable chaumière [...] deux bras secs et décharnés avec deux mains assortissantes, qui, par deux ouvertures pratiquées dans la porte de cette chaumière, faisaient tourner la roue de cette machine, et filaient avec plus de grâce qu'il ne leur appartenait¹⁶ ». Un peu plus loin, sans être hallucinants par eux-mêmes, les accessoires visibles dans une grotte composent un absurde ensemble : « C'était une grotte assez spacieuse, embellie de coquillages et de quelques bustes de marbre ; un arc d'acier luisant et poli pendait d'un côté de cette grotte ; de l'autre, je vis un carquois enrichi d'or et de quelques pierreries, avec toutes ses flèches ; une grande cage d'ébène garnie d'ivoire pendait du plafond¹⁷ ». L'île « toute de cristal », enfin, nous plonge en plein onirisme :

« On avait répandu de la poudre de diamant sur toutes les routes ; et comme la nuit était entièrement fermée, je n'aurais pu distinguer les objets si l'on n'avait, par un travail infini, creusé le rocher en mille endroits, pour y mettre des caisses d'où sortaient de gros orangers aux branches desquels pendaient de vastes chandeliers de cristal, et un million de bougies allumées qui éclairaient le rocher comme en plein jour¹⁸.»

Ce sont de tels détails, plus que des prodiges grossièrement stupéfiants (une larme qui se change en fleuve, par exemple, et barre la route à un poursuivant) qui touchent notre sensibilité moderne. Quand Hamilton, décrivant la disparition d'un vieux druide dans le ciel, évoque « une de ces images vaporeuses et fantastiques qui se forment si souvent dans les nuages, prennent diverses figures, s'allongent, et finissent enfin par s'évanouir¹⁹ », il cède au rationalisme. C'est au moment où il impose à la création absurde une logique propre qu'il obtient les effets les plus saisiss-

¹⁵ P. 72.

¹⁶ P. 232.

¹⁷ Pp. 236-237.

¹⁸ P. 274.

¹⁹ P. 438.

sants : toute l'histoire de Luisante, cette princesse dont l'œillade, au propre et non au figuré, tue ceux qui l'approchent, jusqu'à ce qu'un soupirant aussi ingénieux que tenace, parvienne à faire son portrait à l'aide de lunettes noires, narrée avec une verve désopilante, suggère un monde fou dans lequel la métaphore ne se distinguerait plus de la réalité.

Profitant d'une pause au milieu de ses aventures, l'un des Facardins s'interroge :

« Plus je repassais dans mon esprit ce que j'avais vu, moins je pouvais me persuader que tout cela fut réel : ce lion qui m'avait parlé, cette vieille qui m'avait témoigné tant de bonne volonté, cette fille qui m'avait pris en aversion, la divinité qui m'avait prescrit des choses impossibles, l'eau que j'avais bue si avidement, et le repas que j'avais commencé avec tant d'horreur, me paraissaient autant d'illusions ; cependant, je me trouvais en possession du précieux soulier, et c'était assez pour m'assurer que tout le reste était véritable²⁰. »

Tel est bien le problème central. L'illusoire et le positif se prêtent la main. Discours à la fois raisonné et invraisemblable, que l'on ne saurait détruire du dehors, le récit abracadabrant n'offre plus aucun critère de vérité.

Ce qui distingue Hamilton de ses devanciers, comme de ses prédécesseurs, malgré une similitude occasionnelle de tours et de tons, c'est l'absence de toute intention, une fois que la parodie s'est estompée. Dans leurs préfaces, Galland, comme Perrault, s'étaient évertués à justifier le merveilleux par une « utilité ». Plus tard, le conte devra se faire « moral », c'est-à-dire prétexte à analyse psychologique, ou « philosophique », habile à propager les Lumières. Les contes d'Hamilton ne sont ni l'un ni l'autre, mais poétiquement « purs », et ne se soutiennent que par l'invention et les mots. Parvenu à ce point de désintéressement, l'auteur, jusqu'à son corps défendant, a fait quelque chose avec rien.

Les œuvres ainsi fondées sur la seule ingéniosité critique cessent généralement de nous stimuler dès qu'elles sont détachées du modèle dont elles sont, négativement, issues. Chez Hamilton, au contraire, la gratuité a libéré un certain génie créateur. On pourrait invoquer son ascendance celtique et anglo-saxonne, tant ces textes, par moments, font penser au *nonsense* britannique. Mais

²⁰ P. 251.

l'ethno-psychologie vaut-elle comme explication ? Nous préférons situer Hamilton dans un courant littéraire, auquel il faudrait sans doute ajouter un public féminin et mondain avide de ce genre d'émotions. N'écrivant que pour le divertissement, au point de ne pas publier ses contes, libre de tout « message », adonné, sans autre frein que les outils lexicaux et stylistiques de son temps, à une très consciente et très méthodique singerie, il a débridé une imagination encore trop sèchement intellectuelle, mais attachante, et génératrice d'effets inédits à cette date, qui permettent de placer notre conteur, quoiqu'au deuxième ou au troisième rang, dans l'authentique lignée des écrivains insolites et bizarres.

Université d'Aix – Marseille