



Quelques aspects de la réécriture

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego ■ Katowice 2008

Quelques aspects de la réécriture



NR 2588



Quelques aspects de la réécriture

Textes réunis par
Magdalena Wandzioch

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2008



Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Regina Bochenek-Franczakowa

Publikacja jest dostępna w wersji internetowej
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Table des matières

En guise d'introduction (Magdalena Wandzioch)	9
Maciej Abramowicz	
De la mise en prose à la mise en vie. La réécriture en Bourgogne médiévale	11
Witold Konstanty Pietrzak	
L'inuentio ou réécriture de l'histoire dans les nouvelles exemplaires en France pendant les guerres de religion	20
Andrzej Rabsztyn	
Le roman épistolaire français dans la littérature des Lumières en Pologne	30
Magdalena Wandzioch	
Jules Verne sur les brisées d'Alexandre Dumas	39
Jolanta Rachwalska von Rejchwald	
Leçon de réécriture. Ce que disent les dessins zoliens	48
Anita Staroń	
Le puzzle façon Octave Mirbeau ou de l'utilité des redites	59
Krystyna Wojtynek-Musik	
Deux versions du motif de fleurs dans la poésie d'Arthur Rimbaud	68
Barbara Sosień	
Le mythe de la reine de Saba réécrit: Nerval et Nodier	75
Pascale Auraix-Jonchière	
Lilith, figure mythique au miroir des réécritures (<i>Dieu créa d'abord Lilith</i>, Marc Chadourne, 1937; <i>Lilith dans l'île</i>, Sylvain Roumette, 1990)	86

Tatiana Antolini-Dumas	
Réécritures du Déluge dans deux romans de Barjavel	96
Lucienne Bozzetto-Ditto	
Sartre: <i>Bariona et les évangiles de la Nativité</i>	106
Aleksander Abłamowicz	
Le retour de Télémaque	116
Denis Labouret	
Amphitryon: réécritures du mythe et mythe de la réécriture	124
Thérèse Mourlevat	
En mal de réécriture. Paul Claudel et sa dramaturgie	134
Krystyna Modrzejewska	
«Harcèlement littéraire» d'Eugène Ionesco	146
Grażyna Starak	
La réécriture à travers la scène. La vision artaudienne des <i>Cenci</i> d'après Shelley et Stendhal	155
Jeannine Guichardet	
Métamorphoses de la reine de Pierrette Fleutiaux: une réécriture des <i>Contes de Perrault</i>	164
Aleksandra Komandera	
Pastiche ou conte original — de quelques problèmes de réécriture dans <i>Le Petit Chaperon bleu marine</i> de Philippe Dumas et de Boris Moissard	173
Agnès Spiquel	
Les Fruits du Congo d'Alexandre Vialatte, ou la réécriture romanesque d'une vieille chanson française	182
Czesław Grzesiak	
Pratiques de réécriture dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget	190
Jerzy Lis	
Annie Ernaux et Philippe Vilain: réécriture croisée	202
Wacław Rapak	
W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec — une ré-écriture ressassante	214
Katarzyna Gadomska	
Les Frankenstein de Jean-Claude Carrière: entre le roman de Mary Shelley et le cinéma de James Whale	226
Ryszard Siwek	
La Légende d'Ulenspiegel ou la réécriture de l'histoire	234

Zuzana Malinovská-Šalamonová	
Un voyage au bout de la nuit africain	243
Magdalena Zdrada-Cok	
Ahmed-Zahra — personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent	251
Jean Bessière	
Notes pour recaractériser la réécriture — quelques considérations théoriques	261
Streszczenie	269
Summary	270

En guise d'introduction

Depuis la publication dans les années soixante-dix des travaux de Julia Kristeva qui a inventé le néologisme *intertextualité*, on observe le processus de la théorisation critique du fait littéraire de la réécriture.

Si pourtant à l'époque le terme a paru nouveau, le phénomène, lui, ne l'est point, car l'écriture imitative, s'appuyant invariablement sur l'écart et la conformité, est une pratique constante de la création littéraire, tout au plus peut-on parler de ses variétés multiples.

Les textes fondateurs, les récits mythiques et bibliques, ont toujours été sujets à des réécritures partielles et/ou intégrales. Leurs canevas narratifs et leurs motifs ancrés dans l'imaginaire collectif et, partant, toujours prêts au réemploi, ont, de tout temps, constitué un objet d'une reproduction consciente.

Il en est de même des ouvrages à succès, sans cesse repris et réactualisées, qui suscitent tôt ou tard une postérité avouée ou masquée, au point de donner l'impression d'une série variée sur un même sujet dans laquelle toutefois le fond demeure décelable pour les lecteurs.

Dans les ouvrages nouveaux on repère souvent les traces d'une inspiration ancienne, même si elle est parfois oblitérée et déniée par leurs auteurs qui procèdent à des retouches essentielles. Leurs brouillons offrent fréquemment des variantes du texte définitif.

La réécriture, en tant que reprise ou remaniement des mots de l'autre ou de soi-même, peut prendre des formes différentes: à côté de celles qui sont considérées comme classiques (plagiat, parodie, pastiche, travestissement), elle peut consister en la transformation d'un genre littéraire en un autre, en le passage d'un registre à un autre, en l'inversion des formes littéraires.

Les articles qui suivent se proposent de prendre en considération divers aspects de la réécriture sachant allier l'usage de l'imitation et l'aspiration à l'originalité.

Magdalena Wandzioch

Maciej Abramowicz

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

De la mise en prose à la mise en vie La réécriture en Bourgogne médiévale

Il n'est point exagéré de considérer toute la littérature médiévale en langue vernaculaire comme synonyme de la réécriture. Ainsi, le phénomène se manifeste dans un sens littéral, comme la copie des manuscrits, la seule manière accessible de multiplier et divulguer les écrits. Mais, dans l'énorme majorité des cas, les œuvres se déclarent être des traductions du latin. Il s'agit de la célèbre «*mise en roman*» qui implique non seulement le transcodage linguistique, mais aussi l'explicitation du contenu, transformation qui va parfois si loin que le lien entre l'original et la prétendue traduction est difficile à établir, comme c'est le cas du *Roman d'Enéas* anonyme, adaptation plus que libre de Virgile, ou les romans de *Rou* et de *Brut* de Wace inspirés de l'*Historia Regum Britaniae* de Geoffroi de Monmouth. Vient, enfin, la supercherie généralisée, le fait de faire passer une œuvre pour une traduction/modification d'un modèle, tandis qu'en réalité il s'agit d'une œuvre originale composée dès le départ en ancien français. En réalité, ce qui compte, c'est le geste systématiquement répété de situer l'origine de l'œuvre au-delà d'elle-même et de la légitimer ainsi.

Au fond, il s'agit de la conformité à l'impératif ancré dans la mentalité de l'époque interdisant à l'homme l'invention, attribut exclusif de Dieu. La seule liberté dont jouit l'écrivain est celle de reproduire. Sur le plan esthétique, cet impératif se traduit par la conformité de chaque produit artistique à l'esthétique de l'identité qui consiste à rapprocher toute nouvelle œuvre du modèle latent préexistant, ce qui implique des ressemblances, parfois poussées très loin, du contenu¹. Dans le domaine littéraire, il prend forme des

¹ R. Guiette: *Questions de littérature*. Genève, Drozd, 1972.

schémas narratifs répétitifs, du nombre réduit de thèmes et motifs véhiculés par des entités en grande partie figées du discours.

Le répertoire de variétés de réécriture perceptibles dès les débuts de la littérature française subit un enrichissement significatif à partir du XIII^e siècle. Le signe important de ce changement est l'avènement d'un procédé littéraire ayant une brillante carrière devant lui — la mise en prose, c'est-à-dire la réécriture d'une œuvre en vers accompagnée d'une modification formelle majeure qui est l'adoption de la prose. Avant tout, cette modification confirme le caractère passéiste de la culture de l'époque, délibérément tournée vers le passé. Mais aussi, il témoigne de la maturité atteinte par cette culture — le modèle qu'on transforme n'est plus une source antique, aussi lointaine que vague, mais le produit de la culture récente qui s'articule en ancien français. Ainsi, la littérature médiévale se présente comme une chaîne auto-référentielle ininterrompue : les œuvres qui se réclament être une traduction-remaniement de la version latine antérieure deviennent, à leur tour, point de départ d'une réécriture en prose.

Contrairement à ce que suggère la dénomination réductionniste de « mise en prose », il ne s'agit pas d'un simple dérimage qui, à lui seul aurait une signification, étant donné la fonctionnalité des formes littéraires au Moyen Âge. La nouvelle œuvre ainsi désignée accuse des modifications affectant pratiquement tous ses niveaux et témoigne de l'évolution littéraire et culturelle de l'époque. Avant tout, la prose est chargée de connotation de vérité qui s'oppose au vers, de plus en plus frappé du discrédit comme forme de récits fictifs : la vogue des mises en prose s'ouvre par le remaniement du *Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron contenant l'explication du symbolisme christique du Graal. Les vérités fondamentales ne pouvaient pas être débitées en forme propre aux histoires « si vaines et si plai-sans » d'amour et de chevalerie. Même si l'appréhension de la notion de vérité ne s'épuise pas à l'époque dans la conformité du contenu de l'œuvre à l'extra-texte, il faut comprendre la vérité comme, dans le premier temps au moins, l'adéquation de ce qu'on asserte à l'histoire². La prose est liée depuis le début de son apparition à la réalité, en tant que forme de l'écriture historiographique.

L'expansion de la forme-prose et des « mises en prose » continue tout au long des XIII^e et XIV^e siècles pour atteindre son apogée au XV^e siècle lorsqu'elle devient la forme narrative quasi exclusive et la mise en prose — (le) genre pratiqué avec prédilection. Le phénomène est courant dans toutes les aires de la culture de langue française et s'articule selon les mêmes paramètres, même si l'on peut décerner des particularités locales. Mais le domaine culturel qui se distingue des autres, tant du point de vue de la quantité que des

² T. Todorov: *Les morales de l'histoire*. Paris, Grasset, 1991.

particularités des mises en prose et du rôle qu'elles jouent dans la vie sociale et culturelle de l'aristocratie de l'automne du Moyen Âge, est celle de Bourgogne, surtout de la cour des ducs³.

Avant tout, c'est le nombre et la diversité des réécritures bourguignonnes qui surprennent. Parmi les proses sortant de l'atelier ducal ou de ceux d'autres grands seigneurs, on trouve des remaniements d'œuvres séparées qui suivent de près la version originale. Pourtant, ce qui est particulièrement à l'honneur, ce sont de vastes compilations qui consistent à synthétiser, en l'espace d'une œuvre, des romans ou chansons de gestes entiers et des réinvestissements des thèmes et motifs légués par la tradition. Ce sont justement de telles compilations qui constituent le signe distinctif des mises en prose bourguignonnes et assurent la notoriété de leurs auteurs. Le remaniement peut englober par exemple plusieurs œuvres appartenant à différents genres. David Aubert, le plus célèbre « escripvain » bourguignon, livre de grands cycles épiques en prose tels que *L'Histoire de Charles Martel et de ses successeurs* ou les *Croniques et Conquestes de Charlemaine*, amalgame de la chronique de Pseudo-Turpin et de plusieurs chansons de geste, retracant l'histoire légendaire de l'empereur. Jean Wauquelin, presque tout aussi célèbre que David Aubert, compile les romans français d'Alexandre dans son *Livre des conquestes et faits d'Alexandre le Grand*. Le caractère luxueux et soigné des manuscrits fournit une preuve supplémentaire de la considération des mises en prose.

Étant donné le caractère fédérateur et homogénéisant de la forme-prose, et indépendamment des particularités génériques des textes qui constituent les points de départ des remaniements, les résultats de l'opération sont toujours les mêmes : les mises en prose tendent vers le même point d'aboutissement — la version remaniée est un ouvrage historique, hyperbiographique, centré sur le personnage masculin — le chevalier idéal, tant sur le plan de ses qualités militaires que mondaines et religieuses.

La recherche dans le passé des modèles de comportement résulte de la conformité aux paramètres fondamentaux de la culture médiévale. Mais seul le retour aux vieux récits ne suffit pas à expliquer l'énorme succès des mises en prose. Elles remplissent une fonction pragmatique relevant des préoccupations sociales et culturelles du XV^e siècle. Pour être efficaces, ces vieilles histoires ont besoin d'être modifiées et de correspondre à l'horizon d'attente du public qui n'est plus celui des chansons de geste ou des romans en vers. Avant tout, comme elles courraient un fort risque de ne pas être comprises — au XV^e siècle l'ancien français n'est plus compréhensible —, il fallait un *aggiornamento* linguistique et rhétorique auquel la prose se prête faci-

³ G. Doutrepont: *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XV^e siècle*. Genève, Slatkine Reprints, 1969.

lement. À cela s'ajoute le changement fondamental dans le paradigme de la communication littéraire. La lecture personnelle, silencieuse et oculaire, se substitue aux séances de chant ou de récitation publique des œuvres narratives versifiées. D'où la structure qu'empruntent ces réécritures : la division en chapitres et paragraphes, les tables des matières etc.

Les mises en prose adaptent les vieilles histoires aux goûts qui, eux aussi, ont évolué. Avant tout, il s'agit du renforcement de l'esthétique fondée sur le vrai : le public bourguignon de la fin du Moyen Âge réclame, sans doute avec insistance, des histoires vraies ; d'où la mise en place de différents procédés typiques de l'historiographie — l'emploi de la forme prose connotée de vérité historique est renforcé par les procédés tels que la datation des événements, l'identification des personnages comme réels, etc. Mais surtout les remaniements en question doivent correspondre à la sensibilité, ce qu'on voit dans l'hypertrophie des motifs amoureux et leur expression sous forme de nombreuses tirades de nature rhétorique. La conformité à la sensibilité contribue à saisir des conditions nécessaires pour que le remaniement puisse remplir sa fonction didactique, le public doit s'identifier, ne serait-ce que partiellement, à la représentation ; d'où l'absence totale de la « couleur locale » du passé au profit de l'imitation de la réalité du XV^e siècle, et, plus particulièrement, des moments forts des rituels chevaleresques : fêtes spectaculaires, tournois, batailles, etc.

Ainsi, malgré le retour au passé que pratique la littérature bourguignonne, c'est le présent que visent les auteurs des réécritures. Les mises en prose correspondent au contexte immédiat, elles servent la propagande de la cour ducale : les textes sont truffés de détails topographiques régionaux ; on exhibe de prétendus liens unissant les commanditaires des œuvres avec leurs illustres prédecesseurs, dont Charlemagne. L'objectif de l'opération est clair, il s'agit de justifier, par le biais de la littérature, l'ambition des ducs de revêtir la couronne royale qui leur manquait en tant que reconnaissance symbolique de leur puissance réelle. L'hypertrophie de l'aspect religieux des œuvres remplit le même rôle — les ducs caressaient le projet du « saint voyage en Turquie » qui aurait accordé à la maison de Bourgogne la considération particulière parmi les princes chrétiens d'Europe et aurait contribué à l'obtention de la couronne rêvée.

Mais indépendamment des finalités propagandistes, toutes les modifications apportées par les remanieurs convergent vers l'objectif primordial des mises en proses bourguignonnes — l'apologie de la chevalerie traditionnelle. C'est elle qui est à l'origine et la clé de voûte de l'interprétation des remaniements de vieux récits. À l'époque, et surtout en Bourgogne qui jouit d'une prospérité et d'un pacifisme, les guerriers perdent leur vocation et leur ordre s'abatardit, ce qu'on voit dans l'adoubement des enfants, la dégradation des distinctions sociales habituelles — le terme d'écuyer devient syno-

nyme de jeune garçon, etc⁴. La contestation affecte également l'efficacité militaire de la chevalerie traditionnelle pratiquement sans défense face aux fantassins mobiles, aux archers et à l'usage généralisée de l'artillerie. À cette érosion qui ronge la chevalerie de l'intérieur s'ajoute la concurrence venant de la part des représentants des autres catégories sociales, surtout de la bourgeoisie dont l'influence n'arrête pas de croître. L'aristocratie militaire entreprend sa défense dont la littérature est une arme privilégiée. Les mises en prose constituent une pièce importante du procédé qui cherche à rehausser les valeurs chevaleresques par référence aux héros du passé médiéval qui côtoient ceux de la mythologie antique⁵.

La stricte correspondance entre la représentation des mises en prose et la réalité du XV^e siècle fait que ces interminables récits ne constituent pas le dernier maillon de la chaîne de réécritures médiévales. Mais cette fois-ci la représentation glorifiante de la chevalerie quitte le domaine discursif pour rentrer dans l'espace tridimensionnel de la vie. Et ce ne sont pas les écrivains qui produisent cette transposition de la littérature à la vie, mais le public lui-même. À la fin de l'époque médiévale, la haute société se met à jouer, à imiter dans la réalité les comportements connus jusqu'ici de la seule littérature. Et c'est cette imitation servile de modèles littéraires qui permet de qualifier ces extravagances d'une forme de réécriture.

Les exemples de telles attitudes sont nombreux et variés. On peut citer l'imitation de certains gestes : tel chevalier revêt les armes de Lancelot du Lac; Edward III et Philippe de Valois équipent leurs demeures de tables rondes. Mais il ne s'agit pas seulement d'imitations ponctuelles des comportements littéraires. Certains nobles modèlissent leur vie en suivant de près des prototypes littéraires de chevaliers errants. Les formes de la vie sociale de l'aristocratie s'inspirent de manière évidente de la littérature et ceci de manière hypertrophiée, le goût du spectacle étant une des caractéristiques les plus constantes de la civilisation bourguignonne. Les chroniques de l'époque sont une source inépuisable d'exemples de vraies institutions inspirées de la littérature. Le 17 février 1454, au palais du Rihour à Lille, Philippe le Bon offre à la noblesse bourguignonne le banquet le plus retentissant à l'époque, celui du Vœu du Faisan, organisé le lendemain de la prise de Constantinople par les Turcs. Pendant cette fête exceptionnelle, les convives proclament leur intention de partir en croisade et ils font vœu de s'abstenir de certains plaisirs ou facilités de la vie avant d'accomplir un exploit contre l'Infidèle, pratique connue de la littérature depuis les romans de la fin du XII^e siècle⁶.

⁴ C.E. Pickford: *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age*. Paris, Nizet, 1960.

⁵ Ce mouvement est également visible dans l'iconographie, surtout dans les tapisseries dont la cour ducale de Bourgogne a réuni une quantité importante.

⁶ J. Huijzinga: *Jesień średniowiecza*. Warszawa, PIW, 1992.

L’imitation des modèles littéraires s’épanouit avant tout dans deux domaines, parfois entremêlés de manière inextricable, celui des armes et celui de l’amour. Inspirés par le modèle littéraire de l’amour, des chevaliers fondent des ordres chevaleresques, dont le plus connu était celui de la Toison d’Or. L’objectif proclamé de ces clubs élitistes de hauts chevaliers assoiffés de gloire était la défense des dames opprimées. L’origine littéraire des comportements adoptés ne suscite aucun doute; elle est visible rien que dans la dénomination «Table Ronde», synonyme du substantif «ordre» ou «religion» qu’on retrouve dans nombreux documents⁷.

Les chevaliers prennent des attitudes recherchées en présence des dames, les festivités de mariages princiers s’accompagnent de joutes durant lesquelles les participants décorent leurs armures de fragments de vêtements offerts par les dames. Il va sans dire que, à l’instar de nombreux romans chevaleresques, ce sont elles qui constituent le public privilégié de ces spectacles sportifs et désignent le vainqueur des affrontements. Mais le spectacle le plus caractéristique et le plus complexe de ce type est le pas d’arme, jeu qui reproduit une situation fréquente dans la littérature romanesque du Moyen Âge classique: la défense d’un passage stratégique (d’un pont ou d’un gué) accompagnée de la délivrance d’une dame retenue prisonnière par une force magique ou suite à la parole donnée à un adversaire redoutable. Le défenseur de la dame, dit entrepreneur du pas, couvert d’incognito (tout comme certains protagonistes de tournois, discréption qui répète celle de héros des romans courtois) attend aux délais fixés ceux qui voudraient se mesurer à lui. Deux exemples sont particulièrement typiques: celui de la Belle Pèlerine, entrepris en 1449 par Jehan de Saint-Pol et celui de la Fontaine des Pleurs tenu par le paragon de la chevalerie bourguignonne, Jacques de Lalaing, tous les premiers jours du mois, à partir du novembre 1449 à la fin d’octobre de 1450. Ces pratiques sont des citations on ne peut plus fidèles de la littérature courtoise du XIII^e siècle tant en ce qui concerne les règles établies du pas que leurs formes figuratives. Il faut noter pourtant une différence de taille: le champion bourguignon ne défend pas une princesse en chair et en os, mais une dame imaginaire peinte sur un écu...⁸

La dernière étape de la réécriture médiévale, celle qui consiste en une transposition des thèmes, motifs, voire des histoires littéraires dans la vie, montre les limites de ce «bovarysme» avant la lettre. Bien entendu, il s’agit

⁷ À propos de l’Ordre de l’Etoile, le chroniqueur Jean Chapelain écrit: «[...] fut inventée cette Table Ronde, qui n’était autre chose qu’un ordre pareil à celui de la Jarretière [...]» (cité d’après C.E. Pickford: *L’évolution du roman arthurien...*, p. 262).

⁸ M. Colombo-Timelli: *Entre littérature et vie: le jeu chevaleresque dans la Bourgogne de Philippe le Bon*. In: *Rencontres médiévales en Bourgogne (XIV^e—XV^e siècles)*. N° 2. Reims, Presses Universitaires de Reims, 1992.

d'un jeu, mais d'un jeu joué avec le plus grand sérieux⁹. Les projets politiques inspirés et alimentés par l'imaginaire littéraire n'aboutissent pas : la grande croisade déclarée au Banquet du Faisan a reculé devant les restrictions imposées par la réalité, malgré les préparatifs coûteux engagés et la conviction ferme des organisateurs qu'elle pourrait se réaliser. Une autre idée, tout aussi littéraire, celle du duel des princes, solution idéale pour arrêter la guerre, dont le combat entre Charlemagne l'émir Baligant de la *Chanson de Roland* reste le plus illustre exemple, n'a jamais eu lieu malgré les défis lancés à Humphrey de Gloster par Philippe le Bon qui d'ailleurs s'apprétrait aussi à faire face au Grand Turc.

Les grands moments chevaleresques n'inspirent pas non plus un enthousiasme inconditionnel et semblent préoccuper uniquement une poignée de chevaliers bourguignons, tandis que les autres ne manifestent au mieux qu'une froide indifférence. Le chevalier errant qu'on pouvait rencontrer sur les routes européennes suscitait plutôt la méfiance que l'admiration — Jacques de Lalaing a toutes les peines du monde à faire reconnaître ses qualités une fois sorti des états bourguignons¹⁰. Le pas d'arme de la Belle Pèlerine n'attire que deux rivaux de Jehan de Saint-Pol dont l'un s'est présenté au-delà du délai fixé et l'autre était âgé, au dire de deux chroniqueurs, de 50 ou 65 ans ! Le champion du Pas de la Dame de Pleurs a attendu de novembre à février l'arrivée du premier adversaire.

Parfois cette « réécriture existentielle », l'imitation des modèles littéraires et la fidélité à l'idéologie chevaleresque traditionnelle qu'ils véhiculent, s'avèrent néfastes. La haute idée du combat chevaleresque en vigueur dans les romans l'emporte parfois sur la stratégie la plus élémentaire. Les défaites retentissantes de la chevalerie française massacrée par l'infanterie et les archers anglais lors de la Guerre de Cent Ans en constituent la meilleure preuve. Le vœu de ne pas reculer devant l'ennemi, lieu commun des chansons de geste, coûte, à y croire Froissart, la vie à 90 chevaliers. Il est hautement significatif que Jacques de Lalaing, champion incontestable de nombreuses joutes, a péri lors de la vraie guerre contre les Gantois révoltés, tué par un boulet de canon...

Mais il arrive que même les participants à ces jeux soient conscients du ridicule de leur attitude héroïque et sachent garder de saines distances. Tel le cas des ordres chevaleresques et des vœux prononcés, souvent perçus comme extravagants, peu de ceux qui les prononcent les prennent au sérieux. Jheannet de Rebreviettes, un des participants du Banquet du Faisan, déclare

⁹ J. Huizinga: *Homo ludens*. Warszawa, Czytelnik, 1985.

¹⁰ J. Rychner: *La littérature et les mœurs chevaleresques à la cour de Bourgogne*. Neuchâtel 1950.

que s'il n'obtient pas les faveurs de la dame de son cœur avant son départ en Orient, de retour il épousera la première demoiselle rencontrée, à condition toutefois qu'elle ait vingt mille écus de dot ou plus¹¹. Il en va de même pour l'incognito des jouteurs et entrepreneurs des pas d'armes, leur identité ne fait point mystère à personne.

Cependant, dans l'énorme majorité des cas ce sont les intérêts, parfois cyniques, qui prennent le dessus sur la fidélité aux idéaux. La facilité scandaleuse avec laquelle les grands renonçaient aux principes chevaleresques en constitue une preuve incontestable. Pendant la bataille de Saint Richier, Philippe le Bon fait revêtir son armure par un chevalier de sa suite sous prétexte qu'il voulait accomplir des exploits mémorables en tant que simple chevalier. La confrontation de la littérature avec sa « mise en vie » met à nu ce que J. Rychner appelle la « mentalité prodigieusement vaine qui motive des exploits parfaitement inutiles »¹².

L'évolution des relations entre la réécriture médiévale, surtout des mises en prose, et l'histoire confirme l'existence de deux ordres distincts : celui de la littérature et celui de la vie. Les tentatives entreprises de passer de l'un à l'autre montent en épingle leur incompatibilité foncière. Le vœu de Vivien de la chanson d'*Aliscans* de ne pas reculer d'une longueur de lance devant l'ennemi et sa mort héroïque suite à la fidélité à la parole donnée manifestent la grandeur et suscitent de l'admiration du public assistant à la performance épique. L'aventure du roi d'Angleterre Henri V qui a dépassé la localité dans laquelle on lui avait préparé son quartier et qui devait passer la nuit au bord du chemin à cause du même vœu ne peut inspirer que le rire.

Il convient de s'interroger sur l'origine de cette incompatibilité fondamentale entre le monde des romans et les chansons de geste et la réalité. Le passage de l'un à l'autre transforme la mise en vie des œuvres littéraires en leur caricature. Comme il en était question, la littérature médiévale est tournée vers le passé lointain et imprécis. Un tel cadre temporel mythifié communique sa nature aux personnages qui deviennent des incarnations des valeurs que la diégèse immuable ne remet jamais en cause. Mais, suite à l'efficacité pragmatique des œuvres due à la vraisemblance, la représentation devient unurre pour la chevalerie bourguignonne frustrée.

Or, le présent dans lequel se meuvent les vrais guerriers est changeant, ambigu, polyvalent, bigarré et soumis à l'incessante évolution. Le fonctionnement du représentant de la noblesse dans cette réalité, construite selon

¹¹ J. Huizinga: *Jesień średniowiecza...*, p. 119.

¹² J. Rychner: *La littérature...*, p. 19.

plusieurs paramètres, parfois contradictoires, interdit l'adoption de la pose immobile, hiératique, propre aux héros des narrations médiévales. Mais l'erreur des chevaliers bourguignons convaincus d'une possibilité de reconstituer l'âge d'or qui n'avait jamais existé n'est point improductive. Leurs attitudes excessives récupérées par... la littérature. Ce sont elles qui ont frayé le chemin au Chevalier à la Triste Figure.

Witold Konstanty Pietrzak

Université de Łódź

L'*inuentio* ou réécriture de l'histoire dans les nouvelles exemplaires en France pendant les guerres de religion

Selon le critère du dénouement de l'action et la tonalité du récit, l'histoire tragique apparaît en France très tôt, dès le Moyen Âge, et se trouve représentée aussi dans quelques recueils de nouvelles du XVI^e, voire du XV^e siècle¹. Or la dénomination elle-même, « histoire tragique », s'implante dans la langue et la littérature françaises assez tardivement, en 1559, avec le titre du livre de Pierre Boaistuau². Elle sera généralisée par le continuateur de Boaistuau, François de Belleforest dont les recueils de nouvelles atteindront une popularité semblable à celle des romans chevaleresques. Désormais, les écrivains auront souvent recours à la formule « histoire tragique », et ce dans des genres diversifiés comme l'épopée, l'historiographie ou le martyrologue³.

¹ Pour se limiter au genre narratif bref, on peut citer certains lais de Marie de France ou le beau conte courtois du XIII^e siècle, *La Châtelaine de Vergy*. Au XV^e siècle, il y a quelques récits de ce genre dans les *Cent nouvelles nouvelles* bourguignonnes. Pour le XVI^e siècle il suffit de citer le chef d'œuvre de Marguerite de Navarre, l'*Heptaméron*. Si l'on fait abstraction du critère de la tonalité du récit pour ne garder que celui du dénouement, on pourra encore trouver des histoires tragiques dans le *Violier des histoires romaines* ou le *Grand Parangon des nouvelles* de Nicolas de Troyes.

² P. Boaistuau: *Histoires tragiques*. Paris, Sertenas, 1559; édition critique R.A. Carr. Paris, Honoré Champion, 1979.

³ Pour l'épopée on gardera l'exemple le plus célèbre, celui des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Quant aux autres genres, l'expression apparaît entre autres dans la *Cosmographie universelle* de Belleforest et dans l'*Histoire des martyrs* de Jean Crespin.

L'histoire tragique, modèle par excellence de la nouvelle exemplaire, est un descendant bigarré du récit facétieux. Or, loin d'être un phénomène marginal, elle intéresse beaucoup la critique littéraire et l'histoire des idées. La raison de cet intérêt vient du succès commercial que ce genre a connu en France à l'époque des guerres de religion. Récemment les commentateurs ont admis qu'il faut voir dans cette réussite l'effet d'une certaine «politique des genres», dirigée de concert par les libraires et les écrivains⁴. Sans contester cette perspective critique, je pense que la facilité avec laquelle l'expression «histoire tragique» s'est assimilée aux habitudes de langue témoigne d'un changement plus profond qui s'est opéré, au début, dans l'esprit des conteurs et qui a en particulier affecté la nature du sujet, ou argument narratif. Dans la présente communication je voudrais donc réfléchir aux facteurs qui ont causé ce changement.

L'histoire tragique et l'art de l'éloquence

Les critiques ont déjà souligné quelques liens entre l'histoire tragique et l'art de l'éloquence⁵. Usage de topoï rhétoriques et d'exemples illustratifs, recours à des procédés ekphrastiques et à la fonction émotive, tous ces éléments ont été bien aperçus. On n'a toutefois pas suffisamment insisté sur deux autres affinités entre le récit bref et la rhétorique.

Au début du *De Inuentione* le jeune Cicéron présente en termes généraux l'objet de son traité et, conformément à une tradition que déjà il connaît bien, il en fait un éloge. Dans un développement où l'*ethos* de l'orateur, soucieux du bien des concitoyens et de celui de la République, occupe une place importante, Cicéron qualifie la rhétorique de grave (*gravis*) et agréable (*sua-uis*)⁶, couple d'adjectifs qui sans cesse reviendra chez lui pour désigner cet art. La gravité résulte de l'objet de la rhétorique. On y soulève en effet des questions générales (*questiones infinitae*) qui intéressent le gouvernement de l'État et des questions particulières (*questiones finitae*) qui concernent les litiges entre les individus, les unes et les autres impliquant la justice et l'urbanité. Ainsi, par la nature des problèmes qu'elle aborde, la rhétorique

⁴ M. Simonin: *François de Belleforest et l'«histoire tragique» en France au XVI^e siècle*. [Thèse d'État]. Créteil, 1985; Th. Pech: *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les histoires tragiques (1559—1644)*. Paris, Honoré Champion, 2000.

⁵ Aux deux monographies signalées dans la note précédente on peut ajouter mon étude, *Le Tragique dans les nouvelles exemplaires en France au XVI^e siècle*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006.

⁶ Cicéron: *De Inu.*, I, 3.

se trouve-t-elle intimement liée à la politique dont on sait combien elle était prisée par Cicéron. D'autre part, les agréments de la rhétorique renvoient à la composition du discours oratoire et à son style; en l'occurrence, puisque l'ennui de l'auditoire est le plus grand ennemi de la persuasion, le principe fondamental exige que, dans le choix des arguments, on recherche la variété⁷.

En ce qui concerne les auteurs d'histoires tragiques du XVI^e siècle, les deux qualificatifs cicéroniens semblent tout aussi importants. Ces histoires seront certes belles, agréables à lire, plaisantes à l'esprit; la variété présidera à la sélection des thèmes de nouvelles, dans lesquels on verra des arguments persuasifs de nature narrative. Or, dira-t-on, cette préoccupation esthétique était déjà commune à la nouvelle facétieuse des périodes précédentes. Cela est vrai. Mais les écrivains de l'époque envisagée rattachent la beauté des récits à un projet moral qui auparavant était inconnu. Ils reprennent à ce titre un poncif de la nouvelle comique, ils veulent instruire et enseigner⁸. Cependant, au lieu de simplement répéter des formules conventionnelles dénuées de signification réelle, ils optent pour le sérieux dont l'authenticité s'inscrit dans leur *ethos* de conteurs. Si les mots qu'ils emploient restent souvent les mêmes qu'autrefois, leur teneur change de fond en comble. Cette altérité de l'intention est visible non seulement dans le choix de sujets, nos humanistes s'empressant de nous dire la beauté morale des choses représentées que sont les malheurs humains. Elle se manifeste aussi, et surtout, dans les formules paratextuelles amplifiées à loisir, le ton soutenu de la narration et le commentaire auctorial, discret ou prolixo selon les cas. C'est là que nous retrouvons la gravité du discours revendiquée par Cicéron.

L'autre emprunt du récit bref à la rhétorique que je voudrais mettre en relief touche la nature de l'*inuentio*. Pour les rhéteurs anciens, cette partie de l'art oratoire consiste à rechercher les sujets dans la vie, la mémoire ou dans les lieux. C'est ce que signifie le terme même d'*inuentio*: action de découvrir, de trouver⁹. Ainsi définie, la rhétorique est une discipline soumise aux

⁷ «Par ailleurs il faudra varier avec grand soin le discours. En effet, dans tous les domaines, l'uniformité engendre la satiété. Nous obtiendrons de la variété, si nous n'abordons pas les argumentations toujours de la même manière. Etc.» (Cicéron: *De Inu.*, trad. et éd. G. Achard. Paris, Les Belles Lettres, 2002, I, 76, p. 118). La variété doit également caractériser la narration en tant que partie du discours; ainsi, la narration centrée sur le personnage «doit avoir beaucoup d'agrément, grâce à la variété des événements; à la diversité des sentiments: sérieux, douceur, espoir, crainte, désir, dissimulation, hésitation, compassion; aux changements de fortune: malheurs inattendus, joies soudaines, heureux dénouement» (*ibidem*, I, 27, pp. 83—84).

⁸ K. Kasprzyk: *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*. Warszawa—Paris, PWN—Klincksieck, 1963.

⁹ D'ailleurs, l'*inuentio* est une traduction littérale du terme technique grec, εὑρεσις; celui-ci va donner en français moderne «heuristique» qui suggère bien mieux que l'équivalent du mot latin, «invention», l'essence de cette partie de la rhétorique.

besoins des affaires publiques et privées qui, elles, fournissent la substance à traiter. De cette manière, se trouvent bannies de son champ les fictions poétiques, produits de l'imagination créatrice. Mais la rhétorique est en même temps très de proche de l'historiographie, chargée elle aussi de recueillir les choses vraies. Cicéron a laissé à ce propos quelques remarques éparses, parfois contradictoires, qui n'en ont pas moins instauré une tradition. Décrise en termes quasiment enthousiastes, l'histoire se présente chez lui comme une matière que seule la rhétorique peut immortaliser¹⁰. Si Quintilien absorbe *grosso modo* la leçon cicéronienne et par son autorité contribue à perpétuer l'idée de la proximité de l'éloquence et de l'histoire¹¹, d'autres théoriciens, tels Denys d'Halicarnasse¹² ou, plus tard, Lucien de Samosate¹³, n'hésitent pas à esquisser une véritable rhétorique de l'histoire. Bref, l'absolue fidélité aux événements devient pour longtemps le principe de l'unité entre ces deux disciplines.

On peut observer une attitude toute pareille chez les auteurs de nouvelles exemplaires. Déjà, les protestations de véracité qui envahissent l'espace tex-tuel de l'*Heptaméron* prouvent que, selon Marguerite de Navarre, quelles que soient les sources réelles qu'elle exploite, c'est à la vie qu'un conteur doit demander les sujets de ses récits; et il est à présumer que, dans son cas, les entraînements de l'imagination sont freinés aussi par son humilité de chrétienne, consciente qu'il ne convient pas à une fidèle de rivaliser avec

¹⁰ «L'histoire enfin, témoin des siècles, flambeau de la vérité, âme du souvenir, école de la vie, interprète du passé, quelle voix, sinon celle de l'orateur, peut la rendre immortelle» (Cicéron: *De orat.*, II, 36, p. 34). Cf. ibidem, II, 51—64. Mais dans l'*Orator* (XX, 66) Cicéron fait bien une distinction nette entre le style de l'historien, équilibré, et celui de l'orateur, tumultueux.

¹¹ S'il insiste à maintes reprises sur l'utilité de l'histoire pour le rhéteur — parce qu'elle confère à l'homme une autorité certaine, parce qu'elle lui offre une source d'exemples pleins d'érudition, etc. — Quintilien compare cette discipline à la poésie, en différenciant ainsi l'histoire dont le but est de raconter, et la rhétorique qui sert à prouver (*Inst. Orat.*, X, 1, 31).

¹² La réception à la Renaissance de Denys d'Halicarnasse rhéteur et théoricien de l'historiographie est encore mal connue. On sait que quelques parties de ses œuvres critiques furent publiées en 1554 à Paris chez Charles Estienne (H. Estienne: *Conformité du langage françois avec le grec*. Éd. et introduction L. Feugère. Paris, Jules de Lalain, 1853, p. LIX), alors qu'en 1556 chez Robert Estienne, est publié un curieux volume *Dionysii Halicarnassei nonnulla opuscula*. Ce petit ouvrage contient entre autres la première traduction latine (faite par l'humaniste polonais Stanisław Hłowski) de l'*Epître à G. Pompeius*, intitulée *Dionysii Halicarnassei excellentissimorum historicorum comparatio*. Quelle était au XVI^e siècle la diffusion de ce livre, édité par un imprimeur célèbre? Y avait-il d'autres traductions de traités de Denys à cette époque? — ce sont là des questions qui méritent une recherche à part.

¹³ Sur la conception de l'histoire chez ce rhéteur, voir W.K. Pietrzak: *Théorie de l'historia, source de la nouvelle française du XVI^e siècle*. «Renaissance, Humanisme, Réforme» 2005, n° 61, décembre, pp. 41—42.

Dieu dans l'œuvre de la Création, quand bien même il ne s'agirait que de la création de mondes imaginaires. Les écrivains de la génération qui succède à la reine sont encore plus explicites sur le point qui nous intéresse ici. Ils emploient les termes rhétoriques «invention» et «inventer» pour désigner le fait de rechercher les sujets de leurs récits¹⁴. À ce témoignage lexical s'ajoutent quelques phénomènes beaucoup plus révélateurs: la substitution, dans les titres de recueils, du mot «histoire» aux termes génériques utilisés naguère par les auteurs de facéties (conte, nouvelle, devis, etc.)¹⁵; puis, l'insistance, aussi obsédante que chez la sœur de François I^{er}, sur la véracité des arguments narratifs; enfin, l'affirmation maintes fois réitérée que l'Histoire est la source principale des sujets¹⁶.

Intentions sérieuses, matières graves, histoires délectables, ce sont donc là des éléments de théorie littéraire qu'au premier abord on serait tenté de prendre pour stéréotypés en les rattachant à la poétique du discours exemplaire religieux, mais qui sont en réalité plus redéposables à la rhétorique. Plusieurs preuves viennent à l'appui de cette hypothèse.

L'influence du poème tragique

La Renaissance est la période au cours de laquelle les humanistes français découvrent le poème tragique de l'Antiquité. Cette découverte se fait progressivement. D'abord, les propos théoriques d'Ælie Donat et de Diomède qui, au Moyen Âge, accompagnaient les éditions de Térence et qu'on imprime toujours au XVI^e siècle, montrent en grandes lignes les différences entre la tragédie et la comédie. Puis, viennent les textes dramatiques, souvent uti-

¹⁴ François de Belleforest écrit à propos des Italiens et des Espagnols: « [...] je leur accorde franchement [...] qu'en l'*invention* ils nous ont jadis devancez de quelque chose. Mais il faut imputer ce vice à la rudesse des siecles passez: veu que le chemin se deffriche si bien entre nous, que je m'atten, qu'en *inventant*, et *disposant* les matieres, et les paroles, nous ne cederons [...] ny aux presens, ny aux passez» (*Continuation des histoires tragiques*. Paris, Gilles Robinot, 1559, Epître, f° iii v°; je souligne); en évoquant les adaptations françaises de Bandello, Jacques Yver entend favoriser la Muse nationale; «nous ne sommes point, dit-il, plus stériles en belles *inventions*, que les étrangers» (*Le Printemps*. Éd. P.-L. Jacob. Paris, Desrez, 1841; Genève, Slatkine Reprints, 1970, «Au favorable et bienveillant lecteur», p. 520; je souligne).

¹⁵ À part le recueil de Boaistuau cité ci-dessus, note 2, on peut rappeler ceux de Bénigne Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques* et de Vérité Habanc, *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, à quoi s'ajoutent tous les tomes de récits de Belleforest.

¹⁶ Les critiques n'ont pas manqué de le souligner; voir à ce propos une synthèse dans W.K. Pietrzak: *Le Tragique dans les nouvelles exemplaires...*, pp. 50—62.

lisés par les auteurs de spectacles didactiques représentés dans les collèges : ce sont tantôt des tragédies religieuses néolatinées, tantôt des traductions en latin de tragiques grecs. Au début des années 1540, Jacques Peletier du Mans traduit, ou plutôt adapte en français l'*Epître aux Pisons* d'Horace et Du Bellay, dans une consigne terriblement abstraite, invite les futurs dramaturges à imiter les anciens. La deuxième moitié du siècle verra donc la naissance de la tragédie régulière et de nombreuses imitations de Sénèque, mais aussi la publication de *La Poétique* de Jules-César Scaliger, accueillant la doctrine esthétique d'Aristote, et le fameux *Art de la tragédie* de Jean de La Taille.

Ce rapide aperçu historique littéraire permet de rappeler que, en temps des guerres religieuses en France, l'idée de la tragédie s'implanta petit à petit dans la conscience des humanistes. Les auteurs de nouvelles exemplaires voient une chance pour eux dans cette expansion du savoir sur le poème tragique. Car le genre bref qu'ils pratiquent se nomme bien histoires *tragiques* et, puisque les anciens ne l'avaient pas codifié, lui refusant ainsi la dignité d'un genre noble, l'opportunité se présente de changer cette situation défavorable. C'est ainsi que s'ouvre un autre chapitre de parasitisme de la nouvelle, à savoir les emprunts à la tragédie, promettant quelques lettres de noblesse¹⁷.

Parmi ces emprunts, il y en a un qui mérite aujourd'hui notre attention : c'est le statut de l'argument tragique qui touche, encore une fois, le problème de l'invention rhétorique. Les Latins considéraient que le sujet de la tragédie devrait être fabuleux, c'est-à-dire inventé et fantastique ; ils l'opposaient à celui de la comédie — vraisemblable, et à celui de l'histoire — vrai. Cette conviction qui remonte à Cicéron est toujours présente chez certains théoriciens du théâtre au XVI^e siècle. Mais l'on peut relever à la même époque une autre idée à ce propos, contradictoire avec la précédente : que le sujet de la tragédie devrait être, sinon vrai, du moins vraisemblable. Les humanistes qui formulent cet impératif s'inspirent d'Aristote. Le Stagirite conseillait en effet d'emprunter le sujet tragique à l'Histoire mais, voulant que ce sujet fût connu des spectateurs, il pensait à l'Histoire fabuleuse, à l'Histoire mythologique ; voilà qui explique l'interprétation, signalée plus haut, qu'en ont fait les Latins. Pendant les guerres de religion l'insistance sur la véracité du sujet de la tragédie acquiert un sens politique et polémique ; dans le cas de drames bibliques, elle revêt en plus une signification religieuse.

Les auteurs de nouvelles exemplaires vont saluer ces coïncidences avec acquiescement. La rhétorique les poussait dans les bras de l'Histoire, la tragédie ne fait rien d'autre que cela. Le travail de réécriture de récits dont ils respectent la lettre historique leur permet en même de faire ressortir une

¹⁷ Les critiques insistent sur ce désir d'anoblissement que l'on peut observer avant tout chez Belleforest. Voir par exemple Th. Pech : *Conter le crime...*, pp. 69—70.

vérité morale, savoir la persistance du péché, la corruption de l'âme, la crise de l'individu en proie à une fortune capricieuse. Et à cette vérité humaine ils vont en superposer une autre, une vérité métaphysique. Projété dans une temporalité que marque l'éternel retour, où les événements du passé constituent autant de miroirs de faits présents en dévoilant ainsi leur caractère cyclique, l'homme déchu de la Renaissance s'attend à tout instant au terrible châtiment de Dieu, d'un Dieu juste et sévère, vengeur intransigeant des crimes perpétrés par la race d'Adam. Parfois, ce châtiment tarde à venir, car il peut frapper, par exemple, le fils d'un père damné; mais il arrive aussi qu'il ne vient pas du tout, et alors la crainte, infernale en soi, débouche sur la folie et le désespoir, car la conscience de savoir qu'on existe dans un monde sans Dieu est encore plus insupportable que la punition elle-même¹⁸.

L'effet du soi-disant nationalisme

Marguerite de Navarre prétend vouloir composer un *Décaméron* français. Elle refuse de rivaliser avec Boccace sur le plan de l'élocution, mais en même temps elle éprouve le besoin d'offrir au public un ouvrage en langue maternelle. Un peu plus tôt, dans les années 1530, on assiste à une floraison de recueils de nouvelles plutôt modestes qui semblent répondre aux attentes d'un public moins exigeant; pour la plupart, ce sont des traductions ou adaptations d'auteurs italiens¹⁹. Par conséquent, quand Du Bellay publie son manifeste littéraire, en 1549, le désir d'illustration de la langue française et de lecture de monuments tant soit peu illustres, est déjà dans l'air. Avec pour fond un anti-italianisme suspect par endroits²⁰, la deuxième moitié du siècle apporte un renforcement de cette double tendance. Bien sûr, on peut l'observer aussi dans nos histoires tragiques. Leurs auteurs soulèvent deux aspects du phénomène: d'un côté, ils entendent proposer à la jeunesse de France des pièces d'éloquence toutes faites, ce qui ne m'intéresse pas dans cette communication²¹; d'un autre côté, ils sont obligés de résoudre le

¹⁸ Voir W.K. Pietrzak: *Le Tragique dans les nouvelles exemplaires...*, pp. 167—172.

¹⁹ G.-A. Pérouse: *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*. Genève, Droz, 1977, pp. 69—81 et 100—105.

²⁰ Sur l'anti-italianisme qui traverse la France du XVI^e siècle, voir L. Sozzi: *La polémique anti-italienne en France au XVI^e siècle*. In: *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*. Vol. 106, fasc. 1, 1972, pp. 99—190; sur les soupçons qu'éveille le «nationalisme» de Belleforest, voir M. Simonin: *François de Belleforest...*, Vol. 1, pp. 322—324.

²¹ On peut juste signaler que c'était là une ambition de Belleforest. Mais Jacques Yver remarque avec un brin d'ironie «ceux qui n'en peuvent orner leur langue, en ornent à tout le moins leurs mains par contenance» (*Le Printemps...*, p. 520).

problème des sources potentielles de leurs récits. Il faut d'abord dire que le climat politique et moral a bien changé au pays des Gaulois. Il va de soi que, quand des compatriotes meurent près de chez soi, dans les rues et dans les églises, en sacrifiant leur vie à la foi, il ne convient pas d'écrire des facéties pour faire rire. On se tourne donc spontanément vers des sujets graves, les seuls dont la tonalité réponde à l'ambiance du moment. La question se pose alors de savoir où trouver ce genre de sujets. La version, toujours conseillée par les théoriciens²², demeure une démarche favorite de quelques écrivains, surtout quand ils savent qu'on peut la traiter avec souplesse, en évitant l'absolue fidélité à la lettre du modèle ; c'est de cette manière précisément que Boaistuau pratique la traduction des *Novelle* de Bandello. Certains, comme Jacques Yver ou Vérité Habanc, vont forger des fictions. D'autres, tels Belleforest ou Poissenot, qui ne s'accordent pas de cette solution, choisissent une autre voie. Le premier, pendant des années, adapte patiemment les récits de Bandello. Mais la fontaine tragique finit par tarir, et alors le genre bref aurait pu se rappeler son antécédent facétieux. Il était naturel, autrefois, de chercher autour de soi d'amusants petits faits divers pour en faire des nouvelles à rire²³. Théoriquement, on pouvait aussi demander à la vie quotidienne de l'époque bien des cas déplorables dont on pût faire une nouvelle tragique. Cependant, paradoxalement, rien de tel, ou peu s'en faut. Sur les presque cent trente récits brefs de Belleforest, il n'y en a même pas dix qui se déroulent au théâtre de la France contemporaine, les autres étant tirés de livres plus ou moins anciens. Les proportions sont un peu différentes chez Poissenot : sur les six histoires du recueil, trois se sont passées assez récemment dans l'entourage de l'auteur, mais les autres sont encore des adaptations de sources écrites²⁴.

²² En dépit de l'avis, nécessairement partial, de Du Bellay dans le chapitre V de *La Deffence et illustration* (« Que les Traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la Langue Françoise »), qui au reste critique les tentatives du traducteur dans le domaine de l'élocution, mais admet qu'on puisse traduire l'« invention » des Grecs et Latins, les humanistes de la Renaissance sont en général favorables à la traduction. Voir par exemple : « Et vraiment celui et son œuvre méritent grande louange, qui a pu proprement et naïvement exprimer en son langage, ce qu'un autre avait mieux écrit au sien ». Th. Sébillot : *Art poétique français*. In : *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Éd. F. Goyet : Paris, Larousse, coll. « Le Livre de Poche », 1990, p. 140. Voir aussi l'opinion semblable de J. Peletier : *Art poétique*. In : *Traités de poétique...*, pp. 243—246.

²³ Le cas de Philippe de Vigneulles semble très caractéristique de cette attitude. Il écrivait, en effet une chronique de sa ville natale, Metz ; et, dans cette chronique, il parlait d'événements tristes et joyeux. En rédigeant à la même période un recueil de récits brefs, les *Cent nouvelles nouvelles*, il décida à plusieurs reprises d'y adapter la matière de ses chroniques. Chose curieuse, son choix s'arrêta toujours aux anecdotes facétieuses.

²⁴ Poissenot prétend avoir entendu raconter les histoires n° IV et V ; le dernier récit du recueil, mélange de souvenirs personnels et d'on-dit, est consacré à George Pellete-

En essayant de défendre Belleforest contre ceux qui lui reprochent d'avoir négligé la « matière nationale », Poissonot affirme que, si seulement il l'eût voulu, son devancier eût pu composer une infinité de « beaux faits Tragiques qui de son temps ont esté veus en divers endroits de nostre France»²⁵; il eût pu, mais son choix fut autre. Ce prétendu « choix » peut s'expliquer par une certaine gêne que Belleforest éprouve devant la possibilité de mettre à profit les malheurs de ses confrères, comme si tel projet était moralement malséant. Par ailleurs, on sait combien le Commingeois fut attaché, sa vie durant, à l'écriture d'ouvrages historiques sérieux²⁶ qui en même temps pouvaient aisément alimenter sa veine de nouvelliste. Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, la réécriture de l'histoire, ou plutôt des histoires, s'est ainsi parfaitement bien intégrée à la conception du genre narratif bref.

* * *

Les malheurs du temps des guerres religieuses, faut-il les placer aussi parmi les facteurs qui ont modifié la mentalité des écrivains à la Renaissance? La période des troubles civils laisse en effet, dans l'expérience des individus, une plaie profonde. L'insécurité, les crises économiques, les drames personnels, tout cela fait que l'on appréhende la vie en termes d'une histoire tragique. Plus que jamais, on éprouve maintenant le besoin de réfléchir à l'actualité politique et sociale et de la situer dans le flux des événements humains advenus depuis des siècles. Cela conduit forcément à repenser l'Histoire, et ce n'est pas un hasard si l'Histoire comme discipline scientifique fait d'énormes progrès précisément dans la deuxième moitié du XVI^e siècle²⁷. Quoi qu'il en soit, la réécriture de l'histoire devient à cette époque une manière propre au genre narratif bref, et ce, au moins pour trois raisons qui viennent d'être explicitées dans la présente communication: absorption des idées sur la nature de l'*inuentio* classique, emprunt à la théorie renaissante de la tragédie et pratique littéraire de deux écrivains. S'il est vrai que la production de François de Rosset, quelques dizaines d'années plus tard, rompt

ret, maître à penser de l'auteur. Or les proportions seraient plus désavantageuses si l'on prenait en compte les histoires de *L'Esté*, toutes les neuf adaptées des sources antiques ou médiévales.

²⁵ B. Poissonot: *Nouvelles histoires tragiques*. Éd. J.-Cl. Arnould, R.A. Carr. Genève, Droz, 1996, « Prologue de l'Auteur », p. 53.

²⁶ Qu'il suffise de rappeler ici quelques titres: *L'Histoire des neuf roys Charles de France* (1568), *L'Histoire universelle du monde* (1570), *Les Chroniques et annales de France* (1572), *La Cosmographie universelle* (1575).

²⁷ Voir Cl.-G. Dubois: *La Conception de l'Histoire en France au XVI^e siècle (1560—1610)*. Paris, Nizet, 1977; Ph. Desan: *Penser l'histoire à la Renaissance*. Caen, Paradigme, 1993.

en grande partie avec cette manière afin de chercher l'inspiration dans les faits divers, il convient de supposer en même temps que l'intérêt pour l'Historie mise à la disposition d'un vaste public, telle que l'ont conçue Belleforest et Poissenot, est un prélude à la vogue d'un autre phénomène qu'on pourrait appeler l'« historiographie galante ». Mais ce sera déjà le siècle des Mézeray, des Varillas et des Saint-Réal.

Andrzej Rabsztyn

Université de Silésie, Katowice

Le roman épistolaire français dans la littérature des Lumières en Pologne

Bien que la place du roman français dans la vie littéraire des Lumières en Pologne ait déjà donné matière à de nombreux débats et études, la richesse d'un thème aussi profond que la «réécriture» nous invite aujourd'hui à réviser le dialogue qui s'établit à l'époque, entre ces deux cultures littéraires distinctes et géographiquement distantes.

«Imitation»: telle était l'étiquette collée aux écrits romanesques de Krajewski, Kropiński ou Bernartowicz — auteurs s'inspirant de textes étrangers, notamment français, dans la langue polonaise. Néanmoins l'étude des rapports intertextuels ne se borne pas à un simple constat d'«imitation»: elle demande à être poussée plus loin.

Notre interrogation sur le rapport entre les romans polonais et français commence par l'œuvre la plus paradoxale, à savoir *Pani Podczasyna* (*Madame l'Echanson*) de l'abbé Michał Dymitr Krajewski, qui date de 1786 et constitue, selon l'auteur, le deuxième tome de son roman *Wojciech Zdarzyński*. K. Wojciechowski a certainement raison d'écrire que *Pani Podczasyna* est le premier roman polonais qui se soit inspiré du modèle français. L'auteur polonais imite incontestablement Rousseau au niveau thématique et structurel en divisant son roman en deux parties: «érotique», où l'amour se confond avec le désespoir, et «didactique», où il y a des exemples dignes d'être suivis. L'abbé Krajewski emprunte à Rousseau la trame et les principaux traits de caractère de l'héroïne. Cette dernière doit épouser l'homme choisi par sa mère (dans *La Nouvelle Héloïse* par le père), et non celui qu'elle aime. Après le mariage, elle l'aime toujours, mais elle jure de rester fidèle à son mari. Dans son roman, Krajewski reprend les modèles «d'économie

ménagère» de Julie, quelques-unes de ses opinions concernant l'éducation des enfants. Bien que le roman soit fondé sur une histoire analogue, l'épilogue est différent: devenue veuve, l'héroïne meurt, tiraillée par le dilemme entre l'amour et le sentiment du devoir à l'égard de ses enfants. Juste avant sa mort elle demande à son amant d'épouser sa fille¹.

Paradoxalement, à la thèse de la « première imitation » de la *Nouvelle Héloïse* en Pologne, se juxtapose la thèse d'une « Anti-Héloïse », d'après Szyjkowski. C'est une « Héloïse » polonaise, telle que l'époque des Lumières en Pologne était alors capable de lancer. En effet, par fragments seulement, c'est un roman sentimental, sans aucune ambivalence amoureuse où les éléments discursifs et moraux l'emportent sur la trame romanesque. En ce qui concerne la forme du roman, la voix du narrateur homodiégétique, Wojciech Zdarszynski — le frère de l'héroïne, se substitue aux lettres des amants et des amis². Cette forme nous semble le point essentiel différenciant le roman polonais du roman français quoique la « réécriture » admette la transformation des genres, d'autant plus qu'il s'agit d'un changement subtil de roman épistolaire en histoire d'une vie.

La question qui se pose est de savoir s'il est légitime d'opposer à la thèse de l'« imitation » la thèse de la « teinture » — notion empruntée à Henri Coulet qui nous paraît moins radicale que la thèse d'« Anti-Héloïse ». Le travail de Krajewski illustre en partie celui d'un « teinturier » qui, selon Coulet, « transpose dans un autre style, parfois dans un autre genre, l'œuvre d'un autre parce qu'elle est mal écrite, maladroite, ou démodée, ou datant d'une époque ancienne dont la langue n'est plus facilement lisible»³. Même si le succès de la *Nouvelle Héloïse* fut énorme et que la barrière linguistique n'existe pas chez les lecteurs polonais, il est à noter que Krajewski s'efforça de rédiger une œuvre meilleure. Ses propos permettent de défendre cette thèse quelque audacieuse et douteuse qu'elle paraisse. En affirmant répondre à la demande des Lumières, le romancier polonais a désiré créer une héroïne capable de ne pas céder à la passion.

J'ai entrepris, écrit le frère de l'héroïne, de décrire la vie entière de Madame l'Echanson, car en n'y voyant ni la faiblesse de Julie, ni la détresse de Clarisse, mais les vertus réunies de ces deux dernières, le projet de commencer le récit par son enfance ne me semble pas mauvais⁴.

¹ Voir K. Wojciechowski: *Pierwsze naśladowictwo „Nouej Héloizy” w romanach polskim*. Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1908.

² Voir Z. Sinko: *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*. Wrocław—Warszawa—Kraków, Ossolineum, PAN, 1968, p. 187.

³ H. Coulet: *Teintures et amplificateurs*. In: *Réécritures 1700—1820*. Eds. M. Cook, M.-E. Plagnol-Diéval. Bern, Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2002, p. 13.

⁴ M.D. Krajewski: *Pani Podczaszyna*. Warszawa 1786, pp. 1—2.

L'auteur polonais prétend, en récrivant, avoir essayé d'améliorer l'œuvre de Rousseau. Il a décidé d'éliminer notamment la faiblesse de Julie, un des défauts qui faisaient de l'original une œuvre qui ne répondait pas à la demande des Lumières en Pologne, trop longue et peu utile aux lecteurs censés profiter de ses leçons morales. En effet, la *Nouvelle Héloïse*, lire dans le texte, a laissé un profond impact dans la conscience des Polonais et a suscité des opinions contradictoires. Comme l'écrit Zofia Sinko :

«En ce qui concerne les opinions officielles, bien des gens considéraient ce roman comme nuisible parce que le rôle et l'importance de la passion amoureuse dans la vie de l'homme y étaient par trop exposés, que sa morale s'écartaient de la convention et que les convictions religieuses de Julie, présentées dans les dernières parties du livre y étaient nettement non orthodoxes»⁵.

La méfiance de l'abbé Krajewski à l'égard du roman de Rousseau se manifeste également dans son roman précédent *Wojciech Zdarzyński*, par «des allusions renfermant une bonne dose de critique et d'ironie envers l'*Héloïse*, lecture des dames et des adolescents exaltés qui vivent les “ardeurs de l'amour” copiées sur les sentiments de Saint-Preux»⁶.

À la lumière des précisions ci-dessus, il nous semble légitime de croire que l'auteur polonais considérait la *Nouvelle Héloïse* comme une œuvre digne d'être réécrite, mais légèrement impie, voilà pourquoi il a décidé de la «colorer», de la «teindre». Krajewski était conscient du collationnement de son roman avec *La Nouvelle Héloïse* et des risques qu'une telle comparaison peut lui procurer. Il s'attendait aussi à ce que la lecture de son roman jette désormais une lumière différente sur le roman de Rousseau parmi les lecteurs polonais. C'est pourquoi, en résumant à l'essentiel *La Nouvelle Héloïse*, il a orienté l'attention des lecteurs vers ce qui constitue l'avantage de Madame Podczaszyna et en même temps le point faible de Julie, à savoir la question de la résistance à la passion. Pour y parvenir, Krajewski a également renoncé à la forme épistolaire du roman. Son choix a été sans doute dicté par une logique de composition, car, comme nous l'avons déjà mentionné, *Pani Podczaszyna* est le second tome de *Wojciech Zdarzyński* où le héros éponyme présente l'histoire de sa vie. Sachant que la lettre permet au scripteur de donner libre cours à son émotion et que son écriture déclenche une effervescence de sens, il a dépourvu l'héroïne éponyme de la possibilité de s'exprimer librement, il a refusé la voix à son amant; en revanche, il a chargé le

⁵ Z. Sinko: *Le roman occidental dans la conscience littéraire de la Pologne des Lumières*. In: *La Littérature des Lumières en France et en Pologne. Esthétique. Terminologie. Échanges.* „Acta Universitatis Wratislaviensis” n° 339. Warszawa—Wrocław, PWN, 1976, p. 220.

⁶ Ibidem.

frère de l'héroïne, un homme reconnu comme honnête, de raconter l'histoire de la vie de sa sœur. De cette manière, la forme de l'œuvre est conforme à sa signification. Or, le titre du roman proposé par Krajewski insistant sur l'état civil de son héroïne témoigne des intentions de l'auteur. En renonçant à l'emploi du prénom de l'héroïne dans le titre et en lui réservant uniquement le titre de son mari, l'auteur insiste sur une étape particulière de la vie de son héroïne : la vie conjugale. Le titre implique une femme qui déjà a achevé son développement, qui montre de la réflexion, de la sagesse et lui attribue une certaine dignité.

Zofia Sinko précise que si le roman polonais de la fin du XVIII^e siècle avait adopté notamment l'aspect du discours moralisant et éducatif de l'œuvre de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, elle, est devenue pour les romanciers polonois au début du XIX^e siècle, un modèle de composition (lettres) et de style. «À l'égal des *Souffrances du jeune Werther*, écrit-elle, l'histoire de Julie et de Saint-Preux a formé dans la littérature polonaise des modèles d'amour passionné»⁷.

Les romans de Kropiński et de Bernartowicz, ultérieurs de quelques dizaines d'années par rapport à *Pani Podczaszyna* de Krajewski, se rapprochent donc de *La Nouvelle Héloïse* non seulement par des liens thématiques mais aussi par des liens génériques : il s'agit dans les deux cas de romans épistolaires. La liste des thèmes communs aux deux auteurs polonois et Rousseau remplirait aisément une table des matières. La comparaison des titres suffit d'emblée à mettre en relief le jeu d'intertextualité. Si nous envisageons l'équivalence des titres des deux romans étudiés : *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau et *Julia i Adolf* de Kropiński, nous découvrons de suite que les deux personnages féminins des romans en question portent le même prénom⁸. L'idée d'indiquer un parallèle entre les destinées des deux héroïnes paraît très nette. La suite des titres nous montre aussi le modèle proposé par Rousseau : *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans habitans d'une petite ville au pied des Alpes* qu'on lit à travers le titre polonais : *Julie et Adolphe ou l'amour extraordinaire de deux amants au*

⁷ Ibidem, p. 222.

⁸ Maria Jasińska remarque que par l'inspiration de *La Nouvelle Héloïse*, Julie, en tant que personnage principal du roman sentimental, intervient à plusieurs reprises : la Julie du roman de Kropiński, la Julie du *Comte Ostroróg* (*Hrabia Ostroróg*) et des *Tristes mémoires de Casimir malheureux* de Przemycki. Jasińska souligne que l'amour sentimental du jeune Doświadczynski est adressé à Julianne, aussi des adversaires postérieurs du sentimentalisme, comme Skarbek dans *Chwila Wesołości* (*Un instant de gaîté*) ou Kraszewski dans *Cztery wesela* (*Quatre mariages*), baptisent les héroïnes, quoiqu'elles soient tout à fait opposées, du même prénom (M. Jasińska : *Narrator w powieści przedromantycznej* (1776–1831). Warszawa, PIW, 1965, p. 171).

bord du Dniestr. Les deux prénoms coordonnés dans le titre de Kropiński placent au centre de l'intérêt des lecteurs un couple dont les relations, tout comme dans le titre de Rousseau, sont précisées par la suite: amants. Kropiński renonce à employer un référent formel dans le titre et propose à la place *l'amour extraordinaire*, un opérateur événementiel, pour reprendre la terminologie de Léo H. Hoek⁹. En revanche, en précisant le lieu d'action, «le bord du Dniestr», l'auteur polonais se sert d'un opérateur spatial. Il faut remarquer que l'auteur polonais était, comme son «frère aîné» français, très adepte de la vie à la campagne, en accord avec la nature. Dans les titres de leurs romans, Kropiński et Bernartowicz ne font pas référence à la montagne; en revanche, au fil de l'action le thème des montagnes polonaises est considéré comme un paysage favorable à l'ambiance d'un malheur intense. À travers l'image de la beauté sauvage des pics et des montagnes, d'un rocher nu, qui impliquent des états émotionnels, les auteurs rivalisent d'originalité. Les images du pays natal que connotent ces titres par l'évocation de deux fleuves, Dniestr et Vistule, visent, nous semble-t-il, à sensibiliser les lecteurs polonais, à éveiller ou maintenir un sentiment national à l'époque où leur pays était partagé.

Les deux romans épistolaires polonais, écrits dans les années vingt du XIX^e siècle, mais appartenant au contexte littéraire européen des Lumières, s'affrontent dès leur publication à propos du droit de priorité¹⁰. Si le titre du roman de Kropiński ressemble par sa structure à celui de Rousseau, c'est néanmoins le roman de Bernartowicz, *Nierozsqdne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających* (*Les vœux déraisonnables. Lettres de deux amants habitant les bords de la Vistule*) [1820], qui s'inscrit à proprement parler dans la tradition du genre. Le langage employé par Bernartowicz dans le titre rappelle celui de Rousseau et des autres romanciers, suivant la tendance de l'époque. Le référent formel «Lettres» est suivi de la mention d'un opérateur actantiel et géographique. La formule employée par Bernartowicz: «recueillies par F.B.», élimine la personne de l'auteur; le rôle autoritaire du narrateur est voilé, bien que les initiales l'indiquent implicitement. Quant à l'auteur de *Julie et Adolphe*, il renonce dans le titre déjà à la fiction d'authenticité. D'un côté, la structure du titre choisi par Kropiński ressemble à celle du XVIII^e siècle en France, et de l'autre elle intègre de nouvelles formes.

⁹ L.H. Hoek: *La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris, Merton éditeur, 1980, p. 118.

¹⁰ Kropiński a accusé Bernartowicz de plagiat, ce qui n'était pas légitime, même s'il affirmait dans l'Avertissement que le manuscrit de *Julie et Adolphe* était passé par les mains de l'auteur du récit intitulé *Vœux déraisonnables* (voir L. Kropiński: *Autor do Czytelnika. W: Polski romans sentymentalny*. Oprac. A. Witkowska. Wrocław, Biblioteka Narodowa, 1971, p. 4).

Les métadiscours des préfaces d'*Adolphe et Julie* et des *Vœux déraisonnables*, présentent deux tendances différentes. L'auteur du premier, Kropiński, assume son travail, l'auteur du second, Bernartowicz, navigue entre le caractère authentique et dénégatif du métadiscours.

En ce qui concerne la préface de Kropiński, elle se distingue à beaucoup d'égards du métadiscours des romans français du XVIII^e siècle. Le roman possède trois discours : l'Avertissement, l'Introduction et l'Épilogue. La première intervention de Kropiński, dans l'Avertissement, permet de qualifier ce paratexte d'auctorial assomptif et original pour reprendre la terminologie de Genette. L'auteur s'identifie à son œuvre, avoue avoir écrit le texte qu'il qualifie de *roman* en 1810. Ensuite, il justifie la publication en présentant son objectif et les sentiments qui l'ont dirigé :

J'ai écrit ce roman en 1810, et ceci pour des raisons multiples comme, entre autres, celle disant que les dames de l'époque trouvaient notre langue incapable de rendre des sentiments tendres d'un amour délicat, ce pour quoi la langue française, notamment dans la *Nouvelle Héloïse*, semble avoir été créée [...].

En présentant mon travail au public, je n'ai qu'un seul objectif, un seul désir, que les Polonaises, ayant goûté au langage original, le protègent contre une influence imposante de la langue étrangère qui forge des mœurs étrangères, des expressions, des goûts et en définitive la conversion de la nation [...]¹¹.

L'objectif de Kropiński était de répondre à une opinion commune du beau sexe pour qui la langue polonaise n'était pas en mesure de rendre des sentiments tendres d'un amour délicat pour laquelle la langue française, notamment celle de la *Nouvelle Héloïse*, semble avoir été créée. Par cette œuvre, l'auteur tient également à instruire les autres en mettant en lumière les possibilités de la langue polonaise et à mettre celle-ci en valeur. La référence directe à la langue française et à une œuvre concrète dont la langue excelle dans l'expression des sentiments est un grand défi. L'auteur polonais veut rivaliser avec son maître, Rousseau, et veut éveiller dans la société polonaise un sentiment national. L'enjeu n'est pas facile, car à l'époque la « haute » société polonaise adopte la langue française comme sienne, elle cherche des modèles dans les mœurs françaises. Cet objectif suprême que se propose d'atteindre Kropiński traduit le rejet de la prétention à l'authenticité du recueil. Dans ce paratexte, l'auteur n'explique pas non plus la provenance des lettres. En revanche, il donne au lecteur le droit de juger la composition et le style de son œuvre. Il précise pourtant que c'est le cœur et non pas la raison qui doit juger les écrits du cœur. Il y a également un accent

¹¹ Ibidem, p. 3.

personnel à la fin du métadiscours où Kropiński dément avoir jamais cherché des idées chez les autres et fait une allusion à l'auteur des *Vœux déraisonnables* en insinuant un plagiat.

L'identification de Kropiński avec son roman revient dans les discours initial et final du roman. Les deux, le prologue et l'épilogue, se situent à la frontière du texte et du paratexte. L'intervention d'un narrateur « omniscient » dans le prologue relatant l'histoire de la famille de Julie, situe l'action dans le temps et l'espace. Le narrateur connaît en effet l'histoire entière des deux amants ainsi que le sens moral du recueil. Les lettres, qu'il annonce à la fin du prologue, devraient donc relater cette histoire close. Ainsi, une fois de plus, l'auteur renonce à la fiction d'authenticité, à la spontanéité du processus sentimental qui n'est maîtrisé par personne, et à des surprises. L'épilogue du roman, qui ne revêt plus la forme épistolaire, manifeste aussi l'intervention du narrateur qui aurait dû s'inspirer de *Werther*.

En ce qui concerne le métadiscours de Bernartowicz, il est aisément de distinguer des emprunts à la tradition du XVIII^e siècle. Tout d'abord, le rôle autoritaire du narrateur est très réduit dès le titre du roman. Sa structure est également différente de celle du roman de Kropiński. Le roman s'ouvre par un « Avertissement » dont nous avons déjà lu la première phrase dans le métadiscours de Rousseau ou de Crébillon fils :

Que ces lettres soient vraies, ou factices, il ne m'intéresse pas de savoir pour quoi le Lecteur les prendra, mais qu'elles le réjouissent ou l'ennuient, j'avoue que cela m'importe beaucoup, c'est pourquoi, j'ai entrepris de dire quelques mots au début. — D'abord, j'ai l'honneur d'avertir que je les ai recueillies pour moi-même. — Les aimables amis donnent parfois des soucis. Quiconque veut les juger par leur style, trouvera matière à me faire des reproches, or, je me permets de préciser que lorsque l'homme s'exprime dans un état de bonheur ou de malheur, il oublie les règles de la grammaire, encore plus celles du langage soigné. D'ailleurs, qu'on me critique! Mais si celle dont le souvenir a dirigé ma plume trouve dans ce recueil au moins une image du passé, si elle y trouve du plaisir et de la joie, je serai alors trop heureux de l'avoir publié¹².

Le début de ce discours est en effet dénégatif: l'auteur ne se préoccupe guère de savoir si le lecteur trouvera les lettres authentiques ou fictives. En revanche, il tient à l'intérêt de ce recueil de lettres, il semble que la lecture lui ait procuré un grand plaisir; c'est pourquoi, il précise qu'il les avait rassemblées pour lui-même. Ce langage rappelle celui de Rousseau qui se demandait dans la préface, en parlant de son livre: «À qui plaira-t-il donc?

¹² F. Bernartowicz: *Nierożsądne śluby*. W: *Polski romans sentymentalny...*, p. 131.

Peut-être à moi-seul... ». Aussi Bernartowicz répond-il à l'avance aux critiques de la part des « Aimables amis » qu'une telle œuvre pourrait susciter. Cependant, la critique littéraire à laquelle étaient soumis les écrits des auteurs polonais au début du XIX^e siècle n'était pas de la même importance qu'en France. Évidemment, les pionniers polonais de ce genre, Kropiński et Bernartowicz, n'étaient pas en mesure de prévoir l'accueil de leurs œuvres dans la société qui se plaisait à lire les romans étrangers en version originale. Le succès fut pourtant immense. Les témoignages de l'époque relatent les images de lecture collective du roman de Kropiński qui provoquent les larmes, même chez les hommes. Bernartowicz plaide pour le style des lettres, les fautes de grammaire ou le langage peu soigné — tout comme les « éditeurs » français au XVIII^e siècle — il s'agit des moyens courants de la topique d'un manuscrit authentique. Cette illusion est pourtant détruite dans la dernière phrase du métadiscours : Bernartowicz avoue avoir écrit le livre en souvenir d'une dame dont l'identité est minutieusement cryptée. C'est une inconséquence de la part de l'« éditeur », un paradoxe qui, de plus, est placé dans le même paratexte. Si l'on en croit le témoignage de Wójcicki, l'effet était décevant pour les lecteurs aptes à croire à l'existence des personnages du roman¹³.

La signification des romans de Kropiński et de Bernartowicz concorde aussi avec leur forme épistolaire qu'ils empruntent volontiers à la tradition des Lumières en France. Il s'agit dans les deux cas que les héros puissent parler le langage du cœur. Les romanciers remplissent ainsi un vide dans le domaine de « la connaissance du cœur humain » dans la littérature des Lumières en Pologne. L'expression linguistique de la passion, sous forme de lettres, permet aux protagonistes de rendre leur amour vrai et réel. Cependant la passion dans ces deux romans ne se réalise que par la mort des amants et elle acquiert ainsi une dimension mystique. C'est « un amour extraordinaire » comme le précise l'un des titres de romans. De leur vie, les amants ne connaissent le paroxysme de la passion que dans les chagrins de l'amour.

Pour conclure il nous faut dire qu'à travers ces trois romans polonais, différents aspects de réécriture se manifestent: d'un côté, les romanciers polonais prétendent améliorer l'œuvre originale ou du moins être aussi dignes d'intérêt qu'elle, tout en restant objectivement inférieurs; de l'autre, ils sont guidés par des objectifs plus élevés. Toutes les initiatives et tentatives de réécriture du roman épistolaire français dans la littérature des Lumières en Pologne dont il est question ici, mais aussi celles qui ne constituent pas l'objet de notre analyse tiennent à la morale, se proposent de plai-

¹³ Voir T. Nekada [K.W. Wójcicki]: *Mój pamiętnik literacki*. „Dziennik Warszawski” 1853, n° 315, p. 3.

der en faveur de la langue et la culture nationale, témoignant des élans patriotiques.

Les romanciers polonais affirment à leur façon que le texte sur lequel ils s'appuient a eu du succès. Ils manifestent une relation entre leurs propres textes et le roman de Rousseau, mais en même temps ils cherchent à ce que leurs romans soient lus comme des œuvres qui se justifient d'elles-mêmes en acceptant le risque que le lecteur en perde le plaisir spécifique d'une lecture intertextuelle.

Magdalena Wandzioch

Université de Silésie, Katowice

Jules Verne sur les brisées d'Alexandre Dumas

Au seuil du roman de Jules Verne, intitulé *Mathias Sandorf*, le lecteur trouve une dédicace qui vaut la peine d'être citée *in extenso* tant elle est significative et déterminante pour l'ouvrage en question :

À Alexandre Dumas

Je vous dédie ce livre en le dédiant aussi à la mémoire du conteur de génie que fut Alexandre Dumas, votre père. Dans cet ouvrage, j'ai essayé de faire de Mathias Sandorf le Monte-Cristo des VOYAGES EXTRAORDINAIRES. Je vous prie d'en accepter la dédicace comme un témoignage de ma profonde amitié¹.

Suit bien sûr la réponse d'Alexandre Dumas fils qui parle de la parenté littéraire de deux écrivains et qui, à son tour, assure Jules Verne de l'enchantement certain qu'aurait procuré à son père l'ouvrage du dédicataire.

Il serait difficile, nous semble-t-il, de trouver une meilleure illustration du phénomène de l'intertextualité que cette mise en évidence de la réécriture. La transposition du texte dumasien correspond parfaitement à la notion de pratique hypertextuelle forgée par G. Genette et signifiant une transposition d'un texte antérieur. Dans cette optique *Mathias Sandorf* est un hypertexte qui s'inscrit dans le régime sérieux et reste en relation de transposition avec *Le Comte de Monte-Cristo*, le texte premier, voire l'hypotexte².

Si l'admiration vouée à Alexandre Dumas et à son roman permet à Verne imitateur d'y trouver une source d'inspiration, un modèle à suivre et un

¹ J. Verne: *Mathias Sandorf*. T. 1. Paris, Librairie Hachette, 1967, cinquième page non numérotée.

² Cf. G. Genette: *Les Palimpsestes*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 14 et 37.

aliment nécessaire à sa création littéraire, le contexte d'hommage explicite exige également l'acceptation des normes et des limites imposées par le chef-d'œuvre de la littérature populaire qu'est *Le Comte de Monte-Cristo* et la reconnaissance de la répétitivité et de la redondance de son propre ouvrage. Jules Verne compte d'une manière évidente sur le plaisir tiré de la répétition d'une histoire bien connue, attirante et aimée du lectorat en dépit de ses défauts évidents dont parle U. Eco : «*Le Comte de Monte-Cristo* est sans doute l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits, et c'est aussi l'un des romans les plus mal écrits de tous les temps et de toutes les littératures»³.

Toujours est-il qu'une déclaration ostentatoire de l'emprunt est indubitablement une entreprise hardie de la part de Jules Verne. Essayer d'imiter un roman qui une quarantaine d'années plus tôt a remporté un succès rarement égalé avec ses 139 feuillets et de rivaliser avec son célèbre prédécesseur qui comptait parmi les romanciers le plus lus de l'époque paraît assez risqué.

C'est pourquoi il est tout à fait loisible de traiter cette glorification du grand maître et cet aveu patent de l'écriture imitative à la fois comme une preuve d'ambition exorbitante et d'une volonté déterminée de vanter les mérites de son propre livre. N'oublions pas que la dédicace du roman vernien, censé être une réécriture intégrale du *Comte de Monte-Cristo*, vise non seulement le dédicataire officiel, mais également le lecteur potentiel. Comme le dit G. Genette «la dédicace d'une œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire»⁴.

Bien que dans la littérature populaire la répétition soit un phénomène bien connu, l'attitude vernienne qu'on pourrait qualifier avec T. Samoyault de comportement intertextuel euphorique⁵ n'est pas fréquente chez les auteurs reconnus dont la gloire a été déjà assurée par le caractère particulier de leur œuvre. Et tel est le cas de Jules Verne considéré comme auteur de romans «scientifiques» préparant l'avènement de la science-fiction. Il ne faut pas oublier non plus que c'est surtout au XIX^e siècle que les écrivains se revendiquent de l'esthétique de l'originalité.

Au moment de la publication de *Mathias Sandorf*, en 1885, l'audace de Jules Verne se manifeste également dans l'adaptation, à 40 ans d'écart, du

³ U. Eco: *De Superman au Surhomme*. Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1993, p. 74.

⁴ G. Genette: *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 138.

⁵ Cf. T. Samoyault: *L'intertextualité*. Paris, Éditions Nathan, 2001, p. 117.

même propos à un public différent. Ne craignant pas l'usure thématique, il approprie le roman dumasien aux besoins de la série des *Voyages extraordinaires* éditée par Jules Hetzel entre 1867 et 1910 et s'inscrivant dans un projet plus vaste de *Bibliothèque d'éducation et de récréation*.

Cette appartenance du roman en question à une collection est repérable d'autant plus facilement qu'elle est indiquée par un péritexte éditorial, les illustrations de Benett. C'est une marque, parmi d'autres, de l'inclusion du roman vernien dans la paralittérature, ce qui explique ce ressassement dont parle M. Nathan⁶ et qu'on peut observer dans *Mathias Sandorf*. Quoique le roman populaire cherche à instruire ou à distraire, nous avons l'impression que l'imitation du *Comte de Monte-Cristo*, un roman de la vengeance différée⁷ s'insère difficilement dans le contexte de production littéraire visant l'éducation et mettant l'intrigue au service du message didactique.

Malgré la reproduction inlassable des mêmes thèmes, des mêmes situations et des mêmes personnages types, le lecteur le moins attentif constate quelques modifications, plutôt désavantageuses, introduites par Jules Verne, dont la première se voit déjà dans les intitulés respectifs. Si les deux titres, thématiques et littéraux, pour employer la terminologie de G. Genette⁸, remplissent une fonction descriptive, il semble que seulement le titre du roman d'Alexandre Dumas ajoute à celle-ci la fonction séductive et de nos jours encore la fonction d'identification.

Alexandre Dumas, inspiré par la découverte de l'île de Monte-Cristo près de l'Italie lors de sa croisière sur la Méditerranée en 1842, a conçu l'idée de la faire figurer dans son futur ouvrage. L'intitulé du roman est conçu comme une promesse d'une lecture fascinante et démontre une stratégie de captation du lecteur: un titre de noblesse, suivi d'une particule et d'un patronyme italien, indique de prime abord l'état civil du protagoniste. Peu importe que le titre aristocratique ne concerne que le dernier avatar du héros. Cet anthroponyme, qui est un nom topographique par excellence, a un sens symbolique évident — il évoque la figure christique de la souffrance en octroyant d'emblée un statut privilégié au personnage principal.

Quant au titre vernien, *Mathias Sandorf*, il a été inventé par l'éditeur J. Hetzel qui a trouvé la proposition de l'écrivain *La Méditerranée* peu romantique. La question s'impose si l'intitulé définitif l'est davantage. Le nom

⁶ M. Nathan: *Le Ressassement ou que peut le roman populaire*. In: *Richesses du roman populaire. Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, octobre 1983*. Édité par R. Guise, H.-J. Neuschäfer. Publication du Centre de Recherches sur le Roman Populaire de l'Université de Nancy II et du Romanistisches Institut de l'Université de Sarebruck.

⁷ Cf. J.-C. Vareille: *Le Roman populaire français (1789—1914)*. Limoges, PULIM/Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 48.

⁸ Cf. G. Genette: *Seuils..., pp. 85—88.*

propre, à consonance hongroise, indique l'appartenance ethnique du protagoniste et, conformément au principe de la série des *Voyages extraordinaires*, promet un déplacement dans une contrée insolite. Il n'en est rien car cette fois-ci Jules Verne situe l'action de son roman sur la côte de la Méditerranée, dans un cadre donc qui n'a rien d'extraordinaire pour le lecteur. Comme le dit J.-Y. Tadié « ce romancier est plus heureux dans ses descriptions lorsqu'il n'a pas vu »⁹. Qui plus est, le voyage qui, exceptionnellement, n'est pas l'essor de l'action et, partant, ne la structure pas, joue dans le roman un rôle tout à fait secondaire.

Quelques mentions sur l'empire austro-hongrois n'assurent pas une dose suffisante de l'insolite, ce qui est une dérogation au contrat de lecture. De surcroît, des descriptions à fonction mathésique trop évidente imposent un certain ennui.

Toutefois la fascination exercée par un mythe héroïque étant vers la fin du XIX^e siècle toujours actuelle, Verne décide de réécrire *Le Comte de Monte-Cristo*, roman à succès, selon une recette inusable, proposée par Dumas et devenue depuis canonique. Les éléments en sont les suivants: méfait initial, disparition de la victime, processus initiatique de quinze à vingt ans, réapparition — renaissance du Justicier sous une autre apparence¹⁰. Le roman dumasiens est donc un vrai palimpseste lisible à travers le texte superposé de Verne.

Tenant surtout au pouvoir éducatif de son roman, Verne se contente de produire des variations sur le schéma narratif de son devancier qui, selon U. Eco, a remporté le succès grâce à la présentation de trois situations archétypes: «d'abord, l'innocence trahie. Ensuite, l'acquisition, par un coup de chance de la victime persécutée, d'une fortune immense qui la place au-dessus du commun des mortels. Enfin, la stratégie d'une vengeance où périssent des personnages que le roman s'est désespérément ingénier à rendre haïssables au-delà de l'imaginable»¹¹.

Cependant pour éviter la répétition mécanique de certains situations et procédés, Jules Verne introduit quelques variants, quelques écarts et quelques modifications que les lecteurs peuvent guetter et goûter à la fois. Cette deuxième activité semble tout de même plus douteuse.

Dans les deux cas c'est la vengeance qui est l'axe organisateur de l'action, par ailleurs extrêmement complexe et décentrée malgré l'importance accordée au personnage principal. Le héros d'Alexandre Dumas, Edmond Dantès, faussement accusé par ses rivaux dont l'un est jaloux de sa carrière professionnelle (l'armateur lui propose le poste de capitaine), l'autre de son

⁹ J.-Y. Tadié: *Le roman d'aventures*. Paris, PUF, 1982, p. 106.

¹⁰ J.-C. Vareille: *Le Roman populaire...*, pp. 49—50.

¹¹ U. Eco: *De Superman...*, p. 81.

bonheur (il est fiancé à une belle jeune fille qui partage son amour) et le troisième envieux sans raison bien déterminée, est condamné à être enfermé dans un cachot du château d'If à perpétuité. Quand après quatorze ans passées en prison, le héros solitaire parvient à s'évader, il poursuit sa double tâche de Justicier et Vengeur à la fois.

En procédant par mutation du contenu, Jules Verne veut faire mieux. Dès le début du roman, le comte Mathias Sandorf (notons le même statut social que celui de son prototype) est un redresseur de torts, chargé d'une grave mission à accomplir. Grand patriote, il ne peut pas accepter la domination des Habsbourg et veut soulever les Hongrois contre leurs oppresseurs. C'est ainsi que l'*Histoire* fournit un motif valorisant, la cause de la patrie étant toujours plus noble et plus pathétique que la revanche personnelle. Avec ses deux amis dévoués, Sandorf organise un complot mais la veille de l'insurrection ils sont arrêtés, traduits en conseil de guerre et condamnés à mort. Comme son prototype, l'aristocrate hongrois est aussi victime d'une trahison. Lui-même et ses compagnons d'infortune sont dénoncés, par intérêt pécuniaire, par un banquier véreux (Verne reprend un cliché du roman populaire où les banquiers sont toujours malhonnêtes) et par un aventurier sans scrupules, tous les deux d'origine étrangère donc suspecte.

Quant à la nationalité du héros, la position idéologique du narrateur est bien claire: en parlant de la nature franche et généreuse de son personnage, il précise:

On a remarqué qu'il existe de grandes analogies entre le caractère français et le caractère magyar. Le comte Sandorf en était la preuve vivante¹².

Comme dans le roman populaire le système des personnages secondaires dépend du héros, dans le roman vernien les adjoints, c'est-à-dire des caractères positifs possèdent des qualités françaises. Ainsi par exemple un pêcheur italien, Andrea Ferrato, qui aide le comte Sandorf, «était très français d'idées et de cœur bien qu'il fût d'origine italienne»¹³.

Ce n'est pas seulement la nationalité qui différencie les deux personnages romanesques. Le héros de Jules Verne, issu de la vieille noblesse magyare est un homme immensément riche, comme le précise l'écrivain lui-même, et bienfaiteur de ses sujets citadins et campagnards. Son patrimoine nobiliaire lui est consubstantiel. C'est pourquoi il a pu s'adonner aux études physiques et médicales. Il serait vraiment difficile d'imaginer un protagoniste vernien qui ne soit pas un savant.

¹² J. Verne: *Mathias Sandorf...*, T. 1, p. 29.

¹³ Ibidem, p. 151.

Son prototype, Edmond Dantès, au début du roman est un simple marin qui doit gagner sa vie. Ce n'est que plus tard, après son évasion de la prison, qu'il entre en possession d'une prodigieuse fortune grâce au trésor qui lui a été légué par l'abbé Faria, son père spirituel rencontré providentiellement dans le souterrain du château d'If. C'est cette opulence inespérée qui lui permet de s'élever dans l'échelle sociale et devenir comte de Monte-Cristo.

Se souvenant de cette façon élégante de résoudre le vulgaire problème d'argent, Verne multiplie encore les biens de son personnage, devenu médecin célèbre, en le faisant légataire d'une fabuleuse fortune d'un de ses patients reconnaissants. Si une telle acquisition, due en quelque sorte aux succès professionnels, assure mieux la crédibilité narrative, la manière de s'enrichir proposée par Dumas, improbable et tout à fait romanesque, séduit beaucoup plus les lecteurs.

Les deux protagonistes, victimes d'une trahison, apprennent les noms de ceux qui ont été à l'origine de leurs malheurs dans la prison, Edmond Dantès grâce à la perspicacité de l'abbé Faria et le comte hongrois grâce au phénomène acoustique. Bien que *Mathias Sandorf* soit un des rares romans de Jules Verne où il n'est pas question de l'anticipation scientifique, l'auteur ne veut pas renoncer aux éléments savants annexes mais constants et par là même à l'instruction des lecteurs. Ainsi ont-ils par exemple droit non seulement à la science à caractère géographique mais également à un exposé de cryptographie.

Si dans l'hypotexte qu'est le roman dumasien le captif moisit dans la prison pendant 14 ans, ce qui lui est en fin de compte profitable parce qu'il en sort cultivé, polyglotte, transfiguré en vrai aristocrate et doté en plus du don de nyctalopie, dans l'hypertexte de Verne, le prisonnier s'évade quelques jours après son arrestation.

La claustration équivaut à la mort mais chez Dumas ce sont seulement les adversaires de Dantès qui sont persuadés de sa disparition définitive. Rien d'étonnant donc qu'un roman où le lecteur, étant toujours dans le secret, suit de près le calvaire du héros dans le château d'If, ses tourments physiques et psychiques, sa fuite spectaculaire dans des circonstances dramatiques ne laisse pas indifférent. Il observe toutes les situations périlleuses du protagoniste et quoique persuadé que celui-ci s'en tirera triomphalement, il frissonne pour lui durant plusieurs pages qui décrivent son évasion presque miraculeuse.

Quoique Jules Verne utilise les mêmes ingrédients, la lecture identificatoire ne semble pas possible. Imitant son prédécesseur, chez qui le protagoniste est jeté dans la mer dans un sac-linceul, l'auteur de *Mathias Sandorf*, fait son héros se jeter aussi à l'eau et termine la première partie du roman

par une suggestion que le comte magyar a pour tombeau les flots de l'Adria-tique.

Suit une ellipse narrative, pure et simple, de 15 ans, préjudiciable à la réaction émotionnelle de participation aux faits rapportés car l'écart qui sépare le passé du présent de la narration est trop grand. Qui plus est, le lecteur peut songer que les épisodes occultés ont été sans importance pour le développement de l'action. Verne manque de la sorte le but édifiant de son récit car il passe sous silence la période où son protagoniste se valorise par son métier de médecin, en d'autres termes, par l'activité professionnelle, phénomène assez inhabituel dans le roman populaire.

Le lecteur apprend le sort du comte Sandorf lorsque celui-ci métamorphosé en docteur Antekirtt, célèbre sur les côtes d'Afrique du Nord et en Orient, raconte ses péripéties au fils de son compagnon d'infortune. Dans ce récit, fait à posteriori et dans des circonstances rassurantes, le péril se dilue complètement et laisse le lecteur indifférent.

Le mécanisme de répétition constante se fait remarquer aussi dans la manière de présenter la mission que les deux protagonistes ont à accomplir.

Si le Comte de Monte-Cristo, après avoir récompensé les méritants, emploie sa fortune avant tout à l'accomplissement de sa vengeance personnelle, le comte Sandorf agit de la même manière. Il poursuit les malfaiteurs pour venger ses deux compagnons morts pour la libération du pays. Cependant lui-même, il semble être traître à sa cause car après sa réapparition, sous une autre identité, celle du docteur Antekirtt, il ne songe plus à s'engager dans la lutte pour l'indépendance de sa patrie. C'est ainsi que l'Histoire se dégrade en histoire tout à fait anodine.

C'est sans doute l'âge avancé du comte Sandorf (il a 50 ans vers la fin du roman !), qui lui fait déléguer sa charge d'autrefois à la génération suivante et plus particulièrement à Paul Bathory, fils de l'un de ses compagnons exécutés et qui ne saurait ni démeriter ni démentir ses origines. Étant le portrait vivant de son père « même énergie dans les yeux, même noblesse d'attitude, même regard, prompt à s'enthousiasmer pour le bien, le vrai, le beau »¹⁴ il est particulièrement prédestiné à poursuivre l'œuvre de patriottisme. On voit bien que Verne ne quitte jamais le ton didactique, la triade platonicienne évoquée en est un exemple parmi d'autres, mais il est permis de douter de l'effet moral produit.

On constate également que Verne n'hésite pas à puiser dans l'arsenal des stéréotypes du roman populaire où il y a toujours une relation implicite codée entre le physique et le psychologique. L'écrivain va plus loin encore lorsqu'il introduit un motif de l'enfant volé et miraculeusement retrouvé. Une jeune

¹⁴ Ibidem, p. 274.

fille, prénommée Sava, passant pour la fille du banquier, traître envers Mathias Sandorf, s'avère être l'enfant du comte hongrois, volé à l'âge de deux ans et crue morte par son père.

L'amour étant un motif toujours prêt au réemploi, Jules Verne l'introduit dans son ouvrage en s'écartant toutefois du modèle adopté. Dans le roman de Dumas, le comte de Monte-Cristo, déçu par l'infidélité de sa fiancée d'autrefois, ne songe plus à l'amour. Il le retrouve cependant grâce à une jeune esclave grecque, sa protégée. L'adoration inconditionnelle de la jeune beauté permet au comte d'envisager la possibilité du bonheur.

La modification qualitative introduite par Verne fait que rien n'est moins réussi que la trame sentimentale qu'on trouve dans son roman. Le comte Mathias Sandorf étant veuf, le lecteur suit une autre histoire d'amour, aseptisée et puritaire, dans laquelle Sava tombe amoureuse de Pierre Bathory parce qu'il est... patriote. Cependant celui qui lit attentivement le texte peut se demander d'où lui vient ce savoir puisque tout au long du roman les deux jeunes gens ne se parlent jamais, tout au plus se regardent-ils furtivement.

La lecture participative du roman vernien est d'autant plus difficile que l'écrivain subvertit le schéma des amours contrariés selon lequel le futur époux est toujours le sauveur du dernier moment. Chez Verne, Pierre Bathory, préoccupé probablement par des idées patriotiques, laisse le soin de libérer sa bien-aimée, enlevée par l'ancien traître du comte Sandorf, à l'un des deux personnages grotesques que l'auteur introduit dans le roman mais dont la nécessité narrative est fort douteuse, le ridicule potentiel qu'ils doivent engendrer n'étant jamais effectif.

Dans le roman populaire la fonction de tels personnages est bien déterminée : ils doivent détendre l'atmosphère après une scène sublime. Chez l'auteur de *Mathias Sandorf* pourtant ce ne sont pas les personnages qui sont caricaturaux mais plutôt la situation dans laquelle ils sont impliqués. L'effet transgressif y est particulièrement nuisible : il démontre le manque de sens romanesque de Jules Verne, défaut qui dépare l'ouvrage tout entier.

On voit encore mieux cette défectuosité dans la manière de résoudre le problème de la vengeance. Le comte de Monte-Cristo se montre patient, systématique et impitoyable dans l'accomplissement de son dessein. Ses anciens bourreaux sont tous punis selon une justice rétributive. Verne, moralisateur à outrance, laisse la punition au phénomène scientifique. À la fin de son roman, l'îlot, où il a réunis ses anciens persécuteurs, explose. Cette catastrophe est due aux appareils électriques que Mathias Sandorf alias Docteur Antekirtt a installés et qu'un des condamnés a touché par hasard. « Dieu a voulu nous épargner l'horreur de l'exécution »¹⁵ constate sentencieusement le comte hongrois.

¹⁵ Ibidem, T. 2, p. 354.

Le dernier chapitre du roman vernien propose une fin édifiante et fâcheusement didactique. Le lecteur est assuré que tous les personnages vertueux vivent heureux grâce à Mathias Sandorf, leur bienfaiteur, homme généreux répandant autour de lui l'équité, la félicité et, bien sûr, le savoir.

Malgré cette conclusion louable et instructive, ou peut-être à cause de cette intention moralisante présidant à la rédaction, le roman de Jules Verne, bâti sur une charpente intertextuelle, n'est pas attristant.

C'est Alexandre Dumas qui fait rêver les lecteurs, entre autre par la finale ouverte de son histoire. Le comte de Monte-Cristo part pour un voyage mystérieux sur son voilier qui disparaît quelque part sur l'horizon, entre le ciel et la mer.

Jules Verne a beau respecter ou enfreindre les règles tacites ou formelles du roman populaire, genre itératif par excellence, il n'a pas su concilier la reprise et l'innovation. En dépit de la fonction ludique ouvertement déclarée de la *Bibliothèque d'Éducation et de Récréation* dont *Mathias Sandorf* faisait partie et malgré l'opinion flatteuse de Dumas fils exprimée dans la réponse à la dédicace, ses fantaisies ne sont point lumineuses, originales et entraînantes¹⁶ et son ouvrage ne saurait ni offrir un vrai divertissement ni fasciner le lecteur. Répétitif au-delà du plaisir de la répétition, *Mathias Sandorf* ne pourrait initier aux délices de la lecture comme le fait le texte d'Alexandre Dumas.

Comme l'écrit avec justesse, T. Samoyault «la création s'exerce non dans la matière mais dans la manière, ou dans la rencontre d'une matière et d'une manière»¹⁷.

Chez Jules Verne cette rencontre d'une matière et d'une manière est restée infructueuse et son roman a sombré dans l'oubli.

Ce n'est pas le cas du *Comte de Monte-Cristo* car comme le dit, non sans raison d'ailleurs, U. Eco «on a beau être blasé, avisé et critique, connaître maints pièges intertextuels, on est pris au jeu comme avec un mélodrame de Verdi. Mélo et Kitsch frôlent le sublime par la vertu de l'excès, tandis que l'excès se transforme en génie»¹⁸.

Ce génie qui a été reconnu non seulement par les lecteurs envoûtés mais aussi par la maison d'édition Gallimard qui, en 1981, donc vingt ans avant que les cendres d'Alexandre Dumas n'aient été transférées au Panthéon, a publié *Le Comte de Monte-Cristo* dans La Bibliothèque de la Pléiade, panthéon des textes à étudier.

¹⁶ Réponse de M.A. Dumas, ibidem, note 1.

¹⁷ T. Samoyault: *L'intertextualité...*, p. 51.

¹⁸ U. Eco: *De Superman...*, p. 82.

Jolanta Rachwalska von Rejchwald

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Leçon de réécriture Ce que disent les dessins zoliens

Il faut affirmer que le TRANSFERT est la source formelle de processus créatif qui animent l'exode de l'être humain vers l'espace ouvert.

P Sloterdijk: *Bulles. Sphères I*¹

Le dr E. Toulouse, dans les conclusions de sa célèbre enquête médico-psychologique, constate que «M. Zola est nettement un visuel», qu'il «projette dans l'espace ses images mentales»². Nous voudrions donc consacrer quelques remarques à cette tendance prépondérante du caractère de Zola, en étudiant un cas spécial de réécriture, une réécriture entre les dessins contenus dans les dossiers préparatoires et le texte définitif des *Rougon-Macquart*. Ces dossiers préparatoires sont hybrides: moitié écrits, moitié dessinés. Il s'agirait donc de soumettre à l'étude leur partie graphique qui comporte quelques dessins topographiques, faits de la main de Zola, auxquels la critique génétique a conféré le statut décisif dans le processus de l'écriture des *Rougon-Macquart*³.

¹ P. Sloterdijk: *Bulles. Sphères I*. Paris, Fayard, 2002, p. 15.

² E. Toulouse: *E. Zola. Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*. Paris, Société d'Éditions scientifiques, 1896, pp. 176 et 243.

³ O. Lumbroso: *L'Invention des lieux*. In: *Les Manuscrits et les dessins de Zola*. T. 3. Paris, Textuel, 2002, p. 310. L'étude des dessins de Zola, faite par O. Lumbroso, nous a inspirée dans notre travail.

Et pourtant, ce ne sont pas les dessins qui retiendront toute notre attention, car comme le précise O. Lumbroso, un éminent spécialiste des manuscrits zoliens: « [...] les dessins de Zola n'ont d'intérêt que mis en relation avec le texte, le mental mis en relation avec le scriptural »⁴. Dans le sillage de cette approche de Lumbroso, nous allons procéder à l'analyse des implications entre l'œuvre graphique et verbale de Zola, ce qui nous fera, peut-être, accéder dans son laboratoire, dans l'espace intime de l'écriture qui se cherche, donc dans un espace de la re-formulation et de la réécriture. Car ce qui nous semble particulièrement intéressant dans le cadre de la réécriture, c'est de déplacer le point de gravité de la clôture de l'écrit vers l'écriture, de la structure figée, marmoréenne de sens, vers les pulsations du processus.

Pourtant vouloir rapprocher le texte littéraire et l'image nous met devant une double perspective, celle de l'intrication entre le visuel et l'ordre de l'écrit. Ce dédoublement de la perspective nous confronte à un problème méthodologique, celui de la non compatibilité des systèmes. Pour le résoudre, nous nous référons à Ph. Hamon qui constate que « toute œuvre littéraire du XIX^e, peut-être, et celle de Zola homme du XIX^e en particulier, est d'essence polysémotique »⁵. Par conséquent, vouloir travailler sur ces dessins, nous oblige de les inscrire à « l'ensemble du système polysémotique »⁶ que constitue la totalité du cycle des *Rougon-Macquart*: c'est-à-dire à son ensemble textuel imprimé et iconique. Nous proposons donc un cas de réécriture que nous appelons « hétérogénéétique » à laquelle participent deux systèmes sémiotiques différents: un système sémiotique linguistique, qui passe par l'écriture romanesque et l'autre — un système sémiotique non linguistique, dans notre cas il s'agit des dessins.

Mais quel profit peut retirer un littéraire de l'étude des rapports iconotextuels ? Nous partageons l'avis de ceux qui croient que: « Le plus haut sens travaille dans l'écart entre le visible, ce qui est montré [...] et le lisible, ce qui peut être dit, énoncé, déclaré; écart qui est à la fois le lieu d'une opposition et celui d'un échange entre l'un et l'autre registre »⁷. Nous postulons qu'entre un jeu de lignes qu'on voit sur les dessins de Zola et les schémas mentaux qui sous-tendent la trame narrative des textes, se nouent des

⁴ O. Lumbroso: *Les métamorphoses du cadre*. In: *Zola, genèse de l'œuvre*. Éd. J.-P. Leduc-Aline. Paris, CNRS, 2002, p. 115.

⁵ Ph. Hamon: *Génétique du lieu romanesque. Sur quelques dessins de Zola*. In: *Création de l'espace et narration littéraire. Actes du colloque international Nice—Séville 6—8 mars 1997, Université de Nice Sophia—Antipolis*. « Cahiers de narratologie » 1997, n° 8, pp. 27—43 (pour cette citation, p. 28).

⁶ Ibidem, p. 29.

⁷ L. Martin: *Lire un tableau. Une lettre de Poussin en 1639*. In: *Pratiques de la lecture*. Éd. R. Chartier. Marseille, Rivages, 1985, rééd. par éds. Payot et Rivages, 1993, p. 154.

échanges, s’instaurent des correspondances riches et intégratives, une sorte de conspiration tacite autorisant souvent la surprenante, l’illuminante lecture.

Mais quel est le rôle des dessins dans l’économie générale des *Rougon-Macquart*? Il faut expliquer que les dessins dont nous parlons ne sont pas des dessins figuratifs qui décalquent servilement le réel; il s’agit plutôt des dessins schématiques, très épurés qui muent en une simple disposition de quelques lignes, procédant à l’extrême stylisation de l’espace⁸. Nous pouvons donc dire, paraphrasant Baudelaire, que Zola «fuit la minutie, la petitesse usurpatrice»⁹, comme s’il était persuadé que le peu de détail graphique fait sûrement accroître le potentiel imaginaire de ses dessins.

Zola connaît le poids du détail comme personne d’autre, il sait que le détail peut affoler le sens, et cette lucidité lui fait observer une loi paradoxale de la représentation qui dit que: «[...] plus est dépouillé, léger, nerveux, le graphisme inscripteur, plus il risque de traduire l’inaccessible, les aspects les plus enfouis de la réalité»¹⁰. De cette façon, on peut avoir l’impression que ces dessins ressemblent à des cadres lacunaires, mais munis de potentialités qui deviennent un creuset germinatif de son œuvre littéraire et une véritable source du narratif. Et le geste de styliser et d’abstraire est déjà dans son intention un geste profondément réécrivant¹¹.

Pourtant, pour mettre en garde quelques lecteurs moins avertis, il faut préciser d’emblée que les dessins zoliens se soustraient à la fonction esthétique dévolue habituellement aux dessins. Il ne s’agit pas des enjolivements possibles des textes, des accompagnateurs agréables à voir, mais vides de sens. Mais, ce décollement du mimétisme et le caractère abstrait des croquis zoliens ne peuvent pas non plus être considérés comme leur défaut, car en privilégiant l’abstraction¹², cette dépossession figurative et chromatique du dessin, Zola communique clairement son parti pris: interpréter et faire acheminer du sens.

Cependant comment concilier la posture de l’écrivain réaliste-naturaliste, amoureux des «petits faits vrais»¹³, avec le fait qu’il ne voulait pas être

⁸ Le graphique est exclu de l’œuvre de Zola, aucun croquis ne fait partie de la version définitive de son œuvre, comme c’était p.ex. le cas de J. Verne ou de Stendhal qui a incorporé quelques plans et dessins, pour ses lecteurs, au corps de ses textes *La vie d’Henry Brulard*.

⁹ Ch. Baudelaire: *Curiosités esthétiques*. Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p. 306.

¹⁰ F. Dagonet: *Écriture et iconographie*. Paris, Vrin, 1973, pp. 87—88.

¹¹ «L’abstraction est un moyen qui permet à la représentation d’interpréter ce qu’elle figure». R. Arnheim: *La pensée visuelle*. Paris, Flammarion, 1976, p. 144.

¹² «Une simple flèche est plus parlante que la représentation réaliste d’une main [...]». Ibidem, p. 149.

¹³ «Les Romans, publiés par moi depuis bientôt neuf ans, dépendent d’un vaste ensemble, dont le plan a été arrêté d’un coup et à l’avance, et que l’on doit par consé-

esclave du réel, se réservant toujours une marge de liberté dans ses rapports avec lui : «Je ne suis pas un archéologue qui dissèque les monuments, disait-il, je ne suis qu'un artiste. Je regarde et j'observe pour créer, non pour copier»¹⁴. Et, dans un autre lieu : «Le réel doit répondre à la demande [...] ; il vaut par les virtualités de scénarios qu'il procure»¹⁵. Dans la présente étude, nous nous proposons de retrouver les scénarios, contenus virtuellement dans ses dessins, et qui seront, par la suite, réécrits par Zola en des structures narratives.

Pour comprendre la place des dessins dans l'ensemble des dossiers préparatoires, il faut se référer à sa méthode de travail. On sait qu'après avoir établi l'Ébauche pour chaque volume (l'idée générale de l'œuvre, souvent d'ordre philosophique), Zola allait se documenter. Tout d'abord, il fait une minutieuse inspection des lieux, ingère l'abondante information visuelle, ensuite la condense et transfigure, ce qui prend la forme synthétique d'un graphe abstrait et imaginaire. Ainsi, nous sommes confrontée au grand paradoxe de la créativité zolienne. À quoi bon se documenter si tout s'achève par une stylisation subjective des formes ?

Pour comprendre ce paradoxe, il ne faut pas se laisser leurrer par leur côté faussement négligé et leurs facilités apparentes, car ses dessins veulent dire toujours plus qu'ils ne le disent. Puisqu'ils interviennent en tout début du processus créatif, leur rôle est de tout premier ordre : d'une part ils génèrent et orientent la création littéraire¹⁶, de l'autre, ils maîtrisent le flux imaginatif. En outre, ils constituent une sorte de « mémoire prospective »¹⁷ contenant en germe le système romanesque des lieux et des personnages, l'avènement des antagonismes et des affinités entre différents milieux. Mais ce qui importe le plus, c'est que les paradigmes de force, qui sous-tendent ces dessins, font exploser le sobre graphisme des tracés spatiaux laissant la porte grande ouverte à l'imaginaire.

Ce puissant élan imaginaire qui transcende la conceptualisation géométrique des dessins est visible quand on regarde des croquis d'enquête, réalisés par Zola sur le terrain, qui se métamorphosent en des dessins de fiction, constituant ainsi une stylisation subjective de l'espace. Nous pouvons observer

quent, tout en jugeant chaque roman à part, tenir compte de la place harmonique qu'il occupe dans cet ensemble ». E. Zola: *Préface à «Une Page d'amour»*, du 2 avril 1878. In: I dem: *Oeuvres complètes*. Vol. 2. Paris, Gallimard, Pléiade, 1961, p. 800.

¹⁴ Ce qu'il affirme dans une lettre à Scipio Sighele, dans: *E. Zola. La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*. Publié par C. Becherr. Paris, H. Champion, 2003, p. 15.

¹⁵ J. Neefs: *Carnets de romanciers (Flaubert, Zola, James)*. «Littérature» 1990, n° 80, décembre.

¹⁶ Ph. Hamon: *Génétique du lieu romanesque...*, p. 30.

¹⁷ Ibidem.

cette transformation à l'exemple d'*Une page d'amour*, un roman de 1878, qui fait partie des *Rougon-Macquart*.

Lors de son enquête à Passy en 1877, Zola établit un dessin de ce quartier afin de décrire la topographie de cet endroit. En exécutant ce dessin, son attention créatrice est focalisée à ce point sur l'angle qu'il en fait une sorte d'organigramme, de schème matriciel pour ce croquis. Il faut expliquer que l'action du roman se passe essentiellement dans la rue Vineuse. À propos de cette rue, il écrit dans ses *Carnets d'enquêtes*: «Rue Vineuse macadémisée, pas de voitures. [...] La rue tourne à angle droit et descend dans la rue Frankline»¹⁸. Ainsi, le coude de la rue Vineuse devient un angle droit. Cette rue se prolonge de façon rectiligne dans la rue Reynouard et elle forme un face-à-face avec la rue Passage des Eaux. Mais, quand on consulte un plan du quartier de Passy de l'époque nous voyons clairement que les deux rues ne forment pas un angle droit.

Il faut dire que Zola est complètement conscient de cette altération, ce qu'il consigne d'ailleurs dans ses notes: «La rue Vineuse descend dans Passy [...] La rue tourne presque à angle droit»¹⁹. Tout se joue donc entre «tourne à angle», «tourne presque à angle». Le dessin de la rue Vineuse révèle, dans le coin, une rature très visible: elle prouve l'existence d'un geste stylisant de la main qui s'obstine à construire la vision selon la logique de l'angle droit. À notre sens, rien n'est plus orienteur et évocateur que ces hésitations de l'écrivain devant son dessin qui se révèle fonctionnel par rapport à l'idée qui taraudait son esprit et qu'il voulait incarner. Quelles peuvent être les motivations du romancier qui modifie, pour ne pas dire fausse, l'information visuelle du réel? Le dessin nous fait découvrir une opération mentale qui prime sur la perception visuelle. Dans ce cas, on peut considérer ce croquis, comme une sorte de palimpseste, cachant dans sa matérialité graphique deux versions successives. Mais pour mieux comprendre son geste réécrivant, il faut se référer au roman dont la structure explique tout le potentiel caché de la rature d'un dessinateur qui mue en une véritable réécriture d'un écrivain.

La rature effectuée sur ce dessin, si anodine en apparence, ne l'est pas en réalité, car elle révèle tous les enjeux narratifs et symboliques de l'écrivain qui repense l'espace réel à travers une réécriture recréatrice. Pour Hélène, héroïne principale, l'angle de la rue Vineuse symbolise le tournant de sa vie. Claquemurée avec sa fille, après la mort de son mari, dans l'appartement au cinquième étage, elle regarde Paris du rebord de sa fenêtre:

¹⁸ E. Zola. *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*. Établis par H. Mitterrand. Paris, Plon, 1993, p. 41.

¹⁹ E. Zola. *La Fabrique des Rougon-Macquart...*, T. 1, p. 224.

Elles ne savaient rien de Paris. Depuis dix-huit mois qu'elles l'avaient sous les yeux [...], elles n'en connaissaient pas une pierre. Trois fois seulement, elles étaient descendues dans la ville; [...]. C'était très doux, d'avoir Paris là et de l'ignorer. Il restait l'infini et l'inconnu²⁰.

p. 854

Par le fait de se cloîtrer dans l'espace de son appartement, en refusant de porter le regard sur le monde qui l'entoure, elle prend l'espace urbain en parenthèse, elle l'anéantit. Quand elle s'aventure dans la ville, son corps s'affole, choqué par la rumeur confuse du monde phénoménal qui l'assaillit de toutes parts. Elle se déplace comme si elle voulait oublier cet espace, l'abstraire du contexte ambiant, nier son existence. En résultat, cette expérience urbaine s'avère à tel point traumatisante, qu'elle rentre précipitamment chez elle. À vrai dire, elle ne marche pas dans le sens de l'appropriation personnelle de l'espace urbain : soit elle court, prise de peur subite, soit elle rase les murs des bâtiments comme si elle désirait devenir invisible. Ainsi, la géométrie de son parcours se résume entre deux points : elle ne marche pas, mais se déplace d'un lieu à un autre.

La rue Vineuse renvoie sans doute au territoire qui symbolise le foyer énergifère du roman, car c'est là où se concentrent les passions enfouies d'Hélène. Tous les événements, qui ont considérablement infléchi la ligne de son existence, se passent dans cette rue. Celle qui voulait dérober son existence au monde entier, sera rattrapée par son destin en sortant de chez elle. Ainsi, cette rue devient un lieu d'angoisse quand elle sera forcée de courir pour trouver un médecin pour sa fille malade ; elle courra une autre fois pour rejoindre son amant. Chaque fois, quand elle se décide à sortir, nous avons à faire aux moments critiques de sa vie qui font chavirer son parcours de vie.

À l'opposé de la rue Vineuse se trouve le Passage des Eaux qui désigne son lieu de rencontre avec le docteur Deberle. C'est là que sa passion se concrétisera et c'est là qu'elle sera consumée. La corrélation entre l'emplacement topographique de cette rue et le destin d'Hélène est plus qu'évidente, car son destin rappelle une pente raide. Le Passage des Eaux, ce lieu, apparemment innocent et idyllique au début du roman et en plein jour, change en une route bourbeuse, malsaine et inquiétante. À chaque fois, lorsque Hélène emprunte ce chemin, elle est plus proche de la catastrophe. Lorsqu'elle choisit ce chemin la dernière fois, cet escalier ressemble au torrent et l'eau monte à ses chevilles, préfigurant sa « chute » imminente.

²⁰ Toutes les citations relatives au *Page d'amour* proviennent d'E. Zola : *Oeuvres complètes*. T. 2. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1961. Nous donnons la pagination juste après chaque citation.

La rue Vineuse et le Passage des Eaux, ces deux rues qui se font face, à deux angles, concentrent tout le potentiel narratif du roman et symbolisent deux pôles du destin d'Hélène. Cette corrélation icono-textuelle nous permet de comprendre le lien qui existe entre l'effort conceptuel du dessin et sa réécriture textuelle. Et cet acharnement qui se voit dans la nervosité de la rature de l'angle sur le dessin ne nous étonne guère, car du point de vue de la gestion de la topo-énergétique, cet angle est un lieu crucial. G. Matoré, pour exprimer le potentiel de cette forme géométrique, rappelle que «l'angle est un concentré d'espace, un lieu privilégié»²¹. Ainsi, la logique graphique de cette insistance focalisée sur l'angle droit découle de la volonté de créer une sorte d'épicentre où se concentrerait toute l'épaisseur dramaturgique de ce roman, ce qui ne surprend nullement chez Zola, romancier qui écrivait aussi pour le théâtre.

Maintenant, nous proposons d'étudier un autre cas de la réécriture du dessin en fiction littéraire. Cette fois-ci il s'agit de démontrer la transformation des formes géométriques en des matrices cinétiques du personnage. En interrogeant le mouvement, nous le considérons comme un acte qualitatif²² incontournable pour savoir dans quelle mesure la manière de se mouvoir pourrait révéler le destin du personnage. Pour déplier ce destin, nous l'insérons dans un réseau spatial de l'un des romans des *Rougon-Macquart* — intitulé *Le Ventre de Paris* de 1873.

Il faut savoir que Zola était fasciné par l'envergure architecturale des Halles parisiennes et, tout en les visitant en 1872, il dessine le plan détaillé de 10 pavillons centraux. Ainsi, le dessin des Halles donne à voir une topographie réelle, dominée par un quadrillage rectiligne. Pourtant la figure spatiale du carré n'est pas une figure dominante dans l'univers spatial de ce roman. Un autre schème géométrique a été réservé pour transcrire le destin du personnage principal. Il s'agit de Florent Quenu, républicain, qui a été arrêté après le coup d'état de 1851, et ensuite déporté à Cayenne, d'où il s'est évadé après quelques années. Il vient à Paris, pour retrouver sa ville adorée et pour se réfugier auprès de son frère, aux Halles. Mais, il sera dénoncé par la femme de son frère et de nouveau arrêté.

Cet autre schème géométrique du roman, c'est le cercle. Cette figure imprègne à ce point l'imagination de Zola qu'en visitant les Halles, il ne les traverse pas par leur centre, mais déambule dans le quartier suivant une trajectoire circulaire, ce qui est confirmé par l'ordre de ses notes²³. Cette figure

²¹ G. Matoré: *L'espace humain*. Paris, Nizet, 1976, p. 58.

²² D'après Hennequin, une des caractéristiques de l'œuvre de Zola est «le mouvement qui y règne». E. Toulouse: *E. Zola. Enquête médico-psychologique...*, p. 205.

²³ «Contourner les 10 pavillons l'intéresse plus que les traverser par leur centre». E. Zola. *Carnets d'enquêtes...*, p. 366.

du cercle, introduite par Zola, n'a pas de visée représentative, mais celle sémiotique, car elle sert à cartographier non pas l'espace, mais les émotions et sentiments de Florent; ce qui plus est, elle permet d'orchestrer la déambulation urbaine de Florent, organisant des couloirs cinétiques de son mouvement.

Une fois à Paris, Florent part à la recherche de la rue Pirouette, là où habite son frère, mais il n'y arrive pas: la réalité fait fi du passé, car d'importants changements se sont opérés au cours de son absence. Ainsi, le roman transcrit la déambulation de Florent à travers le Paris du baron Haussmann où la modernité frénétique, dominée par l'euphorie du neuf, bat son plein. On a l'impression que les Halles, présentées dans leur exubérance pléthorique et barriolée, se métamorphosent en une matière inhospitalière et rugueuse qui écorche sa sensibilité. Il se cogne contre tous les angles, ces aspérités spatiales du monde trop moderne. Ainsi, nous assistons à un bras-le-corps de l'homme et de l'espace qui semble lui opposer une résistance farouche en générant d'innombrables obstacles:

Alors, il alla devant lui, [jusqu'à la rue Pierre Lescot] où le marché au cresson et le Marché aux pommes lui parurent infranchissables.

Mais, au boulevard Sébastopol, il se heurta contre un tel embarras de tapissières [...].

Les Halles débordaient. Il essaya de sortir de ce flot qui l'atteignait dans sa fuite; [...]. Dans la Rue du Pont-Neuf il s'égara tout à fait; il vint trébucher au milieu d'une remise de voitures à bras [...].

Il butait à chaque pas. Du côté de la Halle au blé, les bouts de la rue se barricadaient d'un nouvel obstacle de charrettes [...]²⁴.

pp. 630—631

Comment appeler sa façon de se mouvoir dans l'espace des Halles parisiennes? Sa déambulation n'est ni une pérégrination, ni une promenade, ni une quête, mais une errance. *Errer*, étymologiquement veut dire « commettre des erreurs »: avancer et reculer, revenir vers le point de départ, tergiverser et se retrouver, à plusieurs reprises, au point de départ. Sa façon de se déplacer fait penser à la traversée du labyrinthe: il zigzague, fait des parcours lymbiques, en revenant toujours au même endroit. Même si la géométrie des Halles imposait à son parcours le schéma orthogonal, son corps n'est pas pour autant dans la logique de la ligne droite. En empruntant un néolo-

²⁴ Toutes les citations relatives au *Ventre de Paris* proviennent d'E. Zola: *Œuvres complètes*. T. 1. Gallimard, La Pléiade, Paris, 1960. Nous donnons la pagination juste après chaque citation.

gisme à F. Ponge²⁵, nous pourrions même dire qu'il « pompadourise » l'espace, c'est-à-dire qu'en déambulant, il suit la trame sinueuse et tordue, voire baroque qui semble dissoudre les contours de son identité.

Il marcha devant lui, [...] Il s'y perdit. [...] Alors, stupide, il s'arrêta, il s'abandonna aux poussées des uns, aux injures des autres ; il ne fut plus qu'une chose battue, roulée [...].

p. 632

Déjà dès le début du roman, Florent apparaît comme un être sans consistance, vacillant dans ses contours identitaires²⁶. Il faut savoir qu'il fait son entrée dans l'univers romanesque de ce roman comme « une masse noire » (p. 604) gisant sur la route. Or, il tombe dans une sorte de stupeur catatonique, dans l'inertie totale, n'ayant plus de forces pour affronter la ville. La rencontre entre l'urbain et l'humain désigne en fait un véritable affrontement ; c'est une rencontre-collision dans laquelle ils s'affrontent au corps à corps. Son impuissance face à cette ville, à la trame tortueuse et compliquée, le plonge dans une torpeur qui fait penser à une subite involution de l'être vers quelque chose d'indéterminé, une sorte de masse originel. Nous remarquons donc qu'ayant été une masse noire au début, il revient à ce statut d'une chose méprisée et méprisable. Ainsi, ce n'est pas seulement son trajet à travers la ville qui se fait en courbe, mais aussi tout son destin est soutenu par ce schéma circulaire qui régit toute la construction de ce personnage.

Ainsi, dès le début, par la géométrie brisée de son corps, qui n'est pas celle de la ligne droite d'un homme d'action, habituellement associé à un héros solaire, à un vainqueur, il s'inscrit dans la dimension de la géométrie circulaire qui condamne irrémédiablement toute sortie. Il y a une autre preuve de l'omniprésence du schème circulaire dans ce roman. N'oublions pas que Florent cherchait la rue Pirouette. Ce toponyme apparemment si anodin est pourtant empreint de sens, comme d'ailleurs tout chez Zola, car son acceptation étymologique y cache le mot « toupie ». Il faut faire observer que la critique se sert parfois de l'image de « l'homme-toupie » pour décrire la condition de l'homme de la modernité naissante, comme « expulsé de lui-même par une force centrifuge »²⁷. Ce qui se vérifie à la lettre dans le cas de Florent qui

²⁵ Nous empruntons ce néologisme à Francis Ponge qui l'emploie dans son ouvrage *Méthodes* (Paris, Gallimard, 1961, p. 62). Le sens qu'on peut lui associer, c'est « la composition dissymétrique, la forme contournée ou sinuose ».

²⁶ « La Ligne droite est la préférée des esprits mal tournés ». M. Brusatin : *Histoire de la ligne*. Paris, Flammarion, 2002, p. 9.

²⁷ S. Thorel-Cailleteau : *La Tentation du livre sur Rien. Naturalisme et décadence*. Paris, PUF, 1994, p. 20.

ressemble à quelqu'un qui a perdu le Nord, qui est désaxé, déboussolé, en rupture avec le contexte spatial et la structure sociale. D'ailleurs, le sens que nous attribuons à ce toponyme semble être aussi confirmé par Bachelard qui disait que «la pirouette est une rupture sociale»²⁸.

Ainsi, à travers de tels exemples, il est plus aisément de comprendre que l'idéologie de ce roman est contenue en germe dans la disposition des lignes géométriques de ses dessins. Zola fait asseoir cette idéologie sur deux figures dominantes de l'enfermement qui transcrivent le destin du personnage principal : le cercle et le carré. Les courbes kinésiques que Florent effectue dans l'espace se démultiplient pour former une sorte de cercles concentriques qui l'emprisonnent. Florent devient prisonnier des Halles et d'une toile d'araignée qui se tisse entre la rue Pont-Neuf, la rue Rambuteau et la Pointe Saint-Eustache. Il est prisonnier aussi bien de l'architecture des Halles que de ses odeurs, comme il sera emprisonné à la fin du roman par les forces de l'ordre du Second Empire.

Cette société gouvernée par le Bourgeois l'expulse, en considérant Florent, ce rêveur révolutionnaire, comme un corps étranger, un élément perturbateur. Un tel dénouement était déjà annoncé par l'omniprésente figure du cercle qui, n'oublions pas, représente un schéma inclusif qui n'accueille pas, car comme le souligne O. Lumbroso, «on reste prisonnier de cette circularité sans y être admis»²⁹. Il s'avère donc que ces deux lignes : l'inébranlable ligne droite des représentants du pouvoir et de l'ordre bourgeois³⁰, visible dans le dessin orthogonal des Halles et la ligne circulaire de sa déambulation, ne sont guère compatibles, étant engagées, dès le début, dans une course asymptotique pour ne jamais se toucher³¹.

Tout ce qui précède fait nettement apparaître que la rivalité du visuel et du langage se voit retournée chez Zola en un étonnant mariage des deux systèmes, qualifiés pourtant comme incompatibles. Zola y parvient en réécritant le tracé silencieux d'un jeu de lignes en matière vivante des aléas exis-

²⁸ «Dans la valse, le couple s'isole de tout un monde». G. Bachelard: *L'air et les songes*. Paris, J. Corti, 1943, p. 151.

²⁹ «[...] le cercle tend davantage à la rétention qu'au transit». O. Lumbroso: *Zola. La plume et le compas. La construction de l'espace dans "Les Rougon-Macquart"*. Paris, H. Champion, 2004, p. 39.

³⁰ Zola caractérise ainsi l'un des personnages embourgeoisés : «En somme, ce garçon était très fort, tout bête qu'il paraissait, il allait droit au but, il atteindrait sans se cousses, dans une béatitude parfaite». E. Zola: *Le Ventre de Paris...*, p. 734.

³¹ Bergson, dans son ouvrage *La Pensée et le Mouvant*, déplace le problème de la divergence irrésolue de la droite et de la courbe, sur le terrain du psychisme humain. Il fait de la courbe et de la droite les symboles des deux attitudes opposées de la pensée : tandis que la première représente la pensée individuelle, la droite concrétise la logique et l'ordre immuable et elle peut s'opposer à l'intuition et à l'interiorité (4^{eme} éd., p. 139).

tentiels du destin humain. Cette transmutation est possible, car il cherche inlassablement, derrière des lignes qu'on voit, le mouvement³² que l'œil ne voit pas, quelque chose de secret, mais essentiel. Et c'est grâce à sa puissance imaginative que cet écrivain «géométromane» actualise tout le potentiel de la *simplex linea* pour se lancer dans une véritable néo-écriture capable de transformer le réel et surtout de l'inventer.

³² «Une des caractéristiques de l'œuvre de Zola est le mouvement qui y règne». E. Toulouse: *E. Zola. Enquête médico-psychologique...*, p. 205.

Anita Staron
Université de Łódź

Le puzzle façon Octave Mirbeau ou de l'utilité des redites

L'œuvre d'Octave Mirbeau est abondante et multiforme : il fut l'auteur d'au moins dix romans¹, de neuf pièces de théâtre et de près de 1500 contes, chroniques et articles publiés dans la presse ; au faîte de sa gloire, il était l'un des journalistes les mieux payés de son époque, et le succès de sa production littéraire et théâtrale était considérable.

Cependant, pour peu qu'on se penche sur cette œuvre imposante, le respect devant son ampleur doit légèrement diminuer : nombre de contes et récits sont réutilisés, quasiment sans modifications, à deux ou trois reprises : après les avoir publiés dans une revue, Mirbeau les redistribuait à un autre journal, pour les intégrer enfin dans un roman qu'il avait alors en chantier. Le procédé atteint son comble avec *Les 21 jours d'un neurasthénique*, mais déjà auparavant, *Le Journal d'une femme de chambre* ou *Le Jardin des supplices* étaient composés de fragments de textes publiés plus tôt, et les derniers romans, postérieurs aux *21 jours*, contiennent également de longs emprunts aux textes préexistants. De plus, deux de ses *Farces et Moralités*

¹ Les trois volumes de son *Oeuvre Romanesque* comportent, outre les œuvres signées par lui, cinq romans qu'il aurait écrits en tant que « nègre », travaillant dans sa jeunesse pour le compte des autres. O. Mirbeau : *Oeuvre Romanesque*. T. 1—3. Édition critique établie, présentée et annotée par P. Michel. Paris, Buchet/Chastel — Société Octave Mirbeau, 2000—2001. Toutes les citations des romans de Mirbeau proviennent de cette édition. Dans la suite des notes, on trouvera les abréviations suivantes : *Erom* — *Oeuvre Romanesque*; *CC* — *Contes Cruels*. T. 1—2. Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 2000; *CE* — *Combats esthétiques*. T. 1—2. Paris, Librairie Séguier, 1993; *Th* — *Théâtre complet*. T. 1—4. Paris, Eurédition, 2003.

tés² ne sont qu'une adaptation des contes parus dans la presse — et ensuite intégrés dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*.

Il importe dès lors de réfléchir sur les raisons de cette fidélité à une méthode de travail, force est de l'admettre, pas très honorable. Le plus simple serait d'invoquer la « paresse » de l'écrivain, déplorée bien des fois par son épouse, et qui, de nos jours, s'explique par des troubles de nature psychologique : la création était pour Mirbeau une source permanente de souffrances. Il ahanaît sur chaque mot et doutait sans cesse de la qualité de ses œuvres, en dépit des commentaires encourageants, voire enthousiastes, de ses collègues³. Il ne serait pas étonnant qu'il ait voulu rentabiliser les phrases formulées au prix de tels efforts, en les réemployant dans plus d'un texte. Toutefois, si on ne peut pas exclure une telle motivation, elle est loin d'être la seule. L'analyse de quelques exemples de la méthode de Mirbeau devrait prouver l'utilité de ces répétitions continues et peut-être même les investir d'une certaine dignité.

Le mot n'est pas déplacé face aux nombreuses critiques de ses contemporains qui voyaient en effet dans ces reprises une solution de facilité. Ainsi, Nicolas Ségur parlait, à propos du *Journal d'une femme de chambre*, des « contes publiés ça et là, réunis après coup et mis sans raison dans la bouche d'une servante afin de constituer un gros volume »⁴, Rachilde caractérisait *Les 21 jours d'un neurasthénique* de « fonds de tiroir »⁵, et Emile Zola regrettait que *Le Jardin des supplices* ne se réduise pas à la dernière partie⁶. Connaissant la sensibilité de Mirbeau aux critiques qu'il estime justifiées, ne doit-on pas trouver significative sa persistance dans le recours à la même méthode dans tous ses romans ultérieurs ? En effet, on peut en conclure qu'il faisait peu de cas de ces remarques, décidé qu'il était de rompre avec les préceptes romanesques traditionnels qui exigeaient avant tout que le roman fût « bien composé ». Dès 1891, il écrivait : « Je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression » et exprimait son désir d'évoluer vers « des livres d'idées pures, sans le cadre du roman »⁷. Détail

² Six pièces en un acte, écrites entre 1894 et 1904 et créées dans des théâtres de boulevard différents (*Th 4*).

³ Pour ne citer que les éloges de Stéphane Mallarmé à la sortie de *L'abbé Jules*, ou l'admiration de Marcel Schwob, lecteur de *Dans le ciel* (cf. P. Michel, J.-F. Nivet : *Octave Mirbeau. L'imprécateur au cœur fidèle*. Paris, Librairie Séguier, 1990).

⁴ N. Ségur : *Octave Mirbeau*. « La Revue » 1908, 15 décembre, p. 464.

⁵ C.R. Rachilde : *Les 21 jours d'un neurasthénique*. « Mercure de France » 1900, pp. 183—186.

⁶ Lettre d'E. Zola à O. Mirbeau, 1 juin 1899, ancienne coll. Sickles, cité d'après P. Michel, *Œrom 2*, p. 143.

⁷ Lettre de Mirbeau à C. Monet, début septembre 1891, *Correspondance générale*. T. 2. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 447.

significatif, il faisait cet aveu à Claude Monet. Or, pour qui connaît l'intérêt passionné de Mirbeau pour l'impressionnisme, il ne fait pas de doute qu'il devait y chercher une inspiration pour son propre travail. Bien qu'il soit convaincu de la supériorité de la peinture sur les mots⁸, il n'est pas impossible qu'il ait essayé d'imiter, en littérature, le phénomène des «séries» de Monet, procédé qui reçut sa pleine approbation. Le fait de réutiliser les mêmes textes dans des contextes différents permettait de varier leur interprétation, tout comme dans les séries impressionnistes, où la réalité change en fonction de l'éclairage. *Le Jardin des supplices* fournit ici un bon exemple.

Le livre est constitué de trois parties de longueur inégale. Chacune possède une tonalité tout à fait différente. La première, le *Frontispice*, relate la discussion de quelques hommes à propos du meurtre et de la disposition de chaque homme, fût-elle purement théorique, à l'accomplir. Leurs remarques sur la pitié et la délicatesse des femmes font protester un «homme à la figure ravagée», qui promet d'expliquer son point de vue. Son récit occupe les deux parties qui suivent, *En mission* et *Le Jardin des supplices* proprement dit. *En mission* raconte les péripéties du narrateur qui, désireux de fuir Paris à cause de sa situation embrouillée, réussit à se faire envoyer en mission scientifique, muni de crédits importants, alors qu'il est parfaitement ignorant dans le domaine, d'ailleurs bien illusoire, de la recherche de «la cellule primordiale... [...] l'initium protoplasmique de la vie organisée» (p. 205). Les derniers chapitres de cette partie le montrent à bord d'un navire, voyageant vers Ceylan, où il fait la connaissance d'une Anglaise aussi belle qu'intrigante, qui l'invite à venir vivre avec elle en Chine. La troisième partie, intitulée *Le Jardin des supplices* est la relation d'une seule journée que le couple passe au bagne chinois entouré d'un jardin où des plantes magnifiques voisinent avec des instruments de torture raffinés.

Or, comme on l'a déjà dit, les trois parties ont préexisté séparément: le *Frontispice* se compose de quelques contes publiés dans différentes revues et dont certains remontent aux années 1880⁹, *En mission* ne fait que développer un récit paru sous le même titre, d'abord en 1893, dans «L'Écho de

⁸ «Je suis un peintre manqué... Les mots [...], ce ne sont que des signes morts qu'en vain on violente pour leur faire crier la vie. Tandis que la couleur, c'est la vérité directe!» (Interview de Mirbeau par P. Gsell, «La Revue» 1907, 15 mars, CE 2, p. 426).

⁹ *L'École de l'assassinat* («Le Figaro», 1889), *La Loi du meurtre* («L'Écho de Paris», 1892), *Divagations sur le meurtre* («Le Journal» 1896) et *Après dîner* («L'Aurore» 1898). Pour plus de détails sur les dates, les mutations successives, les changements de titres etc., voir la préface de P. Michel au *Jardin des supplices*, dans *Œrom*, pp. 133—154.

Paris», ensuite, en 1895, dans les colonnes du «Gaulois»¹⁰, tout comme *Le Jardin des supplices*, qui avait aussi paru séparément des deux autres, dans «Le Journal», en 1897 et 1898. Les articulations entre les trois parties sont bien faibles, et la lacune de deux ans qui sépare la fin d'*En mission* et le début du *Jardin des supplices* n'est aucunement camouflée. Cependant, le fait de les juxtaposer en les précédent du *Frontispice* les dote d'une signification nouvelle et plus profonde. La conversation entre mondains évoque une question centrale pour la pensée mirbellienne: le lien intime entre la vie, l'amour et la mort. Cela donne des indices indispensables à la lecture de tout ce qui suit. La deuxième partie, lire séparément, n'offre que l'image extrêmement critique des milieux parisiens, corrompus, cyniques et hypocrites. Après la lecture de la troisième partie, elle se teinte d'un coloris différent: tous les vices de l'Europe se mirent dans la peinture des mœurs de la Chine; et l'évocation des traditions de ce pays exotique permet de critiquer des maux bien européens. Cette influence mutuelle ajoute de la profondeur à l'interprétation globale du roman. Il est clair que le fait de coudre ensemble des textes autonomes modifie leur signification et en permet une lecture tout à fait différente. Telle fut sans aucun doute l'intention de Mirbeau, comme le laisse supposer sa dédicace: «aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes, je dédie ces pages de Meurtre et de Sang» (p. 163).

Nous retrouvons une technique similaire dans le roman suivant, *Le Journal d'une femme de chambre*. L'histoire de sa publication s'étend sur plusieurs années et témoigne des hésitations du romancier quant au degré d'éclatement du texte par rapport au désir de lui faire véhiculer un message bien clair.

Les premiers éléments de l'œuvre remontent à 1891, date à laquelle elle commence à paraître, dans «L'Écho de Paris». Après avoir publié 23 feuillets, Mirbeau abandonne pendant quelques années le projet, et y revient seulement au cours de l'année 1899. La version qui voit alors le jour dans la «Revue Blanche», est sensiblement modifiée par rapport à son prototype. La place qui nous est impartie ne nous permet pas d'entrer dans le détail de ces changements¹¹, mais de manière générale, ils visent une plus grande unité de composition et ménagent davantage les habitudes des lecteurs: les lieux et le temps du récit se précisent, le personnage de Célestine est plus

¹⁰ Précisons que ces «développements» consistent pour l'essentiel en l'ajout de... quelques autres contes publiés et parfois repris dans «Le Journal», dans «L'Echo de Paris» et dans «L'Aurore», notamment *Colonisons*, *Profil d'explorateur*, *Un Voyageur* et *La Fée Dum-dum*.

¹¹ Encore une fois, il convient de renvoyer à la préface du *Journal d'une femme de chambre*, qui relate les étapes successives de la production du roman (*Œrom* 2, pp. 339—367).

consistant, son passé éclaire sa vie présente et explique la plupart de ses réactions. Le texte comporte plusieurs allusions à l'affaire Dreyfus. Visiblement, engagé dans l'Affaire aux côtés des dreyfusards, Mirbeau voulait raffermir son argumentation, et il freina ses audaces esthétiques au profit d'une plus grande clarté du message. Mais lorsque le roman paraît en librairie¹², l'affaire Dreyfus appartient déjà au passé, ou du moins n'est plus une actualité des premières pages. On voit alors Mirbeau « remettre sur le métier l'ouvrage », et aller, cette fois-ci, vers l'affaiblissement de la construction romanesque. À ce titre, il ajoute un chapitre nouveau, composé de ses deux chroniques antérieures¹³, qui n'a rien à voir avec les autres histoires rapportées par Célestine, et, en plus, se détache visiblement du reste du livre par le mode de narration. Comme l'observe Pierre Michel, il est difficile d'y voir autre chose que la volonté de Mirbeau de critiquer, une fois de plus, les écrivains qui sacrifient au snobisme, tel Paul Bourget ou Guy de Maupassant, et les peintres préraphaélites qu'il abhorre. Au moment où la valeur propagandiste de l'œuvre n'est plus tellement importante, l'écrivain peut se permettre de regagner la voie, choisie déjà avec *Dans le ciel*¹⁴, de la déconstruction de l'intrigue. Son roman suivant, *Les 21 jours d'un neurasthénique*, obéira à ce nouveau principe au point de ne plus offrir qu'une suite de récits des plus variés, dont le seul lien est le personnage du narrateur, venu effectuer une cure de vingt-et-un jours dans la montagne. Manifestement, le romancier n'a aucun désir de camoufler un tant soit peu les coutures entre les histoires, les réduisant à des formules délibérément artificielles :

Rencontré, hier, deux personnages assez inquiétants : un maire breton, M. Jean Le Tregarec ; un clubman parisien, M. Arthur Lebeau.
 Le maire d'abord. [...]
 Et voici M. Arthur Lebeau, le clubman parisien.

ch. XVIII

Il est significatif qu'en prépublant ce qui allait devenir *Le Jardin des supplices* ou *Le Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau eut recours au terme de «Fragments»¹⁵. On connaît la définition, formulée par Paul Bourget, de l'art de la décadence où le fragment est pourvu d'une autonomie singulière ; l'importance que Mirbeau attache aux récits de quelques pages, accolés d'une manière parfaitement arbitraire, peut relever d'une telle optique.

¹² En 1900, chez Fasquelle.

¹³ *Un Dîner* («Le Journal» 1897) et *Intimités préraphaélites* («Le Journal» 1895), cf. P. Michel: *Préface*. In: *Œrom* 2.

¹⁴ Paru entre 1892—1893 dans «L'Écho de Paris», publié en volume seulement en 1989, il est, à notre sens, l'une des meilleures œuvres de Mirbeau (*Œrom* 2).

¹⁵ Cf. P. Michel, la préface des deux œuvres dans *Œrom*.

Cette thèse trouve la meilleure justification dans *La 628-E8*, qu'on a pu qualifier de «chef-d'œuvre de l'impressionnisme»¹⁶. Outre les techniques du point de vue, auxquelles le texte doit sans doute cette appréciation, on peut très certainement l'attribuer à l'indépendance totale des «fragments» qui s'y juxtaposent. Encore une fois, Mirbeau s'est servi des récits publiés quelques années plus tôt dans la presse. Mais c'est bien la première fois qu'il insiste avec tant de force sur le caractère arbitraire de leur choix. La seule raison d'évoquer ces histoires, ces anecdotes, ces portraits, est la fantaisie de l'auteur, qui déclare écrire «au hasard de [s]es souvenirs et de [s]es rêves, sans trop distinguer entre eux» (p. 298). L'arbitraire devient donc la règle majeure de la composition — ou plutôt, de la décomposition. Certains voient dans *La 628-E8* l'aboutissement de l'esthétique romanesque de Mirbeau qui, selon l'heureuse formule de Marie-Françoise Montaubin, «cultive le Rien, pour atteindre le Tout»¹⁷. Sans conteste, le rôle des fragments réutilisés y est primordial.

Mais le jeu mirbellien de réécriture ne s'arrête pas là. Nous avons mentionné au début ses pièces en un acte dont le prototype a été fourni par les récits, non seulement parus dans la presse, mais ensuite insérés dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*. Or, pendant de longues années, Mirbeau fut un critique acharné du théâtre contemporain. Dans son fameux pamphlet de 1882, *Le Comédien*, il dénonçait les mœurs outrageantes des acteurs à succès, et attribuait leur position exceptionnelle à la médiocrité des pièces qu'on leur donnait à jouer. Un profond dégoût pour le théâtre français, lié à la conviction de l'impossibilité d'y introduire des changements¹⁸, tint notre auteur loin de la scène pendant bien longtemps. Cependant, les succès des pièces plus difficiles d'accès, comme celles de Maeterlinck, de Knut Hamsun ou d'Ibsen, entrouvrirent devant Mirbeau de nouvelles possibilités. Son début théâtral¹⁹ est propagandiste à souhait, tellement forte fut sa volonté de combattre sur scène les idées qui lui étaient chères. Mais il resta lui-même insatisfait de cette première pièce, et décida de diminuer le poids de la thèse au profit du naturel. Ses «farces et moralités» réalisent ce projet avec bonheur, tout en exploitant, selon la technique bien connue, les textes déjà parus. Cependant, cette fois-ci, les changements doivent aller plus loin. Il s'agit d'adapter des récits pour en faire des œuvres scéniques présentables, qui en plus devraient correspondre aux exigences formelles de leur auteur. Or, comme il

¹⁶ L. Campolonghi: «*La 628-E8*» di Ottavio Mirbeau. «Il Lavoro» 1907, 26 novembre, dans: P. Michel: *Préface de «La 628-E8»*. In: *Cérom*, p. 279.

¹⁷ M.-F. Montaubin: *Romans d'Octave Mirbeau. Des livres où il n'y aurait rien. Oui, mais est-ce possible?* «Cahiers Octave Mirbeau» 1995, 2, pp. 47—60.

¹⁸ Mirbeau était convaincu que le public français refuserait toute tentative d'exhausser, si peu que ce soit, le niveau des pièces, et il remettait à un avenir non précisé une réforme quelconque dans le théâtre.

¹⁹ *Les Mauvais Bergers*, créé en 1897 au Théâtre de la Renaissance (*Th 1*).

l'explique lui-même dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, le théâtre contemporain lui paraît insupportable à cause du jeu maniére des acteurs, du caractère artificiel des dialogues et des situations tant conventionnelles qu'improbables²⁰. En adaptant pour la scène *Scrupules* et *Le Portefeuille*, il essaiera avant tout d'éviter ces écueils. Le résultat est satisfaisant, même de nos jours, bien que notre écrivain mué en dramaturge y arrive selon sa propre manière. Car s'il étoffe, comme on pourrait s'y attendre, les dialogues, et approfondit les caractères des personnages, il n'introduit pas pour autant d'intrigue. L'action des *Scrupules* se limite à l'intrusion nocturne d'un monsieur en habit, accompagné de son valet, dans un appartement richement équipé, qu'ils se disposent à cambrioler au moment où entre son propriétaire. Tout le reste de la pièce est consacré à la discussion du gentleman-voleur et de son hôte involontaire, sur l'honnêteté — les «scrupules» épônymes — de ce premier, qui lui interdit de voler «comme tout le monde», c'est-à-dire en devenant un avocat, un homme du monde ou un politicien et qui l'oblige à exercer, en dehors de ses occupations mondaines, le métier le moins immoral, celui de cambrioleur. Tel était le contenu du récit paru en 1896 dans «Le Journal», et inséré, en 1901, dans le chapitre XVIII des *21 jours* (pp. 184—188). Sa version scénique²¹ précise certains détails, renforce quelques pointes, mais elle ne diffère pas essentiellement de son prototype. Visiblement, Mirbeau n'a pas trouvé opportun d'enrichir le message initial. Il n'en est pas de même en ce qui concerne l'adaptation d'un autre conte, *Le Portefeuille*, publié dans «Le Journal» et ensuite incorporé aux *21 jours*. La pièce que Mirbeau en a tirée porte le même titre²², cependant son contenu est considérablement modifié. L'histoire de base consistait en l'aventure d'un SDF, comme on dirait aujourd'hui, qui trouve, un soir, un portefeuille «anonyme» avec la somme énorme de dix mille francs. Le personnage, affublé du nom bien éloquent de «Jean Guenille»²³, restitue immédiatement le portefeuille au commissariat où, après avoir glorifié son action, le commissaire se voit obligé de l'arrêter pour délit de vagabondage.

Il n'existe pas [...] un article de loi qui vous oblige à retrouver, dans la rue, des portefeuilles garnis de billets de banque... Il y en a, au contraire, un qui vous force à avoir un domicile...

p. 205

²⁰ Cf. *Œrom* 3, p. 58.

²¹ *Scrupules*, pièce en un acte, présentée au Grand-Guignol le 2 juin 1902. Jouée plusieurs fois en France, elle eut également un grand succès en Allemagne. *Th* 4, pp. 165—183.

²² *Le Portefeuille*, créé au Théâtre de la Renaissance en 1902, connut un vif succès et fut repris à l'Odéon et au Théâtre Antoine, entre 1904 et 1909. *Th* 4, pp. 123—154.

²³ Dans la toute première version de ce conte, le personnage portait le nom non moins symbolique de «Jean Loqueteux» (cf. *CC* II, pp. 390—395).

déclare-t-il, avant d'envoyer notre héros en prison. Or, dans la version scénique apparaissent deux personnages supplémentaires : un quart d'œil, Jérôme Maltenu (une étude onomastique de l'œuvre mirbellienne ne décevrait pas...), avec qui le commissaire s'entretient à propos... du niveau lamentable des pièces de théâtre, et une prostituée, Flora Tambour, avec qui le commissaire réalise dans la vie ce qu'il critique sur la scène. Le dialogue de ce couple introduit un autre sujet cher à Mirbeau, et qui deviendra le thème principal de la pièce *Les Amants*. Mais n'anticipons rien. Toute la scène avec Jean Guenille est considérablement amplifiée. Les répliques sont parfois prises telles quelles dans la version romanesque, mais plus souvent elles sont modifiées de façon à mieux souligner la malhonnêteté et l'effronterie de la police. La présence de Flora permet, une fois le pauvre hère emprisonné, d'articuler, mieux que dans le récit, l'injustice fondamentale des lois qui ne sont faites que pour les riches. En même temps, Mirbeau en profite pour montrer l'exploitation des prostituées, sujet qu'il traite souvent à cette époque²⁴. On comprend donc que cette fois-ci, notre auteur ait décidé d'introduire des changements beaucoup plus importants, afin de rendre plus complexe le message sur l'injustice sociale généralisée et cautionnée par l'état. Tous les personnages ajoutés dans la version dramatique par rapport au récit ont en effet cette fonction, ce qui approfondit la thèse, sans toutefois l'alourdir.

De longues années de réflexion sur le théâtre, les premières pièces qu'il se décida à écrire, ont sans doute guidé Mirbeau dans la composition d'une pièce qui, au sens littéral, n'est pas une adaptation d'un texte déjà existant. Cependant, il me semble que *Les Amants* peuvent constituer l'accord final de cette analyse, certes non exhaustive, de l'intertextualité chez Mirbeau. Il s'agit, là encore, d'une pièce en un acte, créée au Théâtre du Grand-Guignol en 1901 et qui, contrairement aux saynètes précédentes, n'a pas connu de succès²⁵. La cause en est le plus probablement sa grande modernité. Le dialogue, qui remplace — entièrement, cette fois-ci — l'action, se déroule dans un décor conventionnel au possible, ce que souligne le commentaire du Récitant. Selon ce personnage, un tel décor ne peut manquer d'accueillir des amoureux qui «tour à tour [...] murmureront, gémiront, pleureront, sangloteront, chanteront, exalteront des choses éternelles... [...] Qu'est-ce que je disais?», s'exclame-t-il un instant plus tard, à la vue d'un couple qui s'approche (p. 106). Mais la conversation entre l'Amant et l'Amante révèlera progressivement l'abîme de l'incompréhension entre l'homme et la femme, tout

²⁴ Octave Mirbeau composa *L'Amour de la femme vénale* où il montrait l'exploitation des prostituées et en analysait les raisons (publié en 1994, chez Indigo-Côté Femmes).

²⁵ *Th* 4, pp. 103—117.

en offrant la parodie des dialogues conventionnels du théâtre de l'époque. Mirbeau joue habilement sur plusieurs registres, en touchant à la dimension existentielle de l'homme, sans pour autant renoncer au caractère comique de la scène. Les répliques stéréotypées parodient toutes les pièces que Mirbeau a critiquées dans ses chroniques²⁶. En même temps, elles formulent un reproche plus fondamental, envers la vision de l'amour proclamée par l'art, totalement fausse selon notre auteur, d'un amour « frisé, pommadé, enrubbanné, qui s'en va pâmé, une rose au bec, par les beaux clairs de lune, raclez sa guitare sous les balcons »²⁷. Enfin, sans cette fois reprendre mot pour mot ses autres textes, le dramaturge développe le sujet esquissé dans quelques-uns de ses contes, notamment dans *Vers le bonheur*, et dans la saynète évoquée plus haut, *Le Portefeuille*.

La réécriture est indubitablement une des qualités essentielles du style de Mirbeau. Il lui arrive parfois de transcrire des paroles réellement prononcées par ceux qu'il entend critiquer, comme dans le cas du ministre Georges Leygues selon qui « l'état ne peut autoriser qu'un certain degré d'art »²⁸, ou dans celui du général Archinard, auteur de phrases sanguinaires que Mirbeau recopie à plusieurs reprises. Mais avant tout, il réutilise les fragments de ses propres textes, en les plaçant dans des contextes différents. On ne peut pas nier qu'il gagne ainsi en nombre de pages, mais cela ne semble pas sa motivation principale. Il est évident qu'il se sert de ce procédé avec une grande lucidité, en visant toujours un objectif précis. Bien au-delà des mêmes formules, ce sont les mêmes idées, essentielles pour sa philosophie, qui reviennent sous sa plume. Et avec elles, l'espoir d'accéder à un public beaucoup plus large que celui que pourrait atteindre une publication isolée. En même temps, Mirbeau réalise ses conceptions esthétiques qui lui font préférer le fragment au texte monolithique, et le conduisent vers des expériences équivalentes aux « séries » de Claude Monet. Même aujourd'hui, le résultat n'est pas décevant, et la « réécriture » de Mirbeau invite bien souvent à la « relecture » de ses œuvres.

²⁶ L'épigraphe du manuscrit de la pièce insistait sur ce caractère universel: « Rien n'est beau que l'Amour./ Tout le monde, *passim* » (Notes, 117).

²⁷ Déjà en 1886, dans son premier roman *Le Calvaire*, il s'oppose à cette vision idyllique de l'amour (*Erom* 1, p. 179).

²⁸ Cité par Mirbeau à plusieurs reprises: voir Notes des 21 jours d'un neurasthénique..., et *CE* II, pp. 312, 402 et 444.

Krystyna Wojtynek-Musik

Université de Silésie, Katowice

Deux versions du motif de *fleurs* dans la poésie d'Arthur Rimbaud

Le chemin poétique rimbaldien peut être caractérisé assez précisément par deux poèmes, consacrés au même motif: *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* (1871)¹ et *Fleurs* (dont le moment de la production n'est pas certain 1872—1874?)². Dans le premier de ces textes, le poète ridiculise l'esthétique du Parnasse, en attaquant à la fois la conception bourgeoise et capitaliste de l'art utilitaire. Dans le second, cependant, il crée son propre spectacle floral fantastique pour exprimer un certain modèle de beauté, possible seulement dans l'imagination individuelle, très arbitraire et productive.

Les liens ambivalents de Rimbaud avec le Parnasse doivent s'expliquer sous le jour de son premier culte et de sa première révolte en même temps. Dans sa lettre du 24 mai 1870, adressée à Théodore de Banville, le jeune poète (qui à cette époque n'a que dix-sept ans) écrit:

Cher Maître [...] Dans deux ans, dans un an peut-être, je serai à Paris. — *Anch'io*, messieurs du journal, je serai Parnassien! — Je ne sais ce que j'ai là ... qui veut monter ... — Je jure, cher maître, d'adorer toujours les deux déesses, Muse et Liberté³.

Il confesse donc à Banville son admiration pour la poésie parnassienne, ses ambitions artistiques et son besoin de se sentir libre dans tous les do-

¹ A. Rimbaud: *Œuvres complètes*. Dir. A. Adam. Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1972, pp. 55—60.

² Ibidem, p. 141.

³ Ibidem, p. 236.

maines. Apparaissent alors ses premiers poèmes : *Sensation, Soleil et Chair, Ophélie, Le Forgeron, Le Buffet, Ma Bohème, Les Corbeaux, Tête de faune*, où l'influence du Parnasse se laisse saisir dans le goût de Rimbaud pour le détail descriptif et pour le pittoresque extérieur. Ce qui le distingue néanmoins de la convention «de l'art pour l'art» c'est un mouvement intérieur et une inquiétude secrète, bien perceptibles au contact avec des textes cités. Comme l'indique Michel Butor : «Pour les Parnassiens, la poésie devint immobilité [...], pour Rimbaud, il faut que l'image durable soit en même temps mobile»⁴.

Un an est passé et Arthur annonce sa rupture radicale avec la doctrine parnassienne. Il le fait au moyen d'une autre lettre à Banville, écrite le 15 août 1871⁵, à laquelle il joint le poème qui nous intéresse ici particulièrement : *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. Après avoir vanté tout de même les vers de son ex-Maître⁶, dans sa lettre Rimbaud déclare son autonomie, exprimée dans une poésie ironique, scandaleuse mais bien nouvelle surtout au niveau de l'imaginaire. Le poème *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* est divisé en 5 parties qui donnent en somme 40 quatrains, composés d'octosyllabes à rimes croisées.

Voilà quelques premières strophes du texte en question :

À Monsieur Théodore de Banville

I

Ainsi, toujours, vers l'azur noir
Où tremble la mer des topazes,
Fonctionneront dans ton soir
Les Lys, ces clystères d'extases!

À notre époque de sagous,
Quand les Plantes sont travailleuses,
Le Lys boira les bleus dégoûts
Dans tes Proses religieuses!

— Le lys de monsieur de Kerdrel,
Le Sonnet de mil huit cent trente,
Le Lys qu'on donne au Ménestrel
Avec l'oeillet et l'amarante!

Des lys ! Des lys ! On n'en voit pas !
Et dans ton Vers, tel que les manches

⁴ M. Butor : *Improvisation sur Rimbaud. Essai*. Giromagny, Éd. De la Différence, 1989, p. 37.

⁵ A. Rimbaud : *Oeuvres complètes...*, p. 258.

⁶ Ibidem, p. 258 : «J'aimerai toujours les vers de Banville».

Des Pécheresses aux doux pas,
Toujours frissonnent ces fleurs blanches!

Toujours, Cher, quand tu prends un bain,
Ta chemise aux aisselles blondes
Se gonfle aux brises du matin
Sur les myosotis immondes!

L'amour ne passe à tes octrois
Que les Lilas, — ô balançoires!
Et les Violettes du Bois,
Crachats sucrés des Nymphes noires!...

II

O Poètes, quand vous auriez
Les Roses, les Roses soufflées,
Rouges sur tiges de lauriers,
Et de mille octaves enflées!

Quand BANVILLE en ferait neiger,
Sanguinolentes, tournoyantes,
Pochant l'oeil fou de l'étranger
Aux lectures mal bienveillantes!

De vos forêts et de vos prés,
O très paisibles photographes!
La Flore est diverse à peu près
Comme des bouchons de carafes!

Toujours les végétaux Français,
Hargneux, phthisiques, ridicules,
Où le ventre des chiens bassets
Navigue en paix, aux crépuscules;

Toujours, après d'affreux dessins
De Lotos bleus ou d'Hélianthes,
Estampes roses, sujets saints
Pour de jeunes communiantes!

[...]

La critique de Rimbaud porte avant tout sur les associations standardisées, utilisées par les poètes du Parnasse et dans la longue tradition lyrique. Il se moque sans pitié de l'expression excessive du sentimental, té-

moignée par l'usage des couleurs traditionnelles: le blanc et le rouge, par la forme recherchée des corolles, par l'origine délicate des fleurs, par leurs métaphores connotant toujours les mêmes idées. Dans le cas des «lys» c'est la pureté, la virginité, la sainteté, l'extase religieuse, alors que dans le cas des «roses» c'est l'amour, la passion ou la douleur. Dans la poésie d'autrefois, ces deux groupes favoris pouvaient être complétées, à la rigueur, par d'autres fleurs belles et subtiles comme, par exemple, les «lilas», «violettes», «œillets» ou «amarantes». Cependant ce qui se répète dans cette tradition c'est une nette opposition de telles fleurs aux plantes utiles et «travailleuses» de l'époque capitaliste, telles que «sagou», «caoutchouc», «tabac», «cotonnier» ou «pommes de terre». Elles restent aussi loin des plantes fantastiques pareilles à «d'affreux dessins / De Lotos bleus ou d'Hélianthes», créées dans l'imagination d'un peintre (mais possibles à voir à l'époque dans l'édition des poèmes de Banville: *Odes funambulesques*⁷).

Un choix assez réduit de fleurs et de plantes dans la poésie lyrique française jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle offre à son lecteur une image déformée «des végétaux Français, / Hargneux, phthisiques, ridicules» qui ne rappellent que «des bouchons de carafes» ou bien provoquent l'association avec des «estampes roses, sujets saints / Pour de jeunes communiantes». En tout cas, les images florales conventionnelles n'ont rien de fantaisie libre, de réalisme intelligent ni de hardiesse connotative. Le poète moderne, auquel Rimbaud s'adresse, doit enfin avoir le courage de renouveler l'imaginaire botanique pour le rendre plus actuel, concret, utile et surtout productif où il y aurait de nouveaux liens entre les plantes et de nouvelles combinaisons d'éléments — insolites et choquantes. Ainsi la critique rimbaudienne du lyrisme poétique traditionnel, comme trop sentimental et banal, rejoint sa satire de la recherche obstinée de l'utile. En ironisant sur deux points de vue en même temps, celui de l'esthétique déjà bien «fânée» et celui de l'économie capitaliste aveuglée par son calcul, Arthur arrive à créer ses propres images florales sans précédent. Il opère dans deux directions: d'abord il présente des connotations négatives que, selon lui, il faut éviter dans la poésie moderne (catalogue I), ensuite il énumère des associations préférables, adéquates à l'époque et pourtant intéressantes aussi sur le plan formel (catalogue II).

I. Parmi les images blâmées il y a:

- «les Lys, ces clystères d'extases!» — le mélange du pathétique avec le physiologique;
- «les Violettes du Bois, crachats sucrés des Nymphes noires» — la combinaison du beau mythique avec la substance répugnante d'origine louche;

⁷ C'est A. Adam qui s'y réfère dans ses *Notes* faites à l'édition citée: A. Rimbaud: *Oeuvres complètes*..., p. 907.

- «vieilles verdures, vieux galons! O croquignoles végétales» — l’association du vert avec le vieux, dur et privé de fraîcheur;
- «tas d’œufs frits dans de vieux chapeaux, Lys, Açokas, Lilas et Roses» — la connotation des fleurs avec le plat trivial, désagréable, laid et qui sent mal;
- «ces poupards végétaux en pleurs [...] qu’allaitèrent de couleurs de méchants astres à visières» — la comparaison des fleurs aux enfants nouveau-nés mal nourris et mal aimés.

II. Les images recommandées se présentent que voilà:

- «les fleurs, pareilles à des mufles, d’où bavent des pommades d’or sur les cheveux sombres des Buffles» — le mélange du floral avec le zoologique et le minéral précieux, fort recherché sur le marché;
- «des Calices pleins d’Œufs de feu qui cuisent parmi les essences» — la connotation des fleurs avec la cuisine, le feu et quelques parfums raffinés;
- «[trouve] des Fleurs qui soient des chaises» — la comparaison des fleurs aux meubles, donc aux objets fonctionnels et pratiques;
- «des fleurs presque pierres, — fameuses! — qui vers leurs durs ovaires blonds aient des amygdales gemmeuses» — l’association du botanique et des pierres précieuses;
- «des ragoûts de Lys sirupeux mordant nos cuillers Alfénide» — la combinaison des fleurs avec les plats de sucre et le couvert élégant.

La conclusion sur la valeur commerciale des motifs botaniques, qu’ils soient exploités conventionnellement ou non, sonne dans ce poème d’une façon ironique, plaignant leur modeste utilité marchande:

En somme, une Fleur, Romarin
 Ou Lys, vive ou morte, vaut-elle
 Un excrément d’oiseau marin?
 Vaut-elle un seul pleur de chandelle?

Du point de vue capitaliste, les fleurs perdent nettement avec les objets fonctionnels et même avec les excréments, bons pour fertiliser la terre. Tout ce qui se prête à l’utilisation pratique et procure des avantages financiers vaut plus du beau seulement visuel et émotionnel.

En se moquant de l’esthétique de son temps, Rimbaud n’hésite pas à situer les fleurs parmi les objets laids («clystères», «vieux galons», «vieux chapeaux»), les excréments, les produits gastronomiques («croquignoles végétales», «tas d’œufs frits», «ragoûts»), les meubles («chaises»), les animaux («des mufles»), les pierres. Elles perdent ainsi leurs douces qualités affectives pour gagner, en revanche, des valeurs commerciales, utilitaires et consommatrices. Selon Yves Bonnefoy: «Le tangible, le nutritif dans ce qui

n'était qu'agrément, disent la valeur enivrante de l'Inconnu. Et dégrader l'être en utile et le lyrisme en commerce a une valeur polémique, contre la stérile beauté»⁸. La flore rimbaudienne s'éloigne beaucoup des connotations vraisemblables au profit des combinaisons fantastiques où le principe du probable se trouve remplacé par celui de l'inventé et de l'arbitraire. Dans sa fonction de «voleur de feu»⁹ le poète sent le courage de puiser dans chaque espace et chaque domaine d'impulsions et d'effets afin d'exprimer son expérience particulière, libre de préjugés. Ni la convention ni les règles du marché ne peuvent l'entraver dans cette mission :

Et les poteaux télégraphiques
Vont orner, — lyre aux chants de fer,
Tes omoplates magnifiques.

Les temps nouveaux exigent l'art avant tout courageux, dynamique, ouvert à toutes les dimensions de la réalité sans les jugements de valeur obligatoires dans le passé.

Après avoir ridiculisé et bouleversé tant ses collègues du Parnasse que les enthousiastes de l'art commercial dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, quelque temps après Rimbaud offre au public sa deuxième version de *Fleurs*¹⁰, écrite en vers libre et publiée dans le cycle d'*Illuminations*. Cette fois il ne s'agit plus de polémiser ni d'ironiser, mais de produire tout à fait au sérieux un grand spectacle floral plein de luxe oriental, de beau et de magie.

D'un gradin d'or, — parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, — je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures.

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau.

Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses.

La vision citée se compose de nombreuses couleurs (gris, vert, noir, jaune, rouge, blanc, bleu), de substances souvent précieuses (or, argent, soie,

⁸ Y. Bonnefoy: *Rimbaud*. Paris, Seuil, 1961, p. 59.

⁹ A. Rimbaud: *Oeuvres complètes...*, p. 252: «Donc le poète est vraiment voleur de feu».

¹⁰ Ibidem, p. 141.

agate, acajou, émeraude, satin, rubis, gaze, velours, cristal, bronze, cordon, tapis, marbre), de formes architecturales (gradins, piliers, disques, verges, dôme, terrasse), d'éléments naturels (soleil, mer, ciel, neige, digitale, roses, chevelure, yeux) et d'un motif mythique (dieu). Tout se plonge dans la lumière grâce au jeu de certains éléments de matière (pierres précieuses, métaux, filigranes, soie, gaze) et du soleil. La minéralisation de l'image lui donne une qualité contemplative; chaque détail arrête le regard et impose un moment de contemplation. Le mouvement qui y est tout de même perceptible, mais s'accroît lentement à l'instar du *crescendo* musical pour devenir plus intense seulement à la fin, quand les «jeunes et fortes roses» commencent leur marche vers quelque dieu mystérieux, métaphorisé par la mer et le ciel. La direction du mouvement est verticale, mais il se passe dans l'espace de l'équilibre entre les éléments ascendants: «les gradins», «les piliers» et «les verges» avec les formes horizontales: «les disques», «un tapis», «un dôme», «des terrasses». Cela produit un ensemble harmonieux et bien mesuré. La lumière, la préciosité et la transparence de plusieurs composants, «les yeux» du tapis, l'animation de la digitale et des roses associées à la figure finale de dieu ajoutent au spectacle une valeur presque métaphysique pour suggérer le rapport intégral entre le beau et le divin. D'après Alain Borer: «[le poème] *Fleurs* est, en quelque sorte, le point d'orgue de Rimbaud dans la rêverie du végétal»¹¹. Le poète construit un texte élégant et raffiné qui a son charme sublime et qui porte la satisfaction profondément esthétique.

La comparaison des deux poèmes rimbaudiens sur le motif floral fait voir de nombreuses différences entre eux: le vers régulier contre le vers libre, la composition strophique contre le texte continu, le choc rhétorique contre le raffinement verbal, le dégoût des choses contre le beau de l'imaginaire, le ton trivial contre l'élégance d'expression, le sarcasme contre l'enchantement, l'actuel contre l'universel, l'utile contre le gratuit, la consommation contre la contemplation. En adoptant la typologie de Mieczysław Wallis¹², les valeurs «agressives», marquant la tonalité et le message du poème *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, cèdent la place aux valeurs «douces» du texte *Fleurs*. Les deux poèmes signalent en fait l'évolution de la poésie de Rimbaud dont l'apogée constitue l'expression libre de sa propre productivité visionnaire et poétique. Cette évolution témoigne aussi de la matûrité psychique d'Arthur qui n'a plus besoin d'offenser ni de provoquer pour se sentir libre et autonome, et qui sait déjà construire son propre modèle esthétique, divers de ceux que l'histoire de la littérature française connaissait jusqu'alors.

¹¹ A. Borer: *Arthur Rimbaud. Œuvre — Vie*. Éd. du centenaire établie par A. Borer et A. Montègre. Paris, Arléa, 1991, p. 1171.

¹² M. Wallis: *Przeżycie i wartość*. Kraków, WL, 1968, pp. 189—192.

Barbara Sosień
Université Jagellonne, Cracovie

Le mythe de la reine de Saba réécrit : Nerval et Nodier

C'est la Bible qui s'érige en hypotexte de tout texte réécrivant l'histoire de la reine de Saba. D'autres s'y joignent et proposent leurs variantes ou versions de la célèbre rencontre du roi Salomon et de la souveraine, deux monarques fabuleux, dressent leurs portraits potentiels et leur donnent d'autres noms. Ainsi, la Bible hébraïque parle de la reine de Szeba (en hébreu: Sheba), le Coran (sourates 27 et 34) la nomme Bilqis ou Balkis, alors que la *Kebara Nagast (Gloire des Rois)*, texte du XIII—XIV^e siècle, rédigé en guèze, dialecte éthiopien, traduit au XX^e siècle en langues occidentales, parle de Makéda. Les légendes orientales la nomment aussi Balqama, Nicanta, Nikaule, Nicaula, Nictoris... Quel que soit le nom de la belle reine, attirée par la renommée et splendeur du souverain, elle arrive toujours du pays de Saba, royaume lointain, situé en Arabie heureuse, soit au Yemen actuel, ou peut-être plus loin, en Afrique noire, Éthiopie ou Abissynie. Les critiques et commentaires l'identifient parfois avec la femme au teint basané, la « bien aimée » du *Cantique des cantiques* qui déclare :

Je suis noire, mais belle, filles du Jérusalem. [...]
Ne me méprisez pas si je suis noirâtre, le soleil m'a brûlée¹.

¹ Ainsi dans la traduction de Paul Vulliaud. Et voici le même fragment selon une traduction récente, celle d'André Chouraqui (1987) :

Moi, noire, harmonieuse, filles de Ieroushalaîm [...]
Ne me voyez pas, moi, la noirâtre; oui, le soleil en moi c'est miré.

Effectivement, de nombreuses allusions à sa solarité quasiment physique ainsi qu'au culte solaire pratiqué par la royale visiteuse accompagnent les représentations de la reine de Saba que les écrivains romantiques proposent.

Les principaux textes relatifs à la reine sont *La Fée aux miettes* de Charles Nodier (1829) et *L'Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies*, contenue dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval (1851)². Le titre du roman de Nodier non seulement ignore le nom masculin du couple mythique indissociable et occulte l'identité de la figure féminine, mais surtout il en annonce le caractère grotesque, burlesque, parodique et romantique à souhait. Car, en effet, quelle est «la Fée» et quelles sont «les miettes» du titre? Nodier ne s'empresse pas d'en dévoiler le secret, au contraire, le récit multiplie les questions sur l'identité de l'héroïne. Est-elle une vieille sorcière («J'imagine qu'elle a plus de trois mille ans, mais elle n'en paraît guère que deux cents», avoue le héros, p. 158) ou une jeune fée?, mendiane ou princesse?, gentille marraine ou amante passionnée?, pauvre ou riche?, réelle ou rêvée?, sage ou folle?... Un être vivant, enfin, ou le troubler portrait renfermé dans un médaillon en émail, qui s'anime, sourit d'aise ou s'attriste: «[...] le ressort s'ouvrit [...] le céleste sourire de ses lèvres [...] répondait à ma pensée» (p. 211); «[...] le portrait de Belkiss [...] palpitait contre mon cœur comme un autre cœur» (p. 234); «j'avais poussé le ressort [du] médaillon [...] Belkiss pleurait» (p. 258)? Ce n'est que lentement, à petits pas (ou plutôt petits bonds, compte tenu de la très ludique propension de la Fée à sautiler, virevolter, danser, apparaître et disparaître, avec sa béquille, ou sa baguette...) que Michel, le protagoniste (partant, le lecteur), aura découvert l'identité de l'héroïne éponyme. La minuscule et ridicule vieille femme du porche de l'église de Grandville, petit village de Normandie, près du Mont Saint-Michel, la mendiane qui se nourrit des miettes de pain jetées, l'extravagante naine «dentue, difforme et ridicule» (p. 273) ainsi que la dame du portrait qui, parfois, «rit à faire éclater l'émail» (p. 247)³ n'est autre que la reine de Saba venue sur la terre des temps immémoriaux, telle la

² Les citations renvoient aux éditions: Ch. Nodier: *Contes*. Moscou, Éditions «Radouga», 1985; G. de Nerval: *Oeuvres complètes*. T. 2. Paris, Éditions Gallimard, 1984. Les chiffres entre parenthèses indiquent la page. Nous retrouvons le personnage de la reine de Saba, l'une des plus importantes nervaliennes figurations féminines, successivement dans *La Bohème galante* (1852), *Petits châteaux de Bohème* (1853) et *Aurélia* (1855). Le livret de l'opéra de Charles Gounod *La reine de Saba* (1862), inspiré par le texte de Nerval, a été rédigé par Jules Barbier et Michel Carré, et dédié au comte Walewski.

³ Voir M.S. Hamachek: *Charles Nodier. Essai sur l'imagination mythique*. Paris, Nizet, 1972, pp. 189—190: «Le médaillon est de fait un miroir; il rend l'expression de celui qui le contemple [...] Le médaillon qu'il reçoit [...] des mains de la mendiane lui offre la preuve incontestable que l'idéal existe [...].»

«princesse lointaine la souveraine de tous les royaumes inconnus de l'Orient et du Midi» (p. 220), «l'auguste reine des îles d'Orient» (p. 240), et «l'héritière [...] de la couronne de Salomon» (p. 240). Or, si les gamins du coin la surnomment «fée», c'est parce qu'elle dépasse les adultes en connaissance de toutes choses et langues: aucun être ordinaire ne saurait dominer tant de matières, les enfants ne se trompent pas! Mais elle est fée aussi d'une autre manière, et même de plusieurs, les unes plus surprenantes que les autres. Pour reconnaître en elle Belkiss, la souveraine orientale d'une beauté séduisante et d'une sagesse sans pareille, la «princesse de l'Orient et du Midi» (p. 189), l'enchanteresse «femme radieuse» (p. 206) pour laquelle Salomon «fait bâtir le palais» (p. 138), le charpentier Michel, enfant trouvé, aura mis beaucoup de temps. Cette révélation, ainsi que la passion amoureuse de celle dont il adore le portrait magique et devient fiancé, ensuite époux en de secrètes, fantastiques et oniriques noces, il les aura payées d'un état second qui s'emparera de lui et que la société qualifiera de folie. S'il ne paie pas de sa vie sa liaison avec la princesse (ce qui arrivera à l'amant de la reine nervalienne), sa raison s'égare, suivant la commune mesure, et il traverse le monde en quête d'une «mandragore qui chante», pour sauver la vie et l'amour de Balkiss. Le narrateur aura connu son histoire lors d'une visite à l'hôpital des fous, nommé la maison des «lunatiques» et situé à Glasgow, en Ecosse. Michel, le plus singulier des «lunatiques», ressemble, de par ses accoutrements scintillant de pierreries, à quelque richissime prince d'Orient mais y est interné, dans l'état d'extase permanente. L'amour d'une séduisante femme maternelle, défiant le temps, reine, sirène, magicienne ou fée, à la fois Mélusine venue de l'autre monde et Morgane y enlevant le mortel, rend-il fou l'homme ordinaire? Cependant, il s'agit bien d'une folie libératrice, de celle dont les romantiques ont su célébrer la valeur ascensionnelle puisque Michel se serait finalement évadé de la maison des fous «par l'air, en se balançant à la hauteur des tourelles de l'église catholique, avec une fleur à la main et chantant [...] on ne savait pas si ces chants provenaient de la fleur ou de lui» (p. 310).

En ce qui concerne le titre nervalien, la reine de Saba y est nommée en apposition avec le roi Salomon. L'auteur choisit pour elle une épithète inspirée de la tradition orientale: la «Reine du matin»; tandis que le roi est appelé «Soliman, prince des génies» (peut-être seigneur des «jinns», ces êtres fantastiques qui peuplent le monde préislamique?). Effectivement, dès la première phrase du récit, le nom du Sage est arabisé encore plus nettement: «Soliman Ben Daoud» (p. 671), et non «Salomon fils de David», conformément à la Bible. Bien que l'écrivain ait du mal à se détacher du modèle que l'hypotexte biblique véhicule et impose, il y arrive en déformant, entre autres, les noms des personnages et lieux, déplaçant les accents, tantôt paro-

diant, tantôt poétisant ses modèles. Si tout porte à croire que la principale source de sa connaissance de l’Orient lui vient de la *Bibliothèque orientale* de Barthélemy Herbelot⁴, il a sans doute puisé à larges mains dans d’autres sources, surtout dans des traditions orientales hétéroclites et se dérobant au dépouillement exhaustif du chercheur. Ainsi, chez Nerval comme chez Nodier, non seulement la réécriture des données hypertextuelles concerne les différents niveaux des textes, mais surtout les hypotextes n’y sont pas que des académiques «sources d’inspiration», ou emprunts, mais forment plutôt une sorte de tremplins nécessaires à une (re)création indépendante, partant, une écriture originale. À part le titre, telle l’ouverture du drame et la présentation nominale des *drammatis personae*, quelle est la nature de cette histoire ancienne à nouveau contée?

Dans des textes vétérotestamentaires, la reine de Saba n’a ni place ni fonction autonomes. Elle fait partie de l’histoire du roi Salomon dans la mesure où elle vient lui rendre visite:

La reine de Saba avait entendu parler de la rénommée [de] Salomon [...] Elle arriva à Jérusalem avec une suite très imposante, avec des charmeaux chargés d’aromates, d’or en grande quantité et de pierres précieuses.

I, *Rois*, 10, 1—2

Par contre, c’est Salomon avec ses nombreuses activités, sa richesse, sagesse, diplomatie, justice et son intelligence qui a droit aux longs chapitres, notamment dans le I. *Livre des Rois* (1—10), les Chroniques, et chez quelques prophètes. Dans les Évangiles, la reine est nommée «reine de Midi» (ainsi chez Matthieu et Luc; l’épithète nervalienne «du Matin» renvoie à la tradition arabe); la mention semble brève et évasive. Némoins, son rôle, bien qu’énigmatique, semble important, puisqu’elle sera venue pour intervenir et condamner... Les deux Évangélistes ne négligent pas sa visite chez Salomon, aussi l’allusion à ce moment fondateur de la double légende, s’y retrouve-t-elle et s’articule assez nettement:

Lors du jugement, la reine du Midi se lèvera avec cette génération et elle la condamnera, car elle est venue du bout du monde pour écouter la sagesse de Salomon; eh bien! ici il y a plus que Salomon.

Mt, XII, 42

L’entrée de cette voyageuse exotique dans la Bible, et, par conséquent, dans la littérature, recoupe celle de son entrée à Jérusalem. Les Écritures

⁴ Barthélemy Herbelot de Molainville, *Bibliothèque orientale, ou dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la connoissance des peuples de l’Orient*, version définitive 1679; nombreuses réimpressions.

précisent que la reine est venue de très loin, poussée par la curiosité et la soif de la sagesse salomonienne; il s'agit peut-être d'une visite diplomatique? Voici des fragments de la Bible:

La reine de Saba avait entendu parler de la renommée [...] ; elle vint le mettre à l'épreuve par des énigmes. Elle arriva à Jérusalem avec une suite très imposante, avec des chameaux chargés d'aromates, d'or en grande quantité et de pierres précieuses. [...] Salomon lui donna la réponse à toutes ses questions [...] La reine de Saba vit toute la sagesse de Salomon [...] et elle en perdit le souffle [...] Elle donna au roi cent vingt talents d'or, des aromates en très grande quantité et des pierres précieuses [...]. Le roi Salomon accorda à la reine de Saba tout ce qu'elle eut envie de demander [...] Puis elle s'en retourna et s'en alla dans son pays [...].

I, Rois, 10

La magnificence du cortège de la reine arrivant à Jérusalem résulte autant de l'exotisme («chameaux») que de la richesse des cadeaux qu'elle offre à Salomon («or, aromates, pierres précieuses»), alors que la sagesse, magnificence et logistique salomonniennes impressionnent le plus vivement la royale invitée, au point de lui «couper le souffle». Or, dans le texte de Nerval, les accents s'inversent immédiatement: c'est bien l'arrivée de la reine qui non seulement «coupe le souffle» à tout le monde, mais subjugue, enchanter et enivre l'assistance. La beauté radieuse de la reine éblouit les habitants de Jérusalem, comme si c'était d'elle, de la femme étrangère, non juive, et non de Salomon qu'émanait toute la splendeur. L'or qu'elle offre au roi (lequel en fera la principale source de sa puissance, comme en témoigne la Bible, mais dont Nerval raille l'usage outrancier), elle semble le porter en elle-même, dans tout son être. Par contre, le Salomon nervalien en met d'énormes quantités sur son corps, en décore ses habits et son entourage:

Sa couronne était d'or et sa robe était d'or; [...] l'or brillait sur son ceinturon [...] sa chaussure d'or se posait sur un tapis passemanté de dorures; son trône était fait en cèdre doré.

p. 680

on remarquera que la Bible ne lésine pas non plus sur l'omniprésence du doré chez Salomon. Et Nerval d'ajouter tout de suite, en contrepoint:

Assise à ses côtés, la blanche fille du matin [...] avait l'air d'un lis égaré dans une touffe de jonquilles.

p. 680

On y entendrait immédiatement la strophe du *Cantique*... : « Tel un lis parmi les épines, telle ma compagne parmi les filles ».

Pourtant, avant qu'elle ne se présente au roi et à sa cour, c'est un certain Benoni, l'obscur et humble apprenti, qui la décrit à son maître. Celui-ci est Adoniram, l'architecte de génie et le constructeur du temple au service du roi⁵, bientôt le rival heureux de Soliman. Le personnage fictif et synthétique d'Adoniram semble résulter autant du nervalien imaginaire syncrétique que de la projection inconsciente des pulsions et désirs cachés de l'auteur⁶.

Le moment de l'entrée de la reine inspirée de l'image biblique se fait, chez Nerval, quasiment peinture; notamment, la «toile» nervalienne aurait pu être rapprochée soit de celle exécutée par Piero de la Francesca, ascétique et sublime dans sa manière d'évoquer la fameuse visite, soit, et davantage, de celle de Charles Gleyre, peintre suisse, orientaliste et académique, maître des impressionnistes⁷. La représentation nervalienne de la scène frappe par son aspect particulièrement dynamique: la reine de Saba avance vers Soliman dans un sillage lumineux et mouvant, suivie de l'immense cortège bariolé, composé d'hommes et d'animaux exotiques chargés de pierreries et d'or:

Les étoiles du ciel sont moins nombreuses que les guerriers qui suivent la reine. Derrière elle apparaissent soixante éléphants blancs chargés de tours où brillent l'or et la soie; mille sabéens à la peau dorée par le soleil s'avancent, conduisant des chameaux [...] les abyssiniens, armés à la légère, et dont le teint vermeil ressemble au cuivre battu. Une nuée d'Ethiopiens noirs comme l'ébène circulent ça et là [...].

p. 575

Il importe de remarquer la gradation des couleurs dans cette scène, sans équivalent immédiat dans le texte biblique, ou coranique, et également

⁵ Temple du Seigneur ou palais? Chez Nodier, le jeune charpentier Michel, l'élu et l'amant de la reine, déclare: «C'est moi qui fournis les solives de cèdre et les lambribs de cyprès du palais que Salomon fait bâtir à la reine de Saba [...] dans le grand désert libyque» (p. 158); chez Nerval, Adoniram dirige des travaux gigantesques et embauche «un cent mille artisans» (p. 672). La reine de Saba reconnaît immédiatement en lui «architecte [qui] est un grand artiste» (p. 688), auteur du «plan sublime», souligne «l'ordonnance admirable et la hardiesse et élégance de ses constructions» (p. 688).

⁶ Adoniram est un personnage particulièrement complexe: il appartient à la race de Caïn biblique et d'Eblis islamique et semble figurer l'archétype de l'artiste romantique révolté. Nerval s'inspire aussi des deux figures bibliques différentes du même nom mentionnées dans la Bible: «Hiram, roi de Tyr, envoya ses serviteurs vers Salomon [...] Hiram avait toujours été un ami de David» (*I, Rois*, 5, 15); «[...] Hiram de Tyr [...] fils d'une veuve [...] ouvrier sur bronze, [il] était plein d'habileté [...] vint chez le roi Salomon et effectua tous ses travaux» (*I, Rois*, 7, 13—14). Qui plus est, Adoniram nervalien est identifié avec Hiram, le saint patron légendaire des rites maçonniques.

⁷ En effet, un tableau de ce peintre, *La reine de Saba*, peint en 1838/1839 et qui représente le moment de l'entrée de la reine à Jérusalem, semble avoir directement inspiré Nerval.

absent dans la *Kebra Nagast*. La palette ignée glisse du doré à travers le rouge cuivrée jusqu'au noir rehaussé par le blanc doré des éléphants chargés de présents. Enfin, le regard de Benoni, le narrateur «délégué» du récit, se pose sur le visage de la reine. Cette vision le confond au point de troubler sa capacité de noter les détails et les communiquer à Adoniram, il n'est capable que d'en garder une impression, ou empreinte, marque indélébile. Pourtant, ce qui d'abord l'éblouit, avant que le mot *éblouissement* soit prononcé, c'est la renommée du seul nom de la reine de Saba. Aussi, avant d'être directement représentée, sera-t-elle triplement nommée. Les résonnances évangéliques, mythiques et orientales semblent nettes et s'organisent dans l'ordre qui suit: «Balkis, la reine du midi, la princesse d'Yémen, la divine Balkis, la reine du matin» (pp. 676, 677, 679). C'est Adoniram, bientôt époux mystique de la reine qui aura recours à une autre, mais triple dénomination de celle dont il reconnaît, d'emblée et avant de l'avoir rencontrée, le haut rang, la grandeur et noblesse, car il reconnaît en elle «la reine des sabéens, la lionne, fille des patriarches» (pp. 677, 678).

Nerval applique une métastase capitale pour notre propos. À savoir, non seulement il «islamise» le nom de Salomon, mais quasiment dépossède le roi de ses bibliques qualités et épithètes flatteuses pour les transferer à la reine⁸. En mettant dans la bouche du constructeur du temple des allusions aux origines douteuses de Salomon, il dégrade, ridiculise et bafoue l'une des plus grandes figures bibliques. Ainsi, Adoniram nomme Salomon «chien domestique, l'enfant d'une fille de guerre», descendant d'une famille qui n'est qu'un «comble d'ignominie» (pp. 676, 677, 678). La radieuse solarité de la reine, sage, noble et sublime, n'en apparaîtra que plus absolue. La présentation nervalienne de l'univers, bien que résultant de son abondante glanure biblique, mythique et orientaliste, non seulement gagne en précision picturale inconnue de ces hypotextes, mais surtout elle s'en arrache, les dépasse et devient autonome au point de minimiser la portée de toute source et base d'inspiration.

Voici la première impression reçue, celle que l'apprenti relate au maître:

Sa beauté éblouit. Je l'ai entrevue comme on entrevoit le soleil levant, qui bientôt vous brûle et vous fait baisser les paupières. Chacun, à son aspect, est tombé prosterné, moi comme les autres. Et en me relevant, j'emportai son image.

p. 678

⁸ «Dieu donna à Salomon sagesse et intelligence à profusion ainsi qu'ouverture d'esprit autant qu'il y a de sable au bord de la mer» (*I, Rois*, 5, 9). «De tous les peuples et de la part de tous les rois de la terre [...] des gens vinrent pour entendre sa sagesse» (*I, Rois*, 5, 14).

Certes, on tombe à genoux devant l'absolu du pouvoir, celui de la beauté et, plus encore, devant l'épiphanie du sacré: *tantum ergo sacramentum / Venemur cernui...!* Ébloui, l'homme devient incapable de noter la réalité objective d'un être placé si haut mais s'efforce de retenir l'impression que produit une reine, ou une divinité. Or, si l'homme de basse origine n'ose pas lever ses yeux vers l'apparition, Soliman, lui, ne se prosterne devant personne. Rien ne l'empêche de regarder la reine du Midi en face, en «monarque satisfait de sa propre grandeur» (p. 680), quoiqu'il ait reconnu, dans la splendide visiteuse, l'incarnation d'Isis: «Il voyait s'animer à ses côtés l'idéale et mystique figure de la déesse Isis» (p. 683).

C'est la marche du soleil qui rythme les allées et venues de la reine de Saba, aussi entre-t-elle en ville dès l'aube:

Au lever du jour suivant, Balkis, la reine du matin, franchit en même temps que le premier rayon du soleil la porte orientale de Jérusalem.

p. 679

Balkis [...] y pénétra après avoir salué le soleil, qui déjà s'élevait [...].

p. 679

Soliman et sa suite demeurent en admiration devant la reine; dans ce portrait littéraire, une précision de miniaturiste semble rejoindre la vision épiphanique:

[...] la majesté d'une déesse et les attraits de la plus enivrante beauté, un profil d'une adorable pureté où rayonne un œil noir [...], si bien fendu, si allongé qu'il apparaît toujours de face à ceux qu'il perce de ses traits; une bouche incertaine entre le rire et la volupté [...], une expression fine, railleuse et hautaine [...]. Ces grands yeux noirs et blancs, mystérieux et doux [...] se jouant sur un visage ardent et clair comme le bronze nouvellement fondu, le troublaient malgré lui.

p. 582

Nerval met en image une reine de Saba solaire, aussi belle que spirituelle, tout comme il invente le personnage du constructeur du temple, artiste génial, perspicace et en tout supérieur à l'injuste souverain, réputé par sa justice... Par conséquent, c'est l'histoire d'un autre couple, méconnu de la tradition qu'il (ré)écrit. Dans le déploiement du récit, de multiples épisodes démontrent progressivement que l'intelligence, l'esprit, la finesse et justesse de jugement, ainsi que le sens des hautes valeurs morales du couple reine de Saba/Adoniram triomphent de la vanité du roi d'Israël. Ce dernier, bien que le sage, l'Ecclésiaste, auteur inspiré du *Cantique des cantiques*, se montre vaniteux, suffisant, mesquin, perfide, quasiment ridicule.

Si Nerval minimise la valeur de Salomon tout en lui réservant une place considérable bien que négative, Nodier efface encore davantage le personnage du roi, l'élimine de l'action immédiate de son récit construit essentiellement autour de la figure de la troublante Fée aux miettes, alias Belkiss. Celle de Salomon garde surtout sa valeur nominale, elle sert de contexte ou d'allusion; tout au plus, elle s'offre en image parentale importante, mais absente ou inaccessible⁹.

En ce qui concerne l'équivoque du personnage de la reine, phénomène latent chez Nerval, dans le texte de Nodier, nous l'avons déjà signalé, il constitue le principe même de la conception du personnage, partant, la dominante du récit, à tous les niveaux. Avant et surtout, Nodier la présente scindée en deux entités, l'une diurne, l'autre nocturne. Le jour, naine, mendiane, vieille, un peu marionnette, avec ses étranges gestes mécaniques et son sourire toujours facile, sœur de quatre-vingt-dix-neuf petites poupées follement dansantes, la fée guide et materne chastement son bien-aimé Michel, dans leur commune demeure lilliputienne. C'est «une jolie petite maison de carton verni» (p. 261) et pourtant splendide, car se dilatant à volonté, avec «une pièce élégante et spacieuse [...] une porte de bois de cyprès» (p. 262), située au fond d'un jardin enchanté, l'édenique *locus amoenus*, avec sa «végétation des tropiques et de l'Orient» (p. 264). Les ruisseaux (quatre?...) n'y manquent pas, et les pierres précieuses, ces fabuleux accessoires emblématiques de la reine de Saba, y remplissent le sable des sentiers et illuminent l'espace bucolique: «opales à l'œil du feu, améthystes limpides comme le ciel, escarboucles rayonnantes» (p. 265). La nuit offre au jeune charpentier — lequel, impliqué dans l'histoire de cette reine, vaut le mythique architecte Adoniram — des jouissances sensuelles ineffables. Elles sont garanties d'abord par la transfiguration de l'espace sans fin s'ouvrant et se creusant dans toutes les directions et irradié par d'innombrables flambeaux, ensuite par la métamorphose de la fée elle-même. La métamorphose nocturne a de quoi saisir Michel de «trouble voluptueux». Le grotesque nanisme disparaît, la fée montre «cette chevelure aux longs anneaux» et, au lieu d'une clownesque bouche dentue, elle lui offre des «lèvres fraîches et parfumées» (p. 304), identiques à celles de la Belkiss du médaillon. La fée, ou la reine Belkiss est donc éternellement jeune mais tout aussi vieille et grotesque, «difforme et ridicule» (p. 273), tout comme son amant nocturne est le même que son chaste fiancé diurne, moitié compagnon, moitié disciple. C'est que, vieille et rabougrie, avec «ses rides et ses longues dents» (p. 196), ses «terribles dents qui choquaient» (p. 188), dans son rôle de folle du village, ce qui,

⁹ Michel Picard développe cet aspect du texte de Nodier dans son étude *Nodier. La fée aux miettes, loup y es-tu?* Paris, PUF, coll. «Le texte rêve», 1992.

au début, émeut mais fait rire Michel, elle est à la fois l'immortelle fée de l'Orient, Belkiss, soit la reine de Saba.

Faut-il insister sur les ressemblances des deux représentations de la reine, la nervalienne et la nodieresque ? Sensuelles, elles renvoient, l'une comme l'autre, autant aux stéréotypes de la beauté orientale (l'éclat des grands yeux de gazelles !) qu'à l'imaginaire solaire :

Ses grands yeux brillants [...] roulaient avec un feu incomparable entre deux paupières fines et allongés comme celles de gazelles ; son front d'ivoire [...] ses joues, surtout, éclatantes comme une pomme de grenade coupée en deux, avaient un attrait d'éternelle jeunesse qu'il est plus facile de sentir qu'exprimer.

p. 172

[...] ses yeux [...] d'un feu extraordinaire que je n'avais jamais vu briller dans ceux d'une femme.

p. 177

[...] princesse des temps anciens, [...] cette Belkis qui fut autrefois reine de Saba [...] — ou la fée aux miettes [...].

p. 226

[...] ses yeux vifs et brillants [...].

p. 268

La fée-reine amoureuse de Michel égale en sagesse et grandeur d'âme la nervalienne reine du Midi, sinon la surpasse en savoir et habileté. Effectivement, se disant « veuve de Salomon », elle précise qu'il ne s'agit pas de la beauté, mais de la sagesse, initie son bien-aimé aux différentes sciences et connaissances, surtout linguistiques, et tout particulièrement cultive en lui l'essence de l'homme romantique, soit la faculté de pénétrer « dans ce monde de l'imagination et du sentiment [...] car il n'y a que deux choses qui servent au bonheur : c'est de croire et d'aimer » (pp. 262—263).

Néanmoins, le grotesque guette incessamment ce personnage multiple. Dans son physique d'abord :

[...] ses dents même auraient paru trop blanches pour son âge, si, aux deux coins de sa [...] bouche fraîche et rose encore n'en avait laissé échapper deux [...] qui s'allongeaient assez disgracieusement [...] au dessous du menton.

p. 172

dans son comportement ensuite, puisqu'elle est inclinée aux sautillements, agitations et bonds extraordinaires :

[...] elle ne pouvait résister à l'instinct pétulant de ses inclinations dan-santes et [...] elle sautait sur elle-même avec une élasticité incroyable

comme une balle sur la raquette, en augmentant [...] la portée de son élan vertical [...] en bondissant sur ses jolis souliers roses avec cette élasticité ascensionnelle [...].

p. 205

En revanche, la sagesse de son jugement, sa capacité de commander aux animaux (en l'occurrence, ce sont des chiens...) ainsi que le pouvoir d'ubiquité l'appareraient à ces génies orientaux, ou djinns dont Soliman aurait été le seigneur, et elle, reine du Midi, l'héritiaire. Ces disparitions, mystérieuses, rapides et séculaires, tels les lointains avatars du cheminement de la souveraine orientale venant de très loin à la rencontre du monarque juif, sont autant de signes de sa domination des éléments: Nodier l'imagine aussi aérienne, qu'ignée et aquatique. Comme si l'écrivain arrachait à Soliman jusqu'à son pouvoir légendaire de se déplacer rapidement dans l'espace, peut-être moyennant un vaisseau aérien (ce dont il est question dans la *Kebra Nagat* et certaines légendes éthiopiennes), voilà qu'un vaisseau, certes fantôme, portant le nom «la Reine de Saba», mouille dans le port de Greenock, périt dans la tempête mais réapparaît pour repartir vers les îles lointaines, et d'où personne ne revient jamais. Sauf la reine de Saba, tant il est vrai que la source mythique ne tarit jamais.

Charles Nodier, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert dans *La Tentation de Saint Antoine* au XIX^e siècle, ou encore Jean Grosjean, dans *La Reine de Saba*, au XX^e: l'écrivain transfocalise, transpose, transfigure, transtextualise ou transstylise, mais surtout crée, et non recrée, bien qu'il réécrive un troubant mythe solaire venu du fond des âges.

Pascale Auraix-Jonchière

Université Blaise Pascal, Clermont II CRRR

Lilith, figure mythique au miroir des réécritures (*Dieu créa d'abord Lilith*, Marc Chadourne, 1937 ; *Lilith dans l'île*, Sylvain Roumette, 1990)

D'après Pierre Brunel, « le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui »¹. C'est dire que la mythocritique est un département de l'intertextualité, et qu'elle implique une même attitude herméneutique. S'engouffrer dans le sillage d'une figure mythique, quelle qu'en soit l'origine, suppose donc une lecture différentielle, sensible au modèle dont elle procède, fût-il lui-même la résultante d'un ensemble d'histoires et de représentations. C'est de cet ensemble que se dégage la matrice à partir de laquelle apprécier les modulations propres à cette incessante palingénésie qui constitue l'attrait majeur de ce qu'il conviendrait d'appeler « mythopoétique »².

À l'ouverture de son roman³, Marc Chadourne affirme : « Le roman de Lilith ne [...] sera jamais [écrit] car dans le cycle de ses avatars elle apparaît sous trop d'aspects, elle offre prise à trop d'interprétations pour être jamais réduite aux mesures d'une seule destinée humaine, d'un seul personnage de roman » (pp. 7—8). S'il est vrai que la première Ève s'avère particuliè-

¹ P. Brunel : *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris, PUF, 1992, p. 61.

² C'est le terme de « mythocritique » qui est généralement retenu, défini par G. Durand puis P. Brunel comme la méthode consistant à reconnaître dans un texte donné la présence de tel ou tel mythe. Le terme de « mythopoétique » a l'avantage à nos yeux de mettre en évidence l'analyse plus spécifiquement littéraire des modalités de la réécriture des mythes.

³ *Dieu créa d'abord Lilith* (Paris, Plon, 1937), repris sous le titre *Lilith* (Arthème Fayard, 1954). Les références iront désormais à cette dernière édition.

ment labile en ses incarnations littéraires, on peut la considérer comme paradigmatic de cette mouvance propre à la matière mythique. Lilith, à qui la littérature du XIX^e siècle redonne vie en s'inspirant d'une sorte de vulgate issue des dictionnaires et encyclopédies, qui proposent un schéma commun, emprunté à l'*Alphabet de ben Sira*⁴, « passe chaque jour parmi nous », affirme encore le romancier. « Qui n'a sans le savoir, à travers la foule des êtres que nous couduyons, entrevu sa trace ? » (p. 8). C'est pointer sans doute la modernisation du personnage en ce premier XX^e siècle où il prend des allures plus familières (quoique jamais banales), mais aussi la faculté là encore exemplaire de toute figure mythique à se fondre dans un environnement nouveau, tout à la fois identifiable et métamorphosée et prête à tout instant à céder sa nature, sinon ses traits, à quelque autre passante au destin consonant.

Une poétique de l'intertexte

Le roman, composé de quatre parties précédées chacune d'une épigraphie, déploie son récit entre deux volets qui font la part belle à l'intertexte. Les pages inaugurales, à valeur préfacielle, s'ouvrent sur une double citation : de l'*Alphabet de Ben Sira* et du chapitre II de la *Genèse*, double version contradictoire de la Création de la femme qui met en exergue l'opposition archétypale de deux figures : Ève, celle qui a été « prise de l'homme » et Lilith, celle qui est son égale, « créée de la terre comme [Adam] » (p. 7). Mais la préface en appelle tout aussi bien à différents traducteurs de l'Ancien Testament⁵, au Talmud dont est cité un fragment, ou à Alfred de Vigny. En outre le livre s'achève sur une courte liste de « références bibliographiques sur Lilith », vraisemblablement imputable à l'auteur, liste qui s'enrichit des mentions de Victor Hugo (précisément cité, j'y reviendrai, à l'ouverture de la quatrième partie), Remy de Gourmont et Anatole France pour ce qui est du domaine strictement littéraire. « Cette énumération est loin d'être complète » ajoute Chadourne, renvoyant par là à l'éventail des intertextes possibles comme à la multiplicité déjà patente des « passantes » de papier qui traverseront le temps et les genres — on note que sont semblablement concernés poésie, théâtre et récit.

⁴ Il est délicat d'assigner une date exacte à ce texte, que les spécialistes situent entre le VIII^e et le XI^e siècle. Ce texte fait de Lilith la première Ève, née de la terre comme Adam et qui, parce qu'elle refuse la domination de ce dernier, s'envole hors du jardin d'Eden.

⁵ Saint Jérôme et Symmache, pour leur traduction du nom « Lilith » (voir p. 7).

La notion de réécriture se donne dès lors comme fondatrice et l'inclusion intertextuelle s'exhibe, devenant procédé poétique à part entière. Le récit s'attache en outre à mettre en lumière ce principe lorsque sont ouvertement commentées les raisons du choix de l'appellatif, qui dérive du personnage qu'il façonne en retour. En effet l'héroïne, jeune Danoise répondant au nom présumé de Marian Nielsen, se voit tardivement rebaptisée par Brandt, personnage-narrateur second:

- On ne vous a jamais parlé de *Lilith* ?
C'était de l'hébreu pour elle, ou du chinois.
- Vous ne savez pas qui est *Lilith*? plaisantai-je. La première de toutes les femmes, avant Ève, celle que Dieu a pétrie de la même argile que l'homme, faite sur mesure et hors série. Pour le diable... car avec Adam le mariage n'a jamais réussi.

p. 83

L'affectation du nom est ici prétexte à l'insertion du canevas narratif originel, revendication ouverte d'une réappropriation: le romancier décide par personnage interposé de faire de son héroïne un avatar de la première Ève, figure mythique dont il rappelle brièvement l'histoire et dont il revient au lecteur de déceler les parentés avec son double romanesque. La pertinence du choix est du reste renforcée par l'opposition symbolique et onomastique Ève / Lilith:

- *Also!* Alors l'épouse en série, c'est Ève... et *Lilith* ?
- L'ange maudit. Il y a des épouses et des *Lilith*.

p. 83

En effet la fidèle et parfaite compagne de Brandt au moment même où il tombe sous l'emprise de Marian-Lilith se nomme Èva... Cette « docile créature » (p. 75) à la « beauté classique » et discrète qui, n'opposant aucune résistance, met toute sa « fierté à être esclave » (p. 62) rend quasi nécessaire la convocation de son double inverse. La mythologie se met alors au service d'une sorte de typologie féminine, le héros narrant sa tragique histoire avec l'Ève inverse, celle qui, est-il bien précisé, est « d'une autre classe d'êtres » (p. 25). Cette altérité radicale se fait du reste *leitmotiv*, commentée par les différents protagonistes: « Ce n'est pas une femme comme les autres, ajouta [Antraygue] », assertion aussitôt reprise par le narrateur second, Brandt: « Pas comme les autres... » (p. 125).

Cette même singularité caractérise l'héroïne éponyme de Sylvain Roumette, à l'autre extrémité du siècle⁶. Or le récit, surgi de la résurgence d'un nom, s'ancre dans un intertexte à valeur matricielle, invoqué dès l'*incipit*:

⁶ *Lilith dans l'île*. Arléa, 1990. Les références iront à cette édition.

C'est à Rurutu que le souvenir de Lilith m'a rattrapé. Je devrais dire plutôt: le nom de Lilith, qui n'est tout de même pas un nom ordinaire et que je ne m'attendais pas à trouver imprimé sur une couverture de livre broché, parmi de vieux numéros de *L'Illustration* qui traînaient dans le porte-revues en plastique de la pension Simone. *Dieu créa d'abord Lilith* disait le titre, sous le nom de l'auteur, Marc Chadourne, et une bande d'un rouge fané barrait encore la couverture en annonçant «Collection Se-quana», Paris 1937.

p. 11

Le récit rétrospectif qui constitue le roman est ainsi tributaire de la présence fortuite d'un livre, qui semble essentiellement valoir comme repoussoir: «Le livre de Chadourne propose une clé un peu simple pour son personnage de Lilith», déplore le narrateur (p. 19). «Pas la peine vraiment de citer le Talmud et le Zohar, ni les sources suméro-babylonniennes de la Kabbale comme le fait l'éditeur dans la quatrième de couverture...». Le dénigrement est à double détente: c'est au rebours du livre de Chadourne dont il conteste la légitimité des sources qu'entend s'édifier le roman de Sylvain Roumette; or ce faisant, il s'approprie ces dernières, présentant une version prétendument plus conforme au mythe de référence. C'est précisément dans ce jeu dialectique de répétition et de négation propre au phénomène intertextuel que se fonde la fiction: le livre a «joué son rôle en libérant le nom de Lilith (à la manière d'un flacon brisé qui libère son parfum)» (p. 74). Le principe de vaporisation alors évoqué dit assez la force et la malléabilité de ce type d'irrigation. De fait les textes ici convoqués innervent le roman sous forme de fragments qui sont comme autant de séquences retransposées. L'héroïne évoque d'elle-même la querelle qui opposa Adam à Lilith dans une brève séquence qui rejoue avec légèreté la scène originelle:

— Tu sais pourquoi Lilith, la première femme, a quitté Adam? Parce qu'elle en avait assez d'être toujours dessous quand il lui faisait l'amour.

p. 46

L'interdit talmudique selon lequel il est dangereux pour un homme de dormir seul dans une maison donne semblablement lieu à une transposition amusée. L'humour ici sous-tend la tragédie de la rencontre de cette «femme de commencement du monde» dont la nudité évoque un «état naissant», une femme «digne de son prénom, après tout — qui est celui de la première Ève» (p. 39).

Comme chez Marc Chadourne pourtant, «Lilith n'était pas son nom de baptême» (p. 13). C'est à la suite de sa carrière d'actrice que Soledad endosse un nouveau nom: «après l'immense succès de ce film inspiré de la vie de Wedekind et dont le titre avait imposé au public, et définitivement associé

à son image, ce nom de Lilith dont elle s'était rebaptisée» (p. 50). Littérature et cinéma entretiennent leurs références pour conférer quelque consistance à ce nom que le titre se plaît à redoubler⁷.

Invariants

«De toute façon sa Lilith est une fille du nord, moitié danoise moitié allemande, et j'ai beau avoir l'esprit large ce n'est pas une origine très convenable pour un démon femelle», note le narrateur de *Lilith dans l'île* à propos du livre de Marc Chadourne (p. 20). Pourtant, le blason du visage lili-thien tel que l'élabore la littérature du XIX^e siècle, fondé sur trois éléments complémentaires — le regard, la bouche et la chevelure⁸ — sert de fondement à la description de Marian Nielsen, «fée nordique» (p. 13) aux yeux magnétiques dont la «brûlure de glace» transperce le narrateur (p. 15), en outre caractérisée par ses «dents de louve» (p. 14) et la «toison broussailleuse» de sa chevelure (p. 115). Le portrait, saturé de métaphores ou de comparaisons (notamment ophidiennes ou félines), tend à rassembler l'arsenal d'images traditionnellement associées à la figure mythique, sorte de conjointure des réécritures antérieures auxquelles a pu puiser l'auteur⁹. À l'inverse Sylvain Roumette priviliege l'ellipse; peu d'éléments permettent de se représenter Soledad, sinon les traits majeurs qui caractérisent la première Ève, son exceptionnelle beauté¹⁰ et sa fascinante chevelure:

[Anna] savait bien que les femmes comme la Lilith, c'était autre chose.
À cause des cheveux, d'abord, c'est la première chose qui l'avait frappée quand elle l'avait vue, et tous les hommes aussi, naturellement.

p. 42

⁷ Dans *Lilith dans l'île*, «l'île» peut tout aussi bien s'entendre «Lil», allusion possible à la forme première de la démonne, associée à ces fameux «lils» mésopotamiens, esprits du vent et de l'orage que M. Chadourne évoque plus ouvertement dans sa notice bibliographique, qui mentionne l'étude de M.I. Levi *Lilith et Lilin*.

⁸ Voir à ce propos *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et décadence*. PUBP, 2002, pp. 139—159.

⁹ Pour plus de détails sur la description de l'héroïne, voir B. C o u c h a u x: *Le mythe de Lilith dans la littérature*. [Thèse de doctorat en littérature comparée]. Université Paris IV, 1991.

¹⁰ «Je n'ai pas encore dit qu'elle était d'une grande beauté, à faire se retourner les hommes dans la rue quand elle s'avancait dans son poncho araukan, les cheveux lissés en bandeaux noirs comme une demoiselle de Tolède» (pp. 23—24).

C'est à la figure *princeps* que remonte ainsi le romancier, esquissant la silhouette de cette « ravisseuse nocturne » qui menace de s'emparer des hommes esseulés, et dont les longs cheveux noirs peuvent évoquer l'image primordiale d'un « démon de la tempête, emporté par le vent, la chevelure éparse, et hurlant dans la nuit », comme le suggère Alice Mac Killen¹¹. Les deux reprises du mythe empruntent semble-t-il des voix divergentes. L'essentiel reste toutefois le canevas narratif qui en garantit la pérennité: à la fois ferme et souple, il assure la reconnaissance de la figure et l'indispensable réactivation de son histoire.

Du récit originel tel que le décline l'*Alphabet de Ben Sira*, texte on l'a dit résumé par les dictionnaires, se dégagent trois mythèmes essentiels: l'altérité, la domination, la transgression soldée par la fuite. Les deux romanciers semblent ici se rejoindre pour mettre en œuvre ce même scénario dans des contextes différents. Altérité et transgression définissent incontestablement ces deux étrangères — au sens propre et figuré du terme — que sont Marian et Soledad¹². La première, soupçonnée d'être une espionne à la solde de l'Allemagne nazie, joue les séductrices fatales alors même qu'elle répugne à l'amour. Cette errante éternelle¹³ à laquelle « il eût été bien difficile [...] d'assigner — scandinave ou germanique, slave ou saxonne — une origine définie » (p. 38) résiste au désir des hommes. C'est « une vraie jeune fille », insiste le narrateur¹⁴, expression à entendre comme l'affirmation d'une virginité des sens imputable à une frigidité dont le texte laisse à penser qu'une analyse (au sens psychanalytique du terme) pourrait la dénouer, mais également au désir de domination de l'héroïne. Car si Marian semble « inhumain[e] »¹⁵, c'est surtout en raison de sa résistance et de cette « condescendance impérieuse » qui déplaît à Brandt tout en le fascinant (p. 68):

Elle m'irritait... C'est une manière de séduire. Mais songeait-elle à séduire? Elle paraissait si sûre d'elle, de son pouvoir, de ses défenses.

p. 69

Le légendaire désir de domination de Lilith la volitive constitue en réalité le soubassement du roman: « elle était bien de ces femmes par qui les hommes se laissent domestiquer », reconnaît Brandt, qui n'aspire qu'à « prendre Lilith »

¹¹ A. Mac Killen: *La légende de Lilith et quelques interprétations modernes de cette figure légendaire*. « Revue de littérature comparée » 1932, p. 290.

¹² « Lilith avait beau être chilienne de nationalité, et donc chez elle sur le territoire pascuan, elle était évidemment perçue autrement que les femmes autochtones » (*Lilith dans l'île*, p. 43).

¹³ « — Chez nous, continua-t-elle, nous avons presque tous la *wanderlust* » (p. 19).

¹⁴ Voir p. 15 pour la première occurrence de ce qui devient *leitmotiv*.

¹⁵ « Elle avait je ne sais quoi d'irréel, presque d'inhumain » (p. 24).

(p. 84), «fermer par la violence ces yeux arrogants» (p. 87), «mater cette tête fière» (p. 115), bref «être celui qui la vaincrait» (p. 112), «qui pourrait la dominer, la ranger à la loi commune» (p. 147). La réécriture romanesque à souhait dont Sylvain Roumette dénonce «les ingrédients» convenus — «opium, espionnage, Shangaï, monastère bouddhiste pour la spiritualité, agitation communiste pour la tragédie politique...» (p. 20) —, à quoi s'ajoute un complexe psychique lui aussi somme toute convenu — «fille élevée comme un homme, amour fétichiste pour un cheval qui remplace le père absent...» (p. 20) —, s'articule autour d'une transposition de la fameuse querelle qui opposa Lilith à Adam, marque du refus de soumission de la première Ève, puisque suivi par son envol hors du jardin d'Eden. C'est donc l'une des rares scènes érotiques du roman qui en constitue le point nodal:

La lutte nous avait noués de telle sorte que je me trouvai presque renversé. En sombrant, je la vis s'arquer, redresser un torse de victoire... J'attendais un cri, un aveu. Toujours muette, elle contemplait ma défaite, telle une blanche et cruelle figure de proue.

p. 149

La frigidité de Marian — que Sylvain Roumette compte parmi les composantes critiquables du roman de Chadourne¹⁶ — est en réalité le signe de son étrangeté constitutive: «toujours [...] elle m'échappait» (p. 165). «Ménade inassouvie» (p. 149), Marian-Lilith reste insaisissable. Pour Sylvain Roumette en revanche Lilith, conformément à son origine, est image de lascivité naturelle (p. 47):

Cet abandon, cette licence donnée qui est dans l'amour ce qui m'a toujours le plus touché [...] m'importait finalement plus que sa façon presque professionnelle d'être, c'était son mot, libertine.

p. 47

Or cette disponibilité qui fait d'elle une «femme *vacante*» c'est-à-dire, explique le narrateur, qui n'est «occupée de rien d'autre que de son propre désir» (p. 38), est garante de son indépendance et de son caractère insaisissable:

[...] l'aurait-elle voulu, d'ailleurs, qu'elle n'aurait pu effacer le signe invisible dont elle était marquée et qui la faisait reconnaître partout pour ce qu'elle était: une femme de désir, maîtresse de celui des hommes.

p. 52

¹⁶ «Frigide et stérile, voilà pourquoi votre fille est muette, et Lilith une méchante femme, dangereuse et obscure; pas la peine vraiment de citer le Talmud [...]» (p. 20).

Car il ne faut pas s'y tromper: l'abandon sensuel de Lilith n'implique ici aucune communion véritable. Cette femme semblable à «une grande déesse» dans l'ascendant qu'elle exerce sur autrui (p. 41) ménage la distance inhérente à sa nature au cœur même des étreintes:

Je n'aimais pas cette façon de s'absenter de sa propre histoire, de prendre — déjà — une distance par rapport à ce que nous avions vécu et d'y jeter un regard de spectateur dégagé.

p. 54

Distance qui se fait irrémédiable, les Lilith contemporaines semant derrière elles la souffrance et la mort. La figure tourne ici à l'allégorie:

Car Lilith n'était pas seulement cette femme dont j'allais désormais être privé, elle était elle-même une sorte d'incarnation du mal d'aimer, de la douleur qui était la vérité de l'amour.

p. 59

Il sera impossible au narrateur, de retour en Polynésie dix ans plus tard, de rejoindre celle dont la nature est de rester fuyante, voire absente¹⁷. Ainsi pour Olivier, compagnon d'infortune croisé sur l'île, et qui en mourra, Lilith est «une femme à la fois extraordinaire et hors d'atteinte» (p. 68). Le roman de Marc Chadourne s'achève sur la poursuite d'une Lilith fugitive, qui finit par disparaître tout à fait, sans que l'on sache véritablement ce qui est advenu d'elle.

La trame diégétique des deux romans rejoint en cela le canevas originel — puisque Lilith retrouvée auprès de la mer rouge se refuse à réintégrer le jardin d'Eden sur les instances de Jéhovah, vouée à une errance diabolique et éternelle. En outre si les deux récits semblent différer par leur dénouement, Brandt restant définitivement marqué du sceau de Lilith, alors que le narrateur choisit d'en conjurer jusqu'au souvenir, dont le roman fait le deuil, chez Sylvain Roumette, ce n'est qu'en apparence. En effet les deux textes fournissent une même réponse au questionnement posé par le mythe¹⁸, autour de la notion de fatalité.

«Le rôle du destin, c'est ça qui lui plaît», dit Olivier de Soledad (p. 148). Quant à Marc Chadourne, il ouvre — je l'ai dit — la dernière partie de son récit par une citation de *La Fin de Satan* de Victor Hugo, qui correspond à la

¹⁷ «Une fois de plus Lilith était à ma portée (*quelque part, là-bas*) et en même temps aussi inaccessible que si un océan m'avait séparé d'elle» (p. 117).

¹⁸ Rappelons la définition d'A. Jolles: «Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe*». (*Formes simples*. Paris, Seuil, 1972, p. 81).

défaite de la démone, Lilithisis, incarnation de la Fatalité¹⁹. Or dans les deux cas il s'agit de donner à voir les conséquences d'une fatalité qui se retourne contre celle qui semble en être maîtresse. Il est assez clair en effet que si Marian Nielsen convertit l'amour en haine et radicalise la fuite en suicide — ce que suggère le texte —, c'est parce qu'elle est vaincue par sa propre destinée, qui lui interdit d'être «une femme comme toutes les femmes» (p. 152), elle dont le père s'est acharné à détruire le modèle maternel. Ainsi «son rêve», finit par expliquer Brandt, «était d'avoir un enfant»²⁰.

J'entrevois son vrai mystère, le grand mystère de Lilith, la fatalité inexorable que la nature aveugle dans la distribution de ses semences fait peser sur les êtres inachevés et les germes inféconds. *Elle ne pouvait ni concevoir, ni aimer, elle ne pouvait même pas...*

p. 153

conclut le narrateur premier.

Lilith, volontairement exclue d'un monde dont elle réfute les lois, souffre néanmoins de sa différence, «dissimulant mal sous l'effroi qu'elle provoque le chagrin réprimé de ses amours brisés»²¹. Or ce chagrin peut plus largement s'interpréter comme l'expression d'une différence, revendiquée et cependant vécue comme manque. Ainsi s'explique que dans une logique paradoxale, pour l'héroïne de *Lilith dans l'île*, la beauté devienne un mal, lui interdisant toute destinée banale. Dans l'archéologie amoureuse de la vie de Soledad en effet, il fut un homme qui n'«avait [pas] su l'aimer *comme la femme ordinaire qu'elle voulait être*» (p. 24)²². «Il passait ses nuits à la contempler en silence, exigeant d'elle qu'elle simule le sommeil pour mieux jouir d'un corps si parfait». Lilith, en s'éloignant des hommes qu'elle commençait à aimer, explique encore le narrateur, «se punissait parce qu'elle ne s'aimait pas» (p. 55). Le désamour, dans ces deux réécritures vingtémistes du mythe lilithien, se retourne contre soi. Hors normes, la Lilith contemporaine qui souffre tour à tour d'être trop femme, ou pas assez, ne parvient guère à trouver d'identité.

Les deux romanciers — est-ce hasard? — élisent semblablement comme image finale un infini d'eau et de ciel où s'absente ou se retrouve enfin la première Ève: c'était à Macao, «devant ce seuil d'eaux brillantes et de ciel

¹⁹ «[...] l'ardent grossissement de l'étoile poussait Lilith-Isis vers l'ombre et mêlait à la fange le fantôme rongé par la clarté de l'ange» (p. 135).

²⁰ «Une mère [...] Voilà ce qu'elle aurait voulu être. Et c'était précisément ce qu'elle ne pouvait pas être, ce qui lui était impossible, défendu... Sa fatalité, puisque fatalité il y a, c'était ça» (pp. 152—153).

²¹ J. Bril: *Lilith ou la mère obscure*. Paris, Payot, 1991, p. 9.

²² Je souligne.

vide que *Lilith* l'avait quitté », écrit Chadourne, et Roumette, décrivant une vidéo, dernier vestige de la femme enfuie :

Celui qui avait tenu la caméra [...] l'avait filmée en haut d'une falaise, le visage en gros plan tourné vers le ciel, mais c'est la mer qui était au-dessus d'elle, éblouissante de reflets.

p. 154

L'infini (qu'il soit lié à la mort ou à la fuite) se substitue — ou se superpose — à l'image de ces deux Lilith contemporaines qui retrouvent par là, quelles que soient les altérations qui les singularisent, le sens originel du mythe. C'est en effet à l'infini qu'aspire la première Ève, par-delà les limites qui lui sont imposées.

Tatiana Antolini-Dumas
Université Blaise Pascal, Clermont II

Réécritures du Déluge dans deux romans de Barjavel

Avec Hiroshima, la Science Fiction, fille de la technologie, se met à lire le futur sur un mode clairement apocalyptique : elle stigmatise la Science et renvoie le lecteur au cauchemar de la finitude. La catastrophe nucléaire est désormais au centre de nombreux récits de fin du monde, tels qu'*On the Beach* de Nevil Shute, *Fail Safe* de Burdick et Wheeler, *A Canticle for Leibowitz* de Walter M. Miller, *Malevil* de Robert Merle...

René Barjavel s'inscrit dans cette lignée lorsqu'il écrit *Le Diable l'emporte* et *Une Rose au Paradis*. D'emblée, les titres des œuvres suggèrent que l'écrivain français a interrogé la menace nucléaire en des termes très particuliers. Métaphysique et mystique s'entrecroisent, en effet, dans sa relecture de l'Histoire. Entre le Diable et Dieu, entre la fin du monde et le Paradis, se déploie une réflexion complexe, moins clairement manichéenne que ce qu'on aurait pu attendre. Barjavel, à trente-trois ans d'intervalle, évoque la fin du monde et le salut problématique de l'humanité en sollicitant le mythe du Déluge¹.

Récit binaire, alliant anéantissement et création, le mythe diluvien suppose une régénération de l'Humanité qui, seule, rend acceptable la quasi extermination de cette dernière. Mais voilà que l'Histoire tend à réécrire le texte fondateur. Reste à savoir si cette éventuelle destruction de l'humanité sera l'apanage de l'homme, de Dieu, du Diable, reste à savoir aussi si le versant lumineux du mythe pourra encore trouver à s'incarner dans le devenir de la Terre. Le dialogue entre les trois principaux niveaux de réécriture

¹ Nous nous référons au texte génésiaque dans la mesure où Barjavel s'inscrit clairement ici dans la tradition judéo-chrétienne.

explore tous les aspects de cette problématique d'ordre existentiel. Si le cheminement qui conduit de l'hypotexte biblique au premier roman de Barjavel est placé sous le signe de la difficulté à dire, à redire, à inscrire l'humanité dans un schéma mythique conforme à la structure binaire du texte originel, le deuxième roman, réécriture de l'hypotexte premier, réécriture du *Diable l'emporte*, constitue une palingénésie axée sur un seul versant du mythe diluvien.

L'ancre diluvien

Barjavel ne cherche pas à dissimuler l'ancre biblique de ses textes. La structure d'ensemble des romans épouse le schéma qui sous-tend le mythe : au cataclysme qui ravage l'humanité succède « l'Arche » censée épargner quelques élus, sauver la vie animale. Dans *Le Diable l'emporte*, écrit au lendemain d'Hiroshima, en 1948, l'auteur accorde énormément d'importance au cataclysme. À tel point d'ailleurs que ce cataclysme se réitère : à la G.M. 3 (la troisième Guerre Mondiale) succède la G.M. 4, puis une ultime catastrophe supprimant toute vie sur terre. Il évoque les pluies radioactives qui submergent la planète, le déchaînement des flots qui réduit à néant les frontières naturelles, il revisite les eaux diluvien à l'aune du nucléaire :

Sous le choc et la flamme des bombes, les continents de glace de la calotte polaire, bouleversés, pilés, pulvérisés, s'étaient transformés en eaux bouillantes et en vapeurs. Le niveau des océans s'en trouva sensiblement relevé. De l'océan ex-Glacial devenu un chaudron bouillant, une vague partit, ravagea au passage la moitié de la Norvège, submergea l'Islande, s'engouffra dans la mer du Nord².

En revanche, dans *Une Rose au Paradis*, écrit en 1981, il ne met en scène qu'un cataclysme, décrit dans un seul paragraphe, une catastrophe dont les personnages ne perçoivent que les lueurs lointaines. Quant aux pluies diluvien, elles ne sont pas concrètement évoquées, elles sont seulement imaginées.

Dans les deux romans, Barjavel convie explicitement l'espace salvateur de l'Arche. *Une Rose au Paradis* ne met en scène qu'une Arche, qui occupe le centre du récit. De la sorte, l'écrivain privilégie l'espace des élus, il se

² R. Barjavel: *Le Diable l'emporte*. Paris, Éditions Denoël, [1948], 1959, pp. 162—163.

focalise sur les survivants du déluge et donc sur le versant lumineux du mythe. En revanche, le premier roman exprime implicitement sa difficulté à penser l'univers en termes de salvation. En effet, M. Gé, le bâtsisseur de l'Arche remplit à deux reprises cette dernière. Il sélectionne une première fois douze femmes et douze hommes, puis, deux familles. La sélection des élus ne va alors pas de soi. Par ailleurs, l'Arche n'est pas à l'épreuve du cataclysme dans cette réécriture du mythe: elle éclate en fin de récit. Une troisième tentative pour sauver l'humanité est toutefois mise en œuvre:

La grande mort entrerait dans la Terre jusqu'au cœur. Il restait une chance à l'homme, c'était de s'arracher à la Terre et de gagner l'éther. La fusée ne pouvait emporter qu'un couple, et quelques animaux et sacs de graines³.

La désignation change, le terme biblique n'est plus de mise. Le salut n'est plus envisageable sur cette Terre. Ni l'homme, ni Dieu ne peuvent plus intervenir. À cet endroit, le récit se désolidarise radicalement de l'hypotexte suggérant ainsi la faillite du référent biblique.

L'étude de certains motifs diluviens est tout aussi révélatrice du cheminement parcouru par Barjavel. De fait, les motifs sélectionnés par l'écrivain ne se déclinent pas de la même manière dans les deux romans. Dans *Une Rose au Paradis*, le ton est plus léger: l'arc-en-ciel censé évoquer l'alliance de Dieu et des hommes est figuré par les femmes enceintes qui manifestent pour la paix. Selon le mois de la grossesse, les femmes sont vêtues de rouge, d'orange, de vert, de bleu...

Dans *Le Diable l'emporte*, en revanche, le ton est plus grinçant, plus sombre. Ainsi le déclenchement du cataclysme final s'associe ironiquement à l'arc-en-ciel, au motif de la réconciliation biblique. Si le corbeau envoyé par Noé en dehors de l'arche lui signifiait la décrue en cours, les corbeaux du *Diable l'emporte* témoignent également de la fin de la G.M. 4, donc de la fin du cataclysme, mais sur un tout autre mode. Charognards envahissant Paris, les corbeaux

se traînent dans les rues, pansus comme des oies, s'accroupissent au bord des trottoirs, digèrent [...] [S]ur les toits, sur les ventres des morts, sur les épaules des statues, tous les corbeaux de Paris ouvrent à la fois le bec et poussent une clamour de joie et de merci à Dieu⁴.

De façon comparable, la colombe biblique, symbole de paix, envahit en tant que telle le monde dépeint par Barjavel dans son premier roman, mais

³ Ibidem, p. 280. C'est nous qui soulignons.

⁴ Ibidem, p. 248.

elle l’envahit jusqu’au dégoût tant elle résonne comme une antiphrase au sortir de la G.M. 3 :

L’affiche de la Paix, répandue dans le monde entier, représentait une colombe aux ailes déployées, tenant en son bec les trois lettres O.N.U. [...] Les aliments du Sud arrivaient dans du papier paraffiné imprimé d’un semis de colombes pas plus grandes que des mouches, bleues. Ce qui donnait la nausée à certains myopes⁵.

Ainsi, la manière dont Barjavel réutilise le substrat biblique rend compte de deux façons d’appréhender le monde. Le pessimisme de son premier texte semble sans cesse entraver le flux romanesque, miner l’issue heureuse supposée. La composition éclatée de ce roman due en grande partie à la démultiplication de la structure mythique (plusieurs arches, plusieurs cataclysmes) mime la désagrégation du monde. À l’inverse, le second offre une structure plus monolithique (un seul cataclysme à peine évoqué, une seule arche occupant les trois-quarts du roman), une structure plus limpide qui coïncide avec une réécriture plus optimiste du mythe.

Une réécriture sous influence

Le mythe diluvien est informé, dans ces textes, par d’autres mythes d’origine biblique. C’est le cas, dans *Le Diable l’emporte*, de la cité babélique de Moontown. Cette «ville atomique modèle»⁶ concentre toutes les ambitions de l’homme en matière de technicité, elle accueille des étudiants de toutes les nationalités. Cette «Tour de la Lune»⁷ qui stigmatise les dérives d’une science devenue incompréhensible est, en fait, la réplique inversée de l’Arche imaginée dans une *Rose au Paradis*. Moontown, «cylindre d’acier creux, de six mille mètres de diamètre et douze cents mètres de haut, posé sur sa base»⁸, annonce, en effet, le cylindre d’acier enfoncé dans la Terre qui figure dans le second roman de Barjavel⁹. Au creux initial répond le plein souterrain : l’Arche emplie des fermentes d’une vie future¹⁰. À Babel, emblème

⁵ Ibidem, p. 166.

⁶ Ibidem, p. 40.

⁷ Ibidem, p. 186.

⁸ Ibidem, p. 42.

⁹ L’Arche du *Diable l’emporte*, déjà souterraine est de forme sphérique.

¹⁰ L’Arche d’*Une Rose au Paradis* comprend plusieurs étages : l’un est consacré aux humains, un autre, aux animaux, un autre, aux graines, rhizomes, tubercules..., un autre, à la machinerie, un dernier, aux outils.

de la confusion et de l'orgueilleuse volonté de conquête des hommes, icône du monde au sortir des années 40, succède symboliquement une Arche unique et salutaire.

Par ailleurs, comme le suggère le titre du premier roman, cette réécriture du déluge est constamment irradiée par la figure du Diable. Lucien Hono, homme de main de M. Gé, personnage dont le prénom et le savoir universel évoquent Lucifer, est aussi une incarnation de Satan ainsi qu'en témoigne son portrait, conforme à celui de l'iconographie traditionnelle: le narrateur évoque sa laideur, son teint verdâtre, les étincelles qui flamboient dans ses yeux de houille. Comme le Diable, Hono est le contradicteur, l'adversaire, le partisan du chaos, il place la Création sous le signe de l'absurde. Comme le Diable, il est celui qui divise, qui soumet l'humanité à la tentation.

Usurpant les prérogatives divines, Lucien Hono modifie le scénario préétabli: lors de l'absence de M. Gé, il fait croire aux douze femmes de l'Arche qu'il ne reste qu'un homme dans l'abri. L'harmonie ne résiste pas longtemps à cette nouvelle configuration. Hono, image du tentateur, triomphe. Image de l'écrivain, il mène la réécriture entreprise à son terme:

Ainsi tout s'était bien passé comme il l'avait imaginé... Mais l'expérience n'était pas terminée, le dénouement pouvait encore le surprendre... Eh bien, il allait le provoquer, comme il avait provoqué le début de l'épisode¹¹.

Il montre alors à M. Gé le résultat de son expérimentation: « [...] un corps sanglant, déchiré, défiguré, émasculé, [...] une pâte étrangement rose, veinée de traînées rouges »¹² de laquelle émerge une petite main de femme. Le massacre perpétré par les femmes de l'Arche jette le discrédit sur les élues de M. Gé. Ce faisant, Hono stigmatise la corruption inhérente à l'espèce humaine et associe toute tentative de régénération de l'humanité à un leurre. Barjavel semble renoncer à trouver un sens à la deuxième Guerre Mondiale, comme il remet en question le Déluge biblique par le prisme de M. Gé:

[...] est-ce que cela valait la peine? Bêtes et hommes, après, recommenceraient à s'entre-tuer. À quoi la grande épuration du premier déluge avait-elle servi?¹³

Et pourtant, son personnage central n'abdique pas, il réitère l'expérience.

À l'image de cette réécriture incessante qui refuse toute forme de renonciation, la figure du Diable gagne en complexité. À la voix de Lucien Hono se superpose celle de M. Gé, « la Voix », une voix parfois ambiguë comme celle

¹¹ *Le Diable l'emporte...*, p. 155.

¹² Ibidem, p. 156.

¹³ Ibidem, p. 33.

du dieu vengeur de l'*Ancien Testament*. Concepteur de l'Arche, icône de Dieu dans le roman, figure de Noé selon certains personnages, M. Gé est, en tant que fournisseur de guerre, l'un des agents du cataclysme. C'est un personnage complexe qui éclaire l'hypotexte biblique d'une étrange manière. Pourquoi? Parce qu'il se suicide au terme de l'aventure, et parce qu'il semble, lui aussi, incarner le Diable dans cette réécriture:

- La voix [de Lucien Hono] grond:
 — Si Dieu est en moi, je pense que le Diable, alors, est en vous!...
 Une énorme lueur envahit le ciel. Comme si un soleil démesuré s'était levé au fond de l'espace, derrière des horizons accumulés qui laissaient passer sa violence et cachaien son image. Ce fut d'abord blanc, puis rouge et, lentement, noir. Il n'y eut aucun bruit.
 — Le Diable est partout, dit M. Gé¹⁴.

Le passage cité attire à l'inverse notre attention sur la part lumineuse de Lucien Hono. Figure de Lucifer, racheté par l'amour d'Irène, il meurt en célébrant l'œuvre de Dieu, en sauvant la Terre de la destruction totale, alors même qu'il pense avoir échoué:

Si j'avais réussi, [...] la Terre aurait brûlé et se serait couverte de cendres, et il aurait plu pendant dix ans sur cette cendre, il aurait plu de l'eau nouvelle, de l'eau ancienne, l'eau qui était au commencement du monde et où Dieu sema la vie, [...] et toute la terre serait devenue un grand champ fertile, attendant la graine. Et alors la fusée aurait pu se poser et la vie recommencer. Mais Dieu ne veut plus donner d'armes au Diable¹⁵.

Cependant, dans ce roman le Diable l'emporte, la Terre est sauvée, pour le meilleur ou pour le pire. Si Barjavel ne conclut pas clairement, Satan laisse place à Lucifer, à l'ange réhabilité, suggérant en cela que le Mal peut être éradiqué.

Dans *Une Rose au Paradis*, la réécriture est à la fois moins sombre et moins ambiguë. Au personnage de Lucien Hono, succède Lucie Jonas, la mère, qui occupe le centre de l'Arche. Décliné au féminin, le prénom relie les deux personnages. Figure clé au sein de la trame romanesque, Mme Jonas tue M. Gé pour sauver son futur petit-fils. Ce meurtre signale, certes, l'irruption du Mal au sein de l'Arche (c'est à partir de cet événement que ses enfants prendront conscience, comme Adam et Ève, de leur nudité) mais l'acte n'est pas connoté de façon négative. M. Gé ressuscite et salue l'instinct de protection du personnage féminin. Lucie n'a, en fait, gardé de Lucien que sa part lumineuse.

¹⁴ Ibidem, p. 103.

¹⁵ Ibidem, p. 329.

Les connotations qui s'attachent au patronyme des élus éclaire également la réécriture du mythe dans le second roman. Le nom de famille des protagonistes renvoie évidemment à Jonas, le messager de Dieu. L'enfouissement des Jonas au sein de l'Arche souterraine, dont la pièce principale évoque «un bateau posé à l'envers»¹⁶ rappelle l'épisode dans lequel Jonas, précipité du navire sur lequel il fuyait, fut englouti par un monstre marin, icône inversée du bateau premier. Le livre prophétique nous apprend que le séjour au sein du monstre permettait à Jonas de renouer avec Dieu. Au sortir de cette immersion, il acceptait sa mission, se rendait à Ninive, la cité païenne, et annonçait le châtiment à venir. Ce que Jonas ignorait c'est qu'en raison du repentir des habitants, Dieu pardonnerait la cité déchue. En fait, et c'est là l'essentiel, une aube nouvelle placée sous le signe d'un Dieu compatissant salue la geste de Jonas. C'est aussi, semble-t-il, cet aspect du récit biblique que Barjavel retient lorsqu'il confère ce nom à ses personnages. D'autre part, le patronyme des Jonas renvoie étymologiquement à un nom commun : la colombe et l'on se souvient que celle-ci annonçait, au terme du déluge, le renouveau possible, la fin du chaos, l'apaisement du courroux divin.

Enfin, comme son titre l'indique, ce récit est aussi une réécriture du mythe édénique. Les enfants Jonas sont, en effet, clairement désignés comme de nouvelles incarnations d'Adam et Ève, ils s'unissent au pied d'un saule et méconnaissent le Mal jusqu'à ce que leur mère Lucie supprime M. Gé. La coalescence des deux mythes au sein du texte développe une potentialité du mythe diluvien : elle permet d'insister sur le fait que l'Arche contient une humanité nouvelle. Plus que dans l'hypotexte encore, Barjavel insiste sur ce fait puisque les ferment de l'humanité à venir, les enfants Jonas, sont nés au sein de l'Arche, ils n'appartiennent donc pas au monde ancien, leur pensée est vierge de toute représentation, leur langage manque de référent. C'est à ce titre d'ailleurs que Jim, au sortir de l'Arche n'a qu'un mot pour qualifier la Terre vierge qui s'offre à ses yeux : «PARADIS!»¹⁷. Au paradis de la *Genèse* sans cesse évoqué dans le roman, se superposent le paradis de l'Arche, puis une Terre virginal. Le mythe édénique transformé par la suppression de toute idée de chute se déploie, se démultiplie, il informe la réécriture du mythe diluvien dont il célèbre la part lumineuse.

¹⁶ R. Barjavel: *Une Rose au Paradis*. Presses de la Cité, 1981, p. 87.

¹⁷ Ibidem, p. 219.

La femme, la fleur et le démiurge

Tributaire de l'inscription de Barjavel dans son temps, variant selon la distance qui la sépare de la deuxième Guerre Mondiale, la réécriture du déluge s'édifie cependant en fonction de grandes constantes qui infléchissent le mythe initial. Dans les deux romans, Barjavel célèbre la femme, parti pris d'autant plus étonnant que celle-ci ne joue aucun rôle dans le récit génésiaque. Dans les deux cas, les romans s'ouvrent sur une figure maternelle. Dans le premier récit, le narrateur s'attache au personnage d'Irène qui permettra le rachat de Lucien et la salvation de la Terre, comme il s'attarde sur le groupe féminin au détriment du groupe masculin. Dans *Une rose au Paradis*, Mme Jonas incarne la figure matricielle par excellence. Figure en abyme de l'Arche, elle est sur le point d'accoucher lorsqu'elle pénètre dans l'espace édifié par M. Gé. Dès lors, l'espace des élus devient « graine fécondée, appelée à germer »¹⁸. La fille de Mme Jonas, enceinte à son tour reçoit des mains de M. Gé, une croix ansée, symbole de vie et de résurrection, symbole de divinité. L'enfouissement de l'Arche au sein de la Terre mère illustré par les deux réécritures célèbre la propension de la Terre à donner la vie, celle de la femme à enfanter.

Cette première inversion explique en partie la transmutation qui s'opère au niveau de la symbolique végétale. Si l'hypotexte biblique évoque de façon allusive et pragmatique les végétaux susceptibles d'être embarqués par Noé¹⁹, dans les deux romans de Barjavel, en revanche, M. Gé, accorde un soin tout particulier au règne végétal. Il songe aux cultures à venir, à préserver la biodiversité.

Les fleurs d'Hiroshima et de Nagasaki, « fleurs de feu, d'enfer, de ciel, de lumière, de cendres [...] Fleurs de soleil, calices, cibories où trempe le doigt de Dieu »²⁰, ces fleurs qui abritent « cent mille morts incandescents sous leurs pétales »²¹ sont remplacées, dans le second roman, par la rose de M. Gé. La rose éponyme, symbole marial, symbole de renaissance spirituelle, omniprésente dans le récit, est encore présente à la dernière ligne du roman : « Il y a des rosiers dans l'Arche. Nous les planterons, avant de semer le blé de

¹⁸ Ibidem, p. 106.

¹⁹ « De chaque espèce d'oiseaux, de chaque espèce de bestiaux, de chaque espèce de toutes les bestioles du sol, un couple viendra avec toi pour que tu les gardes en vie. De ton côté, procure-toi de tout ce qui se mange et fais-en provision : cela servira de nourriture pour toi et pour eux ». *La Bible de Jérusalem*, Gn, 6—21, 22. Éditions du Cerf, 1998. (Nous soulignons).

²⁰ *Le Diable l'emporte...*, p. 19.

²¹ Ibidem.

printemps»²². En tout dernier lieu, Barjavel salue le pouvoir de l'éphémère et du spirituel, sur le contingent, comme il salue les vertus d'une terre susceptible d'engendrer vie et poésie à l'infini.

Enfin, si l'écrivain met en évidence la responsabilité de l'homme en matière de destruction, il semble, ainsi que le suggérait l'évocation des fleurs d'Hiroshima, mettre également Dieu en accusation. Incapable de maîtriser sa créature, Dieu est remplacé dans les deux romans par l'énigmatique M. Gé²³. Obligé de détruire la terre pour la sauver, figure ambiguë, M. Gé, s'affirme tout d'abord comme le chantre des femmes. C'est ce qu'attestent ses propos adressés à Mme Jonas : « Vous êtes le vrai ferment de vie, irréductible, dans cette graine qu'est l'Arche »²⁴. Nouvelle hypostase du divin sur terre, le personnage possède certes une biographie détaillée au début du premier roman, mais, comme Dieu, il va très vite se soustraire à toute tentative de caractérisation. Personnage à éclipse, sans ombre, absorbant la lumière, possédant la capacité d'être partout et nulle part, il échappe à une appréhension claire.

Incarnation de Dieu pour les enfants Jonas, un Dieu providentiel qui détruit la planète mais qui invente l'Arche, qui choisit ses élus, qui ressuscite, M. Gé est aussi une figure en abyme de l'écrivain, une incarnation de l'écrivain démiurge qui remplace un Dieu absent :

Dieu en a assez fait. Aujourd'hui les hommes sont assez grands. Et quand fleurit la fleur d'Hiroshima, il doit s'en trouver au moins un pour comprendre. Et M. Gé décida de construire l'Arche²⁵.

Une Rose au Paradis se clôt sur son départ vers un ailleurs inassimilable. Figure de l'écrivain quittant ses créatures au terme d'une longue, improbable et néanmoins possible réécriture, M. Gé a partagé avec son créateur la volonté de croire en des lendemains meilleurs.

Ces réécritures du mythe diluvien s'énoncent en renvoyant sans cesse à la *Genèse*, dans une relation de dépendance, de hiérarchie qui salue l'hypotexte comme référent culturel absolu. Cependant, Barjavel interroge la pertinence du texte fondateur de trois manières : il met en évidence l'inaptitude du Déluge à avoir éradiqué le Mal, il s'interroge sur sa légitimité à être encore vecteur de sens alors que Dieu semble désormais avoir abandonné les hommes, il érige la femme, occultée par le récit génésiaque, en icône matri-

²² *Une Rose au Paradis...*, p. 223.

²³ Ce personnage doit également certains de ses traits à Georges Ivanovitch Gurdjieff et à Calouste Gulbenkian.

²⁴ Ibidem, p. 147.

²⁵ *Le Diable l'emporte...*, p. 32.

cielle et rédemptrice. L'originalité de cette palingénésie à épisodes réside également dans le fait que le mythe diluvien est constamment informé par d'autres affleurements mythiques. Ce processus de réécriture éclaire le cheminement de Barjavel qui, des ombres à la lumière, transforme son premier roman, hanté par l'idée de destruction, en un récit de création aux accents démiurgiques.

Lucienne Bozzetto-Ditto

Université Aix-en-Provence

Sartre : *Bariona et les évangiles de la Nativité*

Aucun texte n'a fait l'objet d'autant de réécritures que ce que nous appelons le texte biblique. Dans la Bible elle-même certains éléments sont constamment repris et réécrits; le Nouveau Testament lui-même (en particulier avec Matthieu) est à certains égards une réécriture des Écritures précédentes relues et interprétées à travers des événements récents. Tout au long des siècles, avec une fidélité variable, aussi bien dans le monde juif que dans le monde chrétien, quantité d'auteurs ont réécrit ces textes en les orientant très diversement; à terme, ce travail a produit aussi bien des œuvres savantes de tous ordres, que des usages populaires où les chansons et le théâtre prennent une part active. Le XX^e siècle pratique largement ce type de réécriture.

En 1943, avec l'aide de Charles Dullin, Sartre monte *Les Mouches* dont il parle en général comme de sa première pièce de théâtre. En réalité, il existe une production théâtrale antérieure, écrite en 1940, quand l'écrivain était prisonnier de guerre à Trèves, au stalag XII D. Le manuscrit porte un titre, *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*¹; en effet il s'agit d'un « jeu », presque au sens médiéval du terme, où se mêlent les motifs traditionnels de la Nativité empruntés aux évangiles de Matthieu et de Luc, des éléments de tradition populaire qui eux-mêmes sont construits à partir des mêmes sources, et une très brûlante actualisation. Sartre donne ici une très large expansion des motifs originaux, et c'est une vraie pièce de théâtre, un drame forgé et enrichi par les contraintes de la captivité, « écrit et monté par un prisonnier, joué par des prisonniers dans des décors peints par des prison-

¹ J.-P. Sartre: *Théâtre complet*. Dir. M. Contat. Paris, Éd. Gallimard, coll. de la Pléiade, 2005; note de Michel Rybalka, p. 1570.

niers»², «en masques», avec «soixante personnages, et ça s'appelle *Bariona*, le Fils du Tonnerre»³.

C'est le premier effort d'un «théâtre de situation» au sens le plus fort de l'expression: la pièce doit renvoyer aux éléments canoniques qu'impose la circonstance («ce sera pour le 24 décembre»⁴), et surtout elle doit tenir compte du moment, du lieu et du contexte où se trouvent auteur, acteurs et spectateurs. Aussi c'est l'actualisation qui paraît première, dans un parallèle qui n'échappe à personne: l'action se passe en Palestine occupée. Après le Prologue, présenté par le Montreur d'images, aveugle, sur une image de l'Annonciation, «l'histoire va commencer neuf mois plus tard», à Bethsur, non loin de Bethléem; apparaissent Lélius, le superrésident romain et Lévy, le collaborateur, le publicain. Le superrésident, dans un langage délibérément anachronique, peste contre la formation reçue à l'école coloniale, le manque de cadres, les Juifs, les occupés, et vient annoncer une augmentation des impôts au chef du village, Bariona, dont le frère — condamné par un tribunal juif — a été récemment crucifié pour une sombre histoire. Occupation, exécutions, tribunal soumis à l'occupant, extorsions de fonds, — année 01, ou 1940? Peuple désespéré aussi, qui semble ne plus protester, et à Lélius «cette obéissance subite ne dit rien qui vaille, ce moricaud aux yeux de feu (Bariona) est en train de méditer un sale coup» (p. 1127).

La mise en place effectuée, apparaissent des motifs qui vont avoir tous partie liée entre eux: la question de l'enfant et de l'avenir, du désespoir ou du pari à prendre, du sens de la souffrance et de la dignité humaine, de la révolte ou de la résistance, de l'Incarnation au sens théologique du terme, de la liberté de Dieu et de la liberté de l'homme. Et il faut préciser les éléments de l'action et de l'intertextualité pour voir ensuite quel sens leur est donné.

La liberté dont il dispose encore dans ce pays occupé, Bariona veut la mettre dorénavant au service d'une résistance qui va vers la mort et l'extinction. Aux Juifs qui pourraient penser à une opposition violente mais impossible, Bariona propose de «résoudre leurs âmes au désespoir»: «la vie est une défaite», «Nous ne ferons plus d'enfants» (p. 1131). Il faut entendre le Chœur des Anciens⁵ pour mesurer l'énormité du propos (la phrase est replacée dans un contexte de Juifs croyant à un Dieu de vie dont la deuxième prescription au livre de la Genèse est celle de la fécondité: cette énormité est

² J.-P. Sartre: «Forger des mythes» dans *Un théâtre de situations*, <http://expositions.bnfr.sartre/reperes/oeuvres/baro.htm>.

³ Lettre de J.-P. Sartre à Simone de Beauvoir.

⁴ Ibidem.

⁵ Le manuscrit indique en divers points le nom des chanteurs solistes et le moment de leur intervention. Ailleurs le manuscrit porte simplement «Deuxième Noël», «Troisième Noël».

terrifiante). Mais Sarah, l'épouse de Bariona, vient de découvrir sa grossesse. L'affrontement est violent entre le chef et Sarah, qui est déjà dans l'action de grâces et l'amour de cet enfant, alors que Bariona est dans le désespoir et le défi à Dieu. Or cette nuit — ici le texte rejoint à la fois l'évangile de Luc et la liturgie de Noël — est une nuit extraordinaire, de douceur, de parfums, de bruissements tendres : ce sont les bergers qui en prennent conscience, et c'est à eux que se présente l'Ange ; non pas les anges radieux du *Gloria in excelsis Deo*, mais un Ange pâle, qui a froid et tient des propos pas toujours canoniques : « le ciel s'est vidé tout entier comme par un grand trou, il est désert et les anges ont froid » (p. 1143) mais « c'est au tour des hommes de se réjouir ». L'annonce de la naissance, les signes d'identification de l'enfant qui vient de naître à Bethléem sont autant de citations de Luc, chapitre II ; un des bergers est alors envoyé à Bariona le rebelle « qui souffre » pour lui dire « Paix aux hommes de bonne volonté ».

Mais la pièce fait alterner des moments de tension et des scènes de divertissement et de détente. Le tableau suivant est un temps de repos ; il s'ouvre sur des chants et des moments proches des pastorales provençales, notamment de la *Pastorale Maurel*, très connue, du moins dans ses grandes lignes voire ses clichés (et qui est toujours incontournable en période de Noël) ; la manière dont Simon, Jérévah, vont réveiller les dormeurs de Beth-sur est celle dont Roustido, Jourdan réveillent leur village encore endormi (acte II, scène IV⁶). Le côté méridional est encore accentué par Sartre : un des bergers considère que le passant « est devenu fada, le pauvre... », Simon s'exclame « Fan de chichourle ! » : les méridionalismes ont un effet comique garanti, mais aussi transportent les prisonniers dans un terroir qu'ils sentent le leur. Bien sûr les disputes des vieux ménages qui émaillent la *Pastorale* sont absentes ici : il n'y a pas de femmes au stalag, et Sartre n'a créé qu'un seul rôle féminin, celui de Sarah. Par ailleurs, un des chants qu'il écrit pour les bergers renvoie à un des cantiques les plus connus en France :

Le Messie nous est né!
Le Messie, celui que nous promettaient les prophètes!
Sartre

Il est né le Divin enfant! ... Depuis plus de quatre mille ans
Nous le promettaient les prophètes...
liturgie de Noël

⁶ *La Pastorale Maurel ou le Mystère de la Naissance de N.S. Jésus-Christ*, drame en cinq actes, en vers provençaux par A. M a u r e l , 1844; traduction française de Ch. G a l - t i e r . Marseille, Éditions de la Librairie Tacussel, 1978.

mais «tous» chantent aussi un véritable psaume, composé des six premiers versets du psaume 97 et des trois derniers du psaume 98⁷: chants de réjouissance universelle à laquelle toute la création participe: «Que la terre tressaille de joie, que toutes les îles se réjouissent... / Que les fleuves battent des mains, que les montagnes chantent de joie...», célébrant «le Seigneur [qui] vient pour juger [...] avec justice».

Temps de repos assez bref, qu'interrompt la venue de Bariona: celui-ci introduit le doute, accable de sarcasmes l'enfant qui est né, clame «Il n'y a pas de paix pour moi sur la terre et je veux être un homme de mauvaise volonté» (p. 1148). Mais au moment où la foule déçue se disperse, arrivent trois rois mages, Gaspard, Melchior et Balthazar. Ni l'évangile de Matthieu ni la Légende Dorée ne parlent de rois mais seulement de «mages venus d'Orient», ils n'en donnent ni le nombre ni les noms, mais ces «rois» sont conformes à la tradition fixée déjà vers la fin du IX^e siècle: chamarrés d'or, suivis d'un cortège; ils cherchent le Christ nouveau-né, dont ils ont suivi l'étoile. Or Bariona récuse cette bonne nouvelle: il a interdit aux villageois de Bethsur d'aller à Bethléem, car «la dignité de l'homme est dans son désespoir» (p. 1152). Les pages qui suivent opposent Bariona aux mages — à Balthazar en particulier, joué par Jean-Paul Sartre, qui affirme «Ton devoir est d'espérer» (p. 1153); à Sarah; aux villageois. Lélius admet la possibilité d'un nouveau Dieu, reprenant l'attitude de l'aréopage d'Athènes devant Paul. Un sorcier prévoit ce que sera la vie du Messie:

Il s'adresse surtout aux enfants des pauvres. [...] Il leur dit «Rendez à César ce qui appartient à César». [...] Il fait quelques petits miracles. [...] Il y a une histoire de petits pains. [...] Il ressuscite un nommé Lazare.
p. 1160

il faut se reporter au texte tant chaque indication compte. Et puis «il souffre et il meurt», quelques phrases reprennent l'essentiel des récits de la Passion — mais «je vois un grand rassemblement de nations autour de ses disciples...» (*ibidem*). Bariona s'indigne contre cet «agneau mystique qui nous prêche la résignation», décide d'aller tuer l'enfant qui vient de naître (p. 1165): ainsi les gens de Palestine, privés d'espoir, se révolteront-ils contre les Romains.

Quand le rideau tombe, le Montreur d'images, aveugle, vient commenter le décor, «le dessin naïf» qui représente la crèche qu'il ne voit pas, il évoque la Vierge telle qu'il l'imagine dans sa cécité. Sartre donne ici une page étonnante, où l'image de Marie éblouie par son enfant se mêle à une méditation sur la proximité entre Dieu et l'humanité:

⁷ La numérotation est celle de l'actuelle Bible de Jérusalem.

Ce Dieu est mon enfant. Cette chair divine est ma chair. Il est fait de moi, il a mes yeux, et la forme de sa bouche, c'est la forme de la mienne. Il me ressemble. Il est Dieu et il me ressemble.

p. 1164

On voit bien la parenté avec le texte biblique qui insiste: «Et Dieu créa l'homme à l'image de sa ressemblance», l'enfant ressemble à sa mère qui ressemble à son enfant (on pourrait penser à la manière dont Dante invoquait Marie, «figlia del tuo figlio»).

Sur le chemin vers la crèche, un homme? un ange? demande à Bariona la vie de l'enfant-Messie et la vie de son enfant; mais «nous autres les anges, nous ne pouvons rien contre la liberté des hommes» (p. 1167). Et Bariona, de l'extérieur de l'étable, voit le regard de Joseph sur l'enfant: un mouvement sourd s'amorce en lui: «Cet enfant, je sais déjà que je ne le toucherai pas» (p. 1168). Même s'il est «dans la nuit tropicale de la haine et du malheur», il prend conscience que pour ceux qui adorent et prient, «se lève, dans cette étable, à la clarté d'une chandelle, le premier matin du monde» (p. 1170). Une dernière rencontre avec Balthazar affronte la question de la souffrance et de la liberté face à la souffrance. En des termes qu'aucun des prêtres présents ce soir-là ne pouvait récuser, «le Christ est venu pour vous racheter», dit Balthazar, «il est venu pour souffrir et pour vous montrer comment il faut en user avec la souffrance» (p. 1172), «laisse ton enfant vivre».

Le septième et dernier tableau s'ouvre sur l'annonce de l'arrivée de soldats qui viennent tuer les nouveaux-nés; non seulement les sbires d'Hérode, ce qui aurait été conforme à Matthieu, mais aussi des Romains, des soldats de l'occupation, armés contre les («saints») Innocents. Or le mouvement amorcé chez Bariona éclate en un acte de foi: «Je crois, à présent, à votre Christ. Il est vrai: Dieu est venu sur terre». Et il exhorte ses hommes à la résistance armée: ils couperont la route des Romains et donneront leur vie pour que Marie et Joseph puissent fuir avec l'enfant-sauveur. Les adieux avec Sarah sont des adieux d'amour, de joie et de promesse de vie: leur enfant va naître, «O joie! Joie! Pleurs de joie!» (on reconnaît l'emprunt à Pascal, qui écrivait ceci dans la «nuit de feu» de sa conversion), ouverture vers l'avenir. Pour les personnages, et pour les prisonniers, les spectateurs, pour qui «il y aura encore de la joie!» (p. 1179).

Ce sont en effet les prisonniers qui sont les destinataires de la pièce; à plusieurs reprises, il est question d'eux. Indirectement, lorsque sont évoqués les rêves des villageois: être dans un lit avec sa femme, manger, se reposer. Mais bien plus directement, lorsque Balthazar plaide pour l'espoir:

[...] tous ceux-ci qui t'entourent — dit-il à Bariona — il y a beau temps qu'ils ne sont plus ici: ils sont à Bethléem, dans une étable, autour du pe-

tit corps chaud d'un enfant. [...] Regarde les prisonniers qui sont là devant toi. Sais-tu ce que tu verrais si tu pouvais suivre leur âme? Les collines et des vignes et le soleil du Sud. [...] C'est l'Espoir...

p. 1153

De plus, les décors peints par Marc Bénard, «un peu raides», permettent aux prisonniers d'épouser certaines phrases du Montreur d'images: celui-ci, aveugle, projette sur le décor derrière lui toute sa tendresse pour Marie et l'enfant qu'il ne voit pas — pendant que les prisonniers projettent peut-être sur des photos «un peu raides» toute leur tendresse pour leurs femmes et leurs enfants qu'ils ne voient pas.

Dans ces pages où il est question autant de guerre que de paix, le texte et les représentations sont faits pour engendrer la paix: moment de paix en pleine guerre, et étrangement les Allemands semblent n'avoir pas compris à quel point ils étaient visés, remarque Michel Contat: le manuscrit ne porte aucune trace de censure. Paix aussi entre les prisonniers, appartenant à des confessions différentes ou n'appartenant à aucune; lorsque l'auteur a accepté en 1962 la diffusion hors commerce de cinq cents exemplaires, il a ajouté un avertissement:

«Si j'ai pris mon sujet dans la mythologie du Christianisme, cela ne signifie pas que la direction de ma pensée ait changé, fût-ce qu'un moment pendant la captivité. Il s'agissait simplement, d'accord avec les prêtres prisonniers, de trouver un sujet qui pût réaliser, ce soir de Noël, l'union la plus large des chrétiens et des incroyants».

En fait, la manière dont Sartre traite ici le motif passe par quantité d'éléments qui «parlent» à tous les prisonniers, et certains particulièrement aux chrétiens. Sont évités deux points difficiles: la résurrection du Christ n'est pas évoquée, et la question de la transsubstantiation est passée sous silence (seuls les «petits pains» sont mentionnés). Les sujets qui pourraient opposer croyants et incroyants, catholiques et protestants, sont évités.

L'élément qui fait «l'union la plus large» est sans doute celui de l'enfant, lié à l'espérance, et la question de l'enfant à naître de Sarah et celle de l'enfant qui vient de naître de Marie se répondent constamment; dans tous les cas l'enfant «sauve» l'avenir. Aussi bien la parenté entre Sarah et Marie est de tout instant; dès la première page, où le Montreur d'images commente une image de l'Annonciation («l'ange se tient devant Marie...»), «Marie est pleine d'oiseaux et de bruissements des feuillages. Et mille pensées sans paroles s'éveillent en elle, de lourdes pensées de mère qui sentent la douleur» (p. 1116). Le lecteur peut penser aux paroles de Siméon: «[...] et toi-même, un glaive de douleur transpercera ton âme»⁸. Mais cette douleur n'est-

⁸ Luc, chapitre 2, verset 35.

elle pas celle que pressent aussi Sarah riche de sa grossesse, qu'elle accepte dans une sorte de *fiat* de la vie humaine?

Quand je serai certaine qu'il me trahira, qu'il mourra sur la croix comme les voleurs et en me maudissant, je l'enfanterais encore. [...] J'accepte pour lui toutes les souffrances qu'il va souffrir... [...] Il n'est pas une épine de son chemin qui se plantera dans son pied sans se planter dans mon cœur. [...] Je l'aime à l'avance cet enfant sans nom et sans visage, mon enfant.

p. 1133

Ainsi Sarah accepte en même temps son enfant et l'avenir: la logique du personnage ne pourra que la conduire vers cette étable où une autre mère a accepté l'avenir. Mais, alors que Marie est sans doute dans la joie absolue, Sarah, elle, est déjà dans son propre *Stabat Mater*.

Les paroles de Bariona sont dures: «Si tu l'aimes, aie pitié de lui. Laisse-le dormir du sommeil calme de ceux qui ne sont pas encore nés» (p. 133). De manière étrange, elles sont aussi un écho du livre de l'Ecclésiaste:

Je vois que l'avorton est plus heureux (que l'homme qui a bien vécu): Il est venu dans la vanité, il s'en va dans les ténèbres [...], il n'a même pas vu le soleil et ne l'a pas connu: il y a plus de repos pour lui que pour l'autre⁹.

Tant que Bariona refuse l'avenir, il refuse son enfant et ne voit d'issue à cette nuit que dans la mort immédiate de l'enfant de la crèche. Il faudra qu'il entende les paroles de Balthazar, qu'il voie le regard de Joseph pour accepter les deux enfants. Choisissant le combat contre les Romains et les soldats d'Hérode, il sait qu'il va mourir, et son absence introduit un autre parallèle: Charles Moeller remarque que l'enfant de Bariona grandira sans son père, comme Sartre a grandi sans le sien¹⁰. De manière interne, l'enfant de Bariona est supposé grandir dans la grâce et l'amour de sa mère, comme c'est aussi le cas pour l'enfant de Marie. Cet avenir ouvert — même si le père est absent, même si le père meurt, on voit bien quel sens cela peut avoir pour les prisonniers.

Parler d'enfant, dans cette pièce où «l'enfant divin» est accepté comme «Dieu venu sur terre», c'est évoquer aussi le scandale de l'Incarnation. Bariona se veut extérieur à l'idée d'un amour de Dieu pour les hommes, et sa vision de la vie humaine est pleine de mépris:

Quel conte de nourrice! Je ne vois pas ce qui pourrait tenter (Dieu) dans notre condition... [...] Le Tout-Puissant au sein de sa gloire con-

⁹ Ecclésiaste, chapitre 6, versets 3 sq.

¹⁰ Ch. Moeller: *Littérature du XX^e siècle et christianisme. II. La foi en Jésus-Christ*. Tournai—Paris, Éd. Casterman, 1954, chapitre I: *Jean-Paul Sartre ou le refus du sur-naturel*, pp. 35—107.

templerait ces poux qui grouillent sur la vieille croûte de la terre et la souillent des leurs excréments, et il dirait «je veux être une de ces vermines-là»...?

p. 1155

Et «le monde est une chute interminable, vous le savez bien...» (p. 1150). Mais l'un des Anciens sent bien le lien entre le monde et Dieu: «Dieu a fait naître son fils de notre naissance à tous.» (p. 1147). La méditation de Bariona lui fait entrevoir quelque chose du mystère:

Un dieu-homme, un dieu fait de notre chair humiliée, qui accepterait de connaître ce goût de sel au fond de nos bouches quand le monde entier vous abandonne...

p. 1157

Bien sûr, comme dans les évangiles, les personnages doivent ici renoncer au rêve d'un Messie armé, qui libèrerait les terres occupées de leurs occupants, et passer de l'image glorieuse attendue, d'un «Roi d'Israël» à celle d'«un enfant de gueux, tout souillé, vagissant». Plus haut, Sarah, dans une empathie passionnée, Sarah «comprendait» Marie; ici, Bariona, dans son désespoir, «comprend» ce que va vivre ce dieu-homme; il a à vivre intérieurement l'abaissement de l'Incarnation dans le moment où le Seigneur qu'il refuse s'incarne. Mais Sartre pousse plus loin le parallèle: «Ils veulent un crucifié et ils l'auront», dit Bariona, «car le tribunal juif me condamnera sans doute à la croix» (p. 1166). À la fin de la pièce, on l'a dit, Bariona converti prend les armes pour protéger la fuite de la Sainte Famille; acte sacrificiel — «messianique»? Valorisation de la résistance à l'ennemi, surtout; et défense du faible, de l'espérance; plus encore: de la vérité; c'est un des aspects que l'on retrouvera presque constamment dans le théâtre de Sartre (quoiqu'on pense de ses «vérités»).

Ici, le Christ, accepté comme «sauveur» des hommes, reste en vie grâce à un homme. Dans l'évangile de Matthieu, un ange signifie à Joseph qu'il doit fuir avec les siens, et la tradition conte les nombreux miracles qui ont protégé la fuite en Egypte: le salut du Christ est d'origine divine. Dans la pièce de Sartre, c'est Bariona qui sauve le Sauveur.

Ainsi, sans que soit niée jamais la souffrance, les personnages retrouvent l'espérance et l'espoir. Au début «éblouissant d'orgueil comme un ange révolté», Bariona refusait de «laisser quelqu'un derrière lui pour perpétuer la souffrance humaine» (pp. 1134—1135). Balthazar argumente contre le désespoir comme enfermement dans le temps, le lieu, le connu, la pesanteur. Or,

[...] les vignes dorées de septembre, pour des prisonniers transis et pleins de vermine, c'est l'Espoir. L'Espoir et le meilleur d'eux-mêmes. [...] Et

toi tu ne veux leur laisser que la boue et les poux et les rutabagas, tu veux leur donner le présent effaré de la bête...

p. 1153

l'absence d'espoir n'est pas le comble de la dignité humaine, mais une réduction à l'animal, au minéral. «Celui qui perd l'espoir, les pierres du chemin lui seront plus rudes et le fardeau qu'il porte plus lourd» (p. 1154); parler d'avenir serait-il alors un simple mensonge compassionnel? Ce que dénoncent Sartre et le personnage qu'il joue, c'est aussi bien la complaisance à l'égard de la douleur, une manière de «mettre son honneur à souffrir plus que les autres», que la résignation. Se dessine une approche ontologique qui distingue l'homme de sa souffrance, qui suppose une transcendance de l'homme non réductible à une pure sensation, à une pure émotion, à quelque aspect ponctuel de son existence. Un motif que Sartre ne cessera de développer se met en place, celui de la liberté:

Tu dépasses infiniment ta souffrance car elle est tout juste ce que tu veux qu'elle soit. [...] C'est toi-même qui lui donnes son sens et la fais ce qu'elle est. [...] Tu es responsable envers toi-même de ta souffrance.

p. 1173

Responsabilité, liberté, ceci rejoint étrangement la théologie de la liberté en milieu chrétien: Dieu a donné à l'homme sa liberté, et «contre un homme libre Dieu lui-même ne peut rien»; «cette vérité que le Christ est venu t'apporter, c'est que tu n'es pas ta souffrance» (*ibidem*). Et la liberté est proche dans «le royaume de Dieu qui est au ciel — et aussi sur la terre» (*ibidem*).

C'est sur la terre aussi que l'on rencontre des anges; des anges bien ordinaires, peu remarquables, invisibles comme tels;

[...] depuis que je n'y vois plus, j'ai réfléchi — dit le récitant — un ange c'est un homme comme vous et moi, mais le Seigneur a étendu sa main sur lui et il a dit: «Voici, j'ai besoin de toi; pour cette fois tu feras l'ange...» Et le bonhomme s'en va parmi les autres, tout ébloui, comme Lazare ressuscité parmi les vivants, et il a sur la figure un petit air ni chair ni poisson, parce qu'il n'en revient pas d'être un ange.

p. 1137

Si les hommes dans certaines circonstances peuvent «faire l'ange», l'ouverture de la pièce à l'espoir se double peut-être bien d'une autre ouverture: la liberté permet parfois aussi, même dans un camp de prisonniers, de dépasser l'humaine condition ordinaire pour révéler ce qu'elle peut avoir d'*«angélique»*.

Dieu, «cet homme», Dieu-homme, fait homme dans la crèche et l’Incarnation — et toute naissance de petit d’homme vécue comme une incarnation —, des anges qui sont des hommes, et l’enfant Dieu-homme sauvé par un homme: on voit bien dans quel sens va la réécriture que Sartre propose dans ce texte. Il faut bien dire aussi que certains passages (mais pas les emprunts à la *Pastorale*, assez homogènes) offrent un décalage de ton qui peut surprendre tant ils s’éloignent de l’atmosphère générale de la Nativité. Néanmoins quelques pages ont trouvé depuis leur place dans des ouvrages de spiritualité: «récupération» par les milieux chrétiens? À vrai dire, pour cette pièce Sartre a collaboré avec plusieurs prêtres, et *Bariona* était joué par le P. Feyder, un jésuite: l’écrivain n’aurait certainement pas introduit dans l’œuvre des répliques par trop choquantes pour ces croyants. Et *Bariona* unit bien, selon l’intention de l’auteur, ce qui pouvait «réunir chrétiens et incroyants», les uns et les autres pouvant interpréter la pièce selon leur propre désir.

Étrange pièce donc, qui n’aura pas de suite dans l’œuvre de Sartre et qui a été très peu jouée (mais la Stage Company l’a reprise en 1995¹¹). Sartre a pris grand plaisir dans cette aventure: «Sachez que j’ai certainement du talent comme auteur dramatique», écrit-il à Simone de Beauvoir. «J’ai fait une scène d’ange annonçant aux bergers la naissance du Christ qui leur a coupé le souffle à tous. Il y en avait qui avaient les larmes aux yeux». Michel Contat insiste sur le fait que cette expérience est celle d’un «faire-ensemble» que Sartre ne cessera plus de rechercher. L’écrivain jugera plus tard ces pages sans indulgence: trop de discours... Pourtant, son intuition de l’action collective et le sentiment de l’émotion que peut susciter le théâtre sont nées avec ce Noël. Il pratiquera d’autres réécritures, à partir de mythes grecs. Mais *Bariona*, riche de traditions populaires, d’Écritures souvent déjà réécrites et d’un poids unique de vécu, est une expérience fondatrice. C’est à la demande expresse de l’auteur que M. Contat insère ce texte, longtemps conservé confidentiellement, dans les *Écrits de Sartre*, chez Gallimard, en 1970; avec l’avertissement dont nous avons parlé, mais de manière publique et acceptée.

¹¹ Stage Company, avec Frank Widman et Randall King, 7—17 décembre 1995.
www.metroactive.com/papers/metro.

Aleksander Abłamowicz

Université de Silésie, Katowice

Université d'Ostrava

Le retour de Télémaque

L'histoire de la pensée est longue et complexe. Elle a toujours connu une évolution progressive, prodigieuse, déterminée par d'innombrables facteurs dont celui d'une cumulation incessante a sans doute joué un rôle extrêmement important. Le résultat est que le savoir d'aujourd'hui n'est pas seulement le fruit de nos acquis actuels, mais aussi d'une longue expérience qui comprend les temps même les plus éloignés. Par conséquent, on peut toujours observer les traces indélébiles du passé, rappelé sans cesse par des échos que l'on trouve partout dans le monde contemporain. Dans le monde des lettres le phénomène est d'autant plus important qu'il a ses racines dans le mode de penser propre à l'antiquité grecque et à sa mythologie, constituant jusqu'à nos jours une source inépuisable d'inspiration, d'associations et de souvenirs qui réapparaissent systématiquement dans notre vie quotidienne.

L'effet de cumulation crée une situation toute particulière parce que le savoir et les croyances de jadis semblent avoir cours aujourd'hui encore et sont fortement incrustés dans la mentalité contemporaine. Mieux encore, ils semblent bien être quelque chose de tout à fait naturel et évident. Par conséquent, nos opinions sont aujourd'hui encore basées souvent sur des principes formulés il y a des siècles et ne constituent qu'une reprise des idées très, très anciennes. C'est pour cette raison que « nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons »¹. Et cette habitude a des conséquences nombreuses et aboutit à un retour constant à ce qui a été déjà dit ou écrit, conformément à la vision du monde créée jadis. Cette réécriture continue

¹ G. de Maupassant: *Pierre et Jean*. Préface. Paris, Gallimard, 1956, p. 5.

s'enrichit sans doute d'acquis nouveaux, mais elle s'accomplit à partir d'un certain état de connaissances établi par l'héritage de la tradition culturelle.

C'est le surréalisme qui a essayé de rompre définitivement avec l'acquis du passé, en condamnant toute ingérence de la pensée dans le monde des rêves, considérés comme seul élément entièrement libre du «contrôle de la raison»² contre lequel proteste violemment Breton dans son *Manifeste du Surréalisme*, ne voyant que dans le merveilleux, et notamment dans un merveilleux nouveau, la seule source du savoir sur le monde.

Ce merveilleux particulier possède certains aspects spécifiques comme le moment de la découverte d'un objet — source du merveilleux, l'enchante-ment de la révélation d'une beauté nouvelle, bretonienne justement et il constitue, en lui-même, une métamorphose de l'objet en question. Il change aussi avec le temps, possède certains thèmes privilégiés et cherche la source d'inspiration dans la banalité quotidienne. Son but, «le but réel du voyage merveilleux [...] est l'exploration plus totale de la réalité universelle»³.

Il est donc question d'une redécouverte du monde, d'une rupture to-tale avec le passé et d'une recherche de la vérité d'après les principes nou-veaux. Car le surréalisme se veut une nouvelle et meilleure méthode de con-naissance et d'exploration, une méthode beaucoup plus développée que le traditionnel réalisme qui, pourtant, se déclarait aussi une méthode de con-naissance basée sur le principe selon lequel «le réaliste, s'il est un artiste, cherchera non pas à nous donner une photographie de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité elle-même»⁴.

Le désir de savoir et de décrire le monde est mis en œuvre par le moy-en du récit présentant les événements, les personnages et les lieux choisis. Mais les surréalistes justement condamnaient le récit comme écriture artis-tique, pour reprendre cette technique d'écriture artistique dans leurs nou-velles et romans. Il y a donc là une certaine contradiction qui se fait voir à travers l'œuvre de Louis Aragon et d'André Breton, auteurs de textes nar-ratifs à caractère romanesque.

Contestataires de leur époque, Aragon et Breton se révoltaient contre la manière de penser et de s'exprimer de leur temps, contre «la morale, la littérature, les évidences et le train quotidien des choses (car) tout cela sem-blait à des jeunes hommes la seule attitude acceptable»⁵. Et ils s'adonnaient à la recherche de l'absolu, symbole de l'affirmation de l'homme et de sa prééminence sur la réalité.

² A. Breton: *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Gallimard, 1966, p. 37.

³ P. Mabille: *Miroir du merveilleux*. Paris, Gallimard, 1976, p. 60.

⁴ G. de Maupassant: *Pierre et Jean...*, p. 7.

⁵ M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris, Corti, 1952, p. 94.

Même les surréalistes cependant n'ont pas réussi à chasser de leur mémoire l'héritage du passé, souvent très éloigné. Il semble bien que Freud avait raison en parlant de «super ego» — élément extérieur mais tellement incrusté dans notre esprit qu'il rejoint le fameux «id» subconscient. Et c'est ainsi que, malgré toutes les tentatives d'un refus total de la tradition, l'œuvre d'Aragon surtout peut servir d'exemple d'une quête constante, d'une recherche d'un savoir objectif et méthodologiquement certain, dont la possession ferait de l'écrivain l'égal des dieux omniscients. Et comme la littérature a toujours été détentrice des mythes et dépositaires des valeurs éternelles, reprises maintes fois depuis les temps anciens Aragon n'hésite pas à revenir à des motifs apparus dans le passé même très éloigné. C'est pour cette raison que, tout au début de sa longue carrière d'écrivain et de poète, Aragon fait appel à la mythologie grecque pour réécrire *Les aventures de Télémaque*, ouvrage publié en 1922, juste après *Feu de joie* de 1920 et *Anicet ou le panorama* de 1921.

Ce sont là les années d'une révolte générale contre toute la tradition, les années, aussi, d'une recherche fiévreuse, entreprise en vue d'accéder à une expérience privilégiée, vécue pour elle-même, et dont l'œuvre d'art est à la fois le moyen et la relation. Expérience qui consiste, pour l'essentiel, en une négation totale d'abord (une espèce de vide à combler), ensuite en une renaissance (qui prend l'aspect d'une auto-génération) et, enfin, en un état nouveau du rapport de l'être et du monde. Cette recherche aragonienne s'effectue à travers des tentatives extrêmement différencierées, nourries des conceptions diverses marquant profondément cette étape de la création littéraire de l'écrivain. Ces tentatives menaient vers la découverte de la parole poétique libre, vers l'abolissement de toutes les barrières, vers le retour à l'imagination et au rêve. C'est à ce moment qu'Aragon commence à examiner les relations de la poésie et de la vie. La question est d'autant plus importante que «Louis Aragon est convaincu que la poésie n'a pas seulement une signification littéraire, mais un sens vital: qu'elle est l'affleurement merveilleux de toutes les conquêtes de la grandeur humaine»⁶.

Il faut donc rejeter les contraintes traditionnelles de la poésie et réapprendre à écrire. Aragon le proclame à haute voix en écrivant:

Lorsque j'avais vingt ans pour moi la grande affaire
 Était de désapprendre et non d'avoir appris
 Il me semblait ouvrir les portes de l'enfer
 Par le simple refus du coeur et de l'esprit⁷.

⁶ R. Garaudy: *Itinéraire d'Aragon*. Paris, Gallimard, 1962, p. 55.

⁷ L. Aragon: *Lever*. In: Idem: *Feu de joie*. Paris, Sans Pareil, 1920, p. 16.

Cette contestation générale de l'acquis traditionnel n'empêche pourtant pas Aragon de chercher l'appui dans le passé. Et c'est ainsi qu'il reprend l'ancien mythe de Télémaque, mythe ayant déjà attiré l'attention d'Homère qui lui avait consacré les quatre premiers livres de son *Odyssée*. Dans cette partie du poème, Télémaque se présente comme le personnage principal, symbolisant l'amour filial et s'adonnant à la recherche de son père, parti à la guerre de Troie et disparu pour de longues années. Fils d'Ulysse et de Pénélope, Télémaque, avec l'aide de Mentor, tente désespérément de retrouver son père et, après son retour, le soutient dans sa lutte contre les prétendants afin de l'aider à récupérer le trône d'Ithaque.

Télémaque jeune connaît de nombreuses aventures qui ont marqué cette période d'apprentissage. C'est pour cette raison que, vers la fin du XVII^e siècle, en 1699, Fénelon a repris son histoire pour en faire un roman pédagogique destiné au duc de Bourgogne et intitulé justement *Les aventures de Télémaque*. Le roman devait introduire l'élève de Fénelon dans le monde mythologique d'Homère et de Virgile en rappelant différents événements décrits dans les épopées de jadis. Il faut aussi signaler le fait que la même problématique et le même personnage fonctionnent également dans le monde de la musique, par exemple dans l'opéra du compositeur italien Scarlatti (1685—1757) sans parler d'autres reprises de cette thématique-là.

Télémaque réapparaît ainsi dans le monde des arts et ses aventures ont été réécrites plusieurs fois. Rien d'étonnant donc qu'Aragon ait repris le même thème en l'adaptant toutefois à ses besoins et aux circonstances de son époque et en y introduisant beaucoup d'éléments empruntés à sa propre expérience. En effet on trouve, dans le récit aragonien, plusieurs associations et, surtout, des allusions aux événements, aux situations et aux personnages qu'Aragon a rencontrés dans sa jeunesse, quand il faisait lui-même, justement comme Télémaque, l'apprentissage de la vie et de l'écriture. Aragon est à l'époque à ses débuts littéraires et il est encore à la recherche d'une voie nouvelle qui lui permettrait de trouver sa place dans le monde des lettres. Comme Télémaque d'ailleurs il cherche son père qui ne l'a jamais reconnu officiellement et c'est ainsi qu'il trouve dans ce personnage mythique l'image de sa propre vie et de sa propre situation.

Cette problématique particulière, personnelle, apparaît très souvent dans l'écriture aragonienne et se fait voir à travers le jeu de différents personnages égarés dans le monde, lancés dans une poursuite laborieuse et ardente d'une identité jamais retrouvée. En effet Aragon, «à force de croire, de jouer, de se persuader, enfant illégitime, qu'il est le frère de sa mère, le fils adoptif de grand-mère et le filleul de son père, à force de s'étonner de son identité [...] s'atteint singulièrement au plus vif de ses dédoublements et se rassemble

plus vrai que lui-même»⁸. Cette poursuite constante le tourmente sans cesse et aboutit enfin à un dédoublement des personnages auxquels l'auteur s'identifie pour se retrouver lui-même. Télémaque, lui aussi, est à la recherche de son père et Aragon parle de sa propre situation quand il met dans la bouche de son héros s'adressant à Calypso, une question capitale et difficile à la fois:

[...] sauriez-vous regarder sans pitié un jeune homme qui se cherche à travers le monde, puisqu'il poursuit sa propre image, un père sans cesse emporté loin de moi par cette même furie des tempêtes et des idées qui me met tout nu à vos pied?⁹

On reconnaît facilement le langage de l'écriture aragonienne, langage qui revient à plusieurs reprises dans ses œuvres postérieures et qui se forme, déjà, dans *Les aventures de Télémaque*. On reconnaît aussi cette problématique d'une recherche constante du jeune écrivain qui «se cherche», qui «poursuit sa propre image» et qui souffre à cause de l'absence d'un père et d'une vraie famille.

Cette quête se fait dans l'atmosphère générale des années vingt du XX^e siècle en France. Ce sont les années d'une réaction contre la guerre de 1914—1918, du sentiment de déception ressenti après ce désastre et de contestation des valeurs qui semblaient être immuables et pourtant, se sont avérées trompeuses. Anicet déjà, héros du premier roman aragonien, pose ce problème en se demandant:

[...] tout de même, quand les raisons d'être deviennent ces jouets ridicules, que reste-t-il qui nous pousse à vivre? Encore le ton dramatique. Ça ne passera donc jamais?... Une jolie victoire: j'ai tué les points d'interrogation¹⁰.

Le sentiment du vide s'en dégage et c'est pour cette raison qu'Anicet prend une décision définitive en déclarant: «Changer d'existence. Je résous de donner un but différent à mes jours»¹¹. Ce but différent se manifeste à travers une contestation radicale du passé et une recherche des moyens qui permettraient de bâtir un monde nouveau. Aragon, comme les autres jeunes débutants, s'y engage et rejoint le mouvement Dada dont le langage l'attire comme instrument poétique d'une grande révolte. Télémaque déclare:

⁸ L. Ray: *Aragon et ses doubles*. «L'Arc» [Aix-en-Provence] 1973, n° 53, pp. 55—56.

⁹ L. Aragon: *Les aventures de Télémaque*. Paris, Gallimard, 1966, p. 14.

¹⁰ L. Aragon: *Anicet ou le panorama*. Paris, Gallimard, 1921, p. 170.

¹¹ Ibidem, p. 16.

Le langage quoiqu'il en paraisse se réduit au seul Je et si je répète un mot quelconque, celui-ci se dépouille de tout ce qui n'est pas moi jusqu'à devenir un bruit organique par lequel ma vie se manifeste¹².

Et il ajoute :

[...] je porte dans mon gousset gauche mon portrait très ressemblant : c'est une montre en acier bruni. Elle parle, elle marque le temps, et elle n'y comprend rien. Tout ce qui est moi est incompréhensible¹³.

Télémaque n'est pas le seul à s'exprimer sur le problème d'existence humaine dans un monde tourmenté par «des tempêtes des idées». Son maître Mentor prononce un long discours, adressé d'ailleurs aux oiseaux, traitant de la même problématique dans une perspective pleine des contradictions trahissant les doutes de son auteur. Il dit notamment :

[...] l'innocence des nouveaux-nés, c'est encore une curieuse invention ; nous sommes tous des nouveaux-nés, des innocents, je veux dire des coupables. Le bon sens, la logique, Mesdames et Messieurs, quel coupe-gorge ! On est volé comme dans un bois¹⁴.

Le monde est absurde, l'homme subit un esclavage odieux et révoltant, la seule solution c'est la lutte contre cette triste réalité à l'aide d'un système nouveau qui vient d'être découvert et qui se dit Dada.

Le discours de Mentor devient peu à peu une espèce de manifeste proclamant hautement le système Dada comme seule solution possible. Et s'il en est ainsi c'est parce que

[...] le système Dada vous fait libre — constate Mentor — : brisez tout, visages camards. Vous êtes les maîtres de tout ce que vous casserez. On a fait des lois, des morales, des esthétiques pour vous donner le respect des choses fragiles. Ce qui est fragile est à casser. — Et il continue — Ce que vous ne pourrez pas casser vous cassera, sera votre maître. Cassez les idées sacrées¹⁵.

Les idéaux s'avèrent ainsi relatifs et varient avec le temps. Les idéaux des générations précédentes ne sont qu'anachroniques aujourd'hui. Il faut donc les rejeter définitivement pour récupérer la liberté de choisir des moyens nouveaux surtout dans le domaine des lettres. Car dans ce domaine parti-

¹² L. Aragon : *Les aventures de Télémaque...*, p. 29.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, p. 34.

¹⁵ Ibidem, pp. 36—37.

culier l'idéal du beau change aussi ce qui suppose les changements des moyens d'expression artistique, en faisant ressortir le rôle du mot. Cette mise en valeur de la parole poétique qu'on observe dès le début de l'activité artistique d'Aragon, prend ainsi une signification toute particulière.

Elle signale, notamment, le retour à la création littéraire considérée comme moyen le plus sûr et le plus efficace permettant de découvrir le sens du monde et de la vie. Elle n'est donc plus niée, mais elle a un rôle important à jouer dans le déchiffrement de la réalité. Ce n'est pas le seul moyen pourtant. À cette époque-là déjà, Aragon propose d'autres instruments de recherche qui peuvent servir le même but et qui permettent cette «découverte du sens du monde». Cet instrument c'est tout d'abord l'amour dont il est question dans *Les aventures de Télémaque* quand Aragon constate :

[...] la critique de la vie, nous ne la poursuivons qu'en l'absence de l'amour. Dès qu'il débute, les données changent. Nous nous faisons acquiescement universel¹⁶.

Comme l'écriture poétique l'amour est donc aussi un moyen qui change tout dans la vie. Et Aragon parlera de l'amour durant toute son activité littéraire.

Le dernier élément, non moins important, c'est le problème du merveilleux qui apparaît également comme moyen de la découverte du monde à travers le retour à l'enfance. Il en est question de manière explicite un peu plus tard, dans *Le mouvement perpétuel*¹⁷, mais il apparaît déjà dans *Les aventures de Télémaque*, dans les descriptions des détails de la visite du jeune voyageur chez Calypso.

La négation simple ne suffit donc pas. Il faut un programme, il faut trouver une solution qui fonderait une espérance consolatrice, ne serait-elle qu'illusoire. Et c'est toujours au même moment que, tout en parlant du mouvement Dada, Aragon écrit : «Le premier D de mon système était le doute. Le second D sera la foi»¹⁸.

On voit comment, peu à peu, l'idée d'une négation totale s'enrichit d'une conception nouvelle qui va frayer le chemin à une vision positive du monde et aboutir à une technique de l'écriture spécifique qui va trouver son apogée dans *Le Paysan de Paris*¹⁹. Mais les racines de cette technique nouvelle apparaissent déjà dans *Les aventures de Télémaque*. C'est pourquoi d'ailleurs Aragon fait parler ses personnages conformément à sa propre vision des

¹⁶ Ibidem, p. 9.

¹⁷ L. Aragon: *Le mouvement perpétuel*. Paris, Gallimard, 1926.

¹⁸ L. Aragon: *Les aventures de Télémaque...*, p. 37.

¹⁹ L. Aragon: *Le Paysan de Paris*. Paris, Gallimard, 1926.

choses et, pour préciser ses idées, il ne se contente pas de présenter les opinions professées par Télémaque ou Mentor. Comme il le fait dans ses autres œuvres littéraires, Aragon intervient lui-même en ajoutant des «notes» explicatives à son texte. Des notes écrites en 1922 et révisées et complétées beaucoup plus tard, en 1966.

C'est ainsi que le roman est conçu sur trois plans narratifs: le romanesque emprunté à l'*Odyssée*, les commentaires de l'auteur et les nouveaux commentaires, actualisés et ajoutés plus de quarante ans après la publication du livre. À vrai dire, il faudrait y ajouter encore un quatrième plan: celui des réflexions de Télémaque et de Mentor sur le problème de l'écriture et notamment sur les conceptions Dada prônées à l'époque par l'auteur du livre.

La réécriture aragonienne des aventures de Télémaque n'est donc pas une simple reprise de l'histoire mythologique racontée dans l'*Odyssée* par Homère au VIII^e siècle avant notre ère. En suivant les pistes tracées par Fénelon et en les parodiant, Aragon a fait un roman d'apprentissage qui exhibe tous les doutes, les déchirements et les incertitudes juvéniles de l'écrivain qui cherche à tâtons sa propre voie et qui, tout en se révoltant contre une écriture traditionnelle, n'est pas encore sûr de son choix. Et c'est ainsi que ce rappel aragonien de l'histoire de Télémaque se situe sur le plan des moyens englobant l'éternel désir du savoir, de l'auto-détermination et, surtout, de l'auto-affirmation du jeune écrivain.

Denis Labouret

Université de Paris — Sorbonne

Amphitryon : réécritures du mythe et mythe de la réécriture

Réécrire, plaisir divin... Redire, reproduire, reprendre à son compte des textes antérieurs : ce plaisir, Jean Giraudoux l'a très naïvement savouré dès l'enfance, si l'on en croit la préface de *Littérature* où il raconte qu'en découvrant les chefs-d'œuvre de la littérature française, ils se les appropriaient au point de les restituer innocemment comme siens. «Dans une noce, à la campagne, je récitai "Mignonne allons voir si la Rose", en laissant entendre, sans l'affirmer, que c'était de moi. On me félicita, c'était très bien, quoique un peu mièvre : j'apprendrais la force plus tard. Personne ne soupçonna un truquage, et il n'y en avait pas. Tout était de moi»¹. Le petit Giraudoux «réécrit» ainsi à sa manière les grands auteurs, comme le Pierre Ménard de Borges réécrira le *Quichotte* — à la virgule près.

Devenu écrivain, Giraudoux pratiquera bien d'autres réécritures. Certes, il ne s'agit plus alors de simples citations ou récitations, et les palimpsestes giralduciens vont bien au-delà d'une pâle copie des modèles. Mais l'auteur d'*Amphitryon 38* se plaît à voir dans toute écriture une réécriture, et dans toute littérature une pratique du «plagiat» — au sens le plus large. Jacques Body a parlé à ce sujet d'une «théorie panpalimpsestueuse»²; et l'on connaît

¹ J. Giraudoux: *Littérature*. Paris, Grasset, 1941, rééd. Gallimard, coll. «Folio-Essais», 1994, p. 13.

² J. Body: *À la recherche d'une théorie giralducienne du palimpseste*. In: *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste. Actes du colloque de la Société internationale des études giralduciennes (Montréal, 26—29 septembre 1995)*. Réunis par L. Gauvin. Publications du Département d'Études françaises de l'Université de Montréal, coll. Paragraphes, 1997, p. 19.

la phrase fameuse prononcée par Robineau, le philologue de *Siegfried*: «Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue»³. Chez Giraudoux, «la notion de plagiat s'étend à toute chose»⁴, aux êtres comme aux écrits. Dans *Siegfried et le Limousin*, Siegfried est le vivant plagiat de Jacques Forestier, l'écrivain français qu'il était avant de perdre la mémoire : plagiaire et plagié ne font qu'un. La notion de plagiat en vient ainsi à «déborde[r] le champ de la littérature»⁵ pour s'appliquer à la vie même. Mais si le plagiat se généralise à ce point, le sens du mot ne finit-il pas par se diluer ? À propos du théâtre, Giraudoux semble exclure le plagiat au contraire : «[...] il n'y a pas de plagiat parce qu'il n'y a pas de propriété»⁶ — autrement dit : parce que l'auteur de théâtre s'efface au profit des personnages, du théâtre, des représentations. Il y a bien des reprises et des ressemblances au théâtre, de multiples jeux d'échos qui lient les œuvres entre elles ; mais c'est la loi du genre, qui dépasse le choix des auteurs : il ne faut pas y voir de vols, d'appropriations abusives. En ce sens, les deux affirmations — le plagiat partout, le plagiat nulle part — ne sont contradictoires qu'en apparence. Oui, l'imitation est la règle en littérature ; non, il ne s'agit jamais d'emprunts condamnables, thèmes et formes n'appartenant à personne.

Ce rapport problématique entre le statut de l'auteur et la généralisation du palimpseste trouve une belle illustration dans le mythe littéraire d'Amphitryon, chez Giraudoux — et chez ses trente-sept prédécesseurs supposés... Car dans la fable, ce sont les dieux imitateurs, Jupiter et Mercure, qui figurent le travail littéraire de l'imitation créatrice. Les dieux plagiaires et copieurs, ces doubles d'Amphitryon et de Sosie, que nous disent-ils donc de la réécriture ? Et des pouvoirs divins de l'auteur imitateur ? Poser ces questions, c'est considérer que le mythe d'Amphitryon n'est pas seulement un mythe de la représentation, mais qu'il est aussi un mythe de la réécriture en ce qu'il contient, en abyme, une mise en scène des pouvoirs et des limites du «plagiat», du palimpseste, de l'hypertexte à l'œuvre. Si ce mythe a fait lui-même l'objet de tant de réécritures, c'est sans doute qu'il contenait en son cœur une histoire de copie. Et si les titres affichent parfois explicitement la réécriture en jeu — «Amphitryon 38» chez Giraudoux, «Amphitryon, une comédie *d'après Molière*» chez Kleist —, c'est que la répétition a de bonnes raisons d'être avouée pour cette intrigue qui représente elle-même *des Amphitryons et des Sosies*, au pluriel : «Ô que d'Amphitryons, d'un seul Amphitryon»,

³ J. Giraudoux: *Siegfried*, I, 6. In: Idem: *Théâtre complet*. Paris, Le Livre de poche, «La Pochothèque», L.G.F., 1991, p. 18.

⁴ J. Body: *À la recherche...*, p. 21.

⁵ Ibidem, p. 20.

⁶ J. Giraudoux: *L'auteur au théâtre*. In: Idem: *Littérature...*, p. 210.

s'exclame Sosie dans la pièce de Rotrou, *Les Sosies* (V, 5, v. 1705⁷). Sans revenir sur les innombrables réécritures du mythe⁸, il peut être éclairant, pour lire Jupiter et Mercure comme des doubles de l'auteur «plagiaire», de relier le texte de Giraudoux, sur ce thème, aux trois grands hypo/hypertextes de Molière, de Rotrou et de Plaute — remontant ainsi dans le temps en direction du «premier» *Amphitryon*... qui d'ailleurs est inconnu.

* * *

C'est le travail mimétique de l'*acteur*, plutôt que celui de l'*auteur*, que la critique a repéré le plus souvent dans cette histoire de travestissements. Depuis les articles de Florence Dupont sur l'*Amphitryon* de Plaute⁹ et d'Anne Ubersfeld sur celui de Molière¹⁰, jusqu'à la thèse récente d'Ariane Ferry sur les «avatars» du mythe, on considère volontiers les différents *Amphitryon* comme des représentations de la représentation: en montrant des dieux qui jouent le rôle des hommes au point de prendre leur place, *Amphitryon* nous parle de spectacle, d'image, d'illusion. Le texte de Plaute est fondateur non seulement parce qu'il nous offre la première version théâtrale écrite du mythe, mais surtout parce qu'en inventant le personnage de Sosie, il déplace l'enjeu de l'action, de façon décisive, des conditions de la naissance d'Hercule à la confusion comique des identités. Le «mythe de Sosie» ainsi inauguré est un mythe essentiellement théâtral: le travestissement des dieux qui

⁷ Pour *Les Sosies*, nous suivons l'édition du *Théâtre complet* de Rotrou dirigée par G. Forestier, T. 8. Paris, Société des Textes Français Modernes, 2005 (introduction et notes d'H. Visentin). Pour les autres *Amphitryon* cités dans cette étude, nos références renvoient aux éditions suivantes: Plaute: *Théâtre complet*. T. 1. Éd. P. Grimal. Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1991; Molière: *Amphitryon. George Dandin. L'Avare*. Éd. G. Couton. Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1973; J. Giraudoux: *Théâtre complet...* Nous indiquons les vers, de préférence aux pages, pour les citations de Rotrou et Molière.

⁸ Parmi les nombreuses études consacrées au mythe littéraire d'*Amphitryon*, citons notamment les travaux de Jacques Voisine (*Trois "Amphitryon"* (Kleist, Henzen, Giraudoux)... et un "Jupiter" (Otokar Fischer)). Paris, Minard, Lettres modernes, 1993), le numéro spécial de «L'École des Lettres» (n° 11, 1990—1991, *Le Mythe d'Amphitryon*), l'étude des mythes de la gémellité par J. Perrrot (*Mythe et littérature*, Paris, PUF, 1976), et la thèse de doctorat en littérature comparée d'A. Ferry (*Amphitryon en ses avatars. Théâtre et identité dans: "Amphitryon", de Plaute, "Les Sosies", de Rotrou, "Amphitryon", de Molière, "Amphitryon or The two Sosias", de Dryden, "Amphitryon, ein Lustspeil nach Molière", de Kleist, "Amphitryon 38", de Giraudoux*. Sous la direction de D. Mortier. Université de Rouen, 2002).

⁹ F. Dupont: *Signification théâtrale du double dans l'"Amphitryon" de Plaute*. «Revue des Études latines» 1976, LIV, pp. 129—141.

¹⁰ A. Ubersfeld: *Le double dans l'"Amphitryon de Molière"*. In: *Dramaturgies. Langages dramatiques*. Paris, Nizet, 1986, pp. 235—244.

revêtent avec art l'apparence des mortels fonde une réflexion sur le pouvoir de l'image qui ne pourra pas laisser indifférent l'Occident baroque...

La pièce de Rotrou, créée en 1637, dérive en effet directement de l'*Amphitryon* de Plaute. L'édition la plus récente des *Sosies* rappelle que «la comédie latine se retrouve presque intégralement dans la version rotrouesque tant sur le plan du traitement du sujet que sur le plan du déroulement de l'intrigue»¹¹. Rotrou, comme Plaute, inclut encore dans les limites de la comédie le récit de la naissance d'Hercule, et de son premier exploit: à peine né, le fils de Jupiter et d'Alcmène étouffe gaillardement les deux serpents qui le menacent. Dans sa *Vie de M. de Molière* (1705), Grimarest rapporte les propos d'un «savantasse» reprochant à Rotrou et Molière leur manque d'originalité: «Comment, disait-il, [Molière] a tout pris sur Rotrou, et Rotrou sur Plaute! Je ne vois point pourquoi on applaudira à des plagiaires [...]»¹². Cependant Molière resserre l'intrigue, et écarte la naissance et le «prodige» d'Hercule: le jeu d'acteur de l'«hypocrite» Jupiter, parent de Tartuffe dans l'imposture, n'en est que plus apparent. S'il y a «théâtre dans le théâtre» ici, c'est dans l'art avec lequel Jupiter transforme en univers réel la fiction qu'il invente. Pour Anne Ubersfeld, la fable d'*Amphitryon* est en ce sens «une fable exemplaire du statut du théâtre»¹³. Les trois pièces de Plaute, Rotrou et Molière partagent ainsi une commune dimension métathéâtrale que Giraudoux reprend à son compte, dans *Amphitryon* 38, quand il expose dans l'acte I les efforts de Jupiter pour se travestir en homme, ou quand il montre le dieu des dieux proclamer la fin du spectacle: «[...] vous là-haut, rideaux de la nuit qui vous contenez depuis une heure, retombez» (III, 6, p. 187).

Amphitryon, en tant que mythe de la représentation et de l'illusion, n'a pas de raison de s'arrêter au chiffre 38, et ne peut qu'intéresser le cinéma. L'*Amphitryon* allemand de Reinhold Schünzel, en 1935, montre Jupiter, ivre de vin de samos, incapable de posséder Alcmène, donc d'engendrer Hercule. En 1993, *Hélas pour moi*, de Jean-Luc Godard, est dans un tout autre registre une «proposition de cinéma» sur le cinéma, qui pose la question de l'acteur et du personnage sous une forme elliptique, éclatée. Godard, filmant la star Depardieu pour cette histoire de Dieu prenant un visage d'homme, réfléchit dans la fiction les enjeux de la représentation filmique, rajeunissant cette vieille fable en un siècle où triomphe l'image. Amphitryon n'a pas fini de nous renvoyer à notre fascination de l'image, s'il est vrai que notre «société du spectacle», comme l'écrivait Guy Debord citant Feuerbach, «préfère

¹¹ H. Visentin: *Introduction*. In: Rotrou: *Sosies...*, p. 286.

¹² J.-L. de Grimarest: *La Vie de M. de Molière*. Paris, Isidore Liseux éd., 1877, p. 103.

¹³ A. Ubersfeld: *Le double...*, p. 242.

l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être»¹⁴. Mais est-ce vraiment propre à notre temps?

* * *

De Plaute à Godard en passant par Molière et Giraudoux, chaque adaptation du mythe a donc joué sur ses potentialités spéculaires: nul doute là-dessus. Il reste à se demander dans quelle mesure l'effet de miroir concerne, au-delà du jeu de rôles propre au théâtre, le jeu intertextuel propre à la réécriture. Jupiter plagiant Amphitryon et Mercure plagiant Sosie ne sont pas seulement d'excellents comédiens: ils figurent l'auteur en train de réécrire. Mais cette imitation est une opération complexe, pour les dieux comme pour les écrivains, qui combine la ressemblance et la différence. Il s'agit à la fois de *copier*, de *jouer* et d'*inventer*: triple fonction que l'on peut résumer par trois mots latins: *plagiarius*, *ludius*, *auctor*. Ces trois visages du dieu, définis dès l'*Amphitryon* de Plaute, se retrouvent jusqu'au trente-huitième du nom, mais avec une évolution qui montre comment Giraudoux redéfinit, par le biais de l'intrigue théâtrale, les buts et les modalités de la réécriture.

Le dieu de la fable est d'abord *plagiarius* — le plagiaire, l'imitateur parfait, qui usurpe l'identité d'autrui en prenant son nom et son apparence. Mercure et Sosie se ressemblent «comme deux gouttes de lait»: Molière suit Rotrou dans sa traduction d'une comparaison qui figurait déjà chez Plaute¹⁵; les trois textes, sur ce point comme sur d'autres, se ressemblent aussi comme trois gouttes de lait. Le Jupiter de Rotrou, *deus ex machina* se dévoilant aux hommes à la fin des *Sosies*, avoue à Amphitryon «l'emprunt de [s]on image» (V, 6, v. 1777). Chez Giraudoux, c'est Mercure qui recommande ce stratagème à son père au début de la pièce: «Empruntez la forme du mari» (I, 1, p. 114). L'original cède donc à la copie sa forme, son nom, son être: voilà Amphitryon et Sosie dépossédés d'eux-mêmes. Comme le dit Sosie à Amphitryon chez Molière:

Et l'on me dés-Sosie enfin
Comme on vous dés-Amphitryonne.
III, 8, v. 1858—1861

Dès lors, il ne s'agit pas seulement d'emprunts, mais de vols. Avant de donner notre mot *plagiaire*, le mot *plagiarius* — du grec *plagios*: *oblique*,

¹⁴ Épigraphie du premier chapitre de *La Société du spectacle*. Paris, Buchet-Chastel, 1967, rééd. éd. Champ libre, 1971, p. 3.

¹⁵ Plaute: *Amphitryon*, II, 1, p. 34; Rotrou: *Les Sosies*, II, 1, v. 552; Molière: *Amphitryon*, II, 1, v. 795.

fourbe — signifie en latin *celui qui vole les esclaves d'autrui, ou qui vend comme esclave une personne libre*. Le *plagiarius* fait son profit de l'aliénation de sa victime; son vol porte sur des êtres et non sur des choses: tel est bien Mercure, ce dieu du commerce qui est aussi le dieu des voleurs, lui qui par l'usage de la force dérobe à Sosie son *moi*. Esclave dans la pièce de Plaute, Sosie est nié dans son identité même par le plagiat de Mercure, ce dieu qui ne l'accepte pas même comme son «ombre» (Molière, III, 6, v. 1774) et qu'il a des raisons de juger un peu «diabolique» (*ibidem*, III, 9, v. 1889). Le fourbe Mercure, conscient de sa «malice», incarne plus encore que Jupiter le versant noir de la copie voleuse, l'immoralité coupable du plagiat. Mais Amphitryon accuse tout autant de «fourberie» son propre double, lui aussi *plagios* et *plagiarius*, tant qu'il n'a pas reconnu le dieu en lui.

La pièce de Giraudoux prend ses distances avec ce thème du vol d'identité, en réduisant considérablement la part de Sosie dans l'action et les scènes de confrontation entre les doubles. Si Jupiter revêt bien l'aspect d'Amphitryon pour prendre sa place auprès d'Alcmène, il éprouve aussi les limites du pur plagiat: «[...] je n'ai pu être avec elle un autre que son mari» (II, 3, p. 144). C'est surtout au second degré qu'*Amphitryon* 38 joue sur le thème de la copie, de l'écho, du miroir. Dans le premier acte, il y a des ratés dans les efforts mimétiques de Jupiter. Mercure doit l'aider à s'ajuster à son personnage: «[...] resserrez un peu votre sac humain, vous y flottez!» (I, 5, p. 129). Ailleurs, les paroles d'Alcmène sont répétées par un écho, comme si elle avait «un miroir même pour ses paroles» (II, 3, p. 147); mais il arrive à l'écho de se contredire quand Alcmène l'interroge (II, 7, p. 166). Les répétitions se dérèglent, les copies se troubent — quand précisément l'hypertexte prend le plus de liberté avec les textes-sources pour clore «l'affaire Hercule» (II, 3, p. 146) et célébrer le couple humain au profit de la figure d'Alcmène. Alors que la part de la traduction et de l'imitation restait importante chez Rotrou, chez Molière, et même chez Kleist, l'hypertexte giraldien est moins affaire d'imitation que de «greffe»¹⁶. Le mimétisme des dieux recule dans l'intrigue quand la réécriture à l'œuvre se fait elle-même moins mimétique, quand le libre jeu intertextuel l'emporte sur la copie.

* * *

C'est alors vers la fonction du dieu *ludius* qu'il faut se tourner: en quel sens Jupiter et Mercure jouent-ils? Dans quelle mesure leur jeu mimétique figure-t-il celui de l'auteur qui réécrit un mythe hérité? Au temps de Plaute, à Rome, le théâtre se déroule dans le cadre des *Ludi*, période rituellement

¹⁶ «Je m'y connais en greffes», dit l'Alcmène de Giraudoux (II, 5, p. 151).

consacrée aux divertissements. Pendant le temps des Jeux, Rome se consacre à «Jupiter Capitolin, dieu [...] des plaisirs collectifs, l'essence du ludisme»¹⁷. Il n'est donc pas surprenant que Plaute fasse de son Jupiter un maître effectif des Jeux. Jupiter est *ludius*, c'est-à-dire à la fois comédien et joueur, plaisantin, qui aime *se jouer de...* Le texte latin dit *deludere*, ou *eludere*, pour exprimer l'action de Jupiter et Mercure envers Amphitryon et Sosie¹⁸: l'imitation est par essence ludique. Et Jupiter peut apparaître dans la pièce de Plaute comme le responsable de la conduite de la comédie (III, 1, p. 46) parce qu'il est effectivement, pour le public, le dieu de la représentation. S'il revient dans l'histoire pour relancer l'action alors qu'il a déjà obtenu les faveurs d'Alcmène, c'est moins en raison d'une motivation psychologique (les plaisirs de l'amour) qu'en vertu d'une fonction ludique socialement reconnue (les plaisirs du théâtre), qui justifie son adresse au public: «[...] je viens ici à cause de vous, pour ne pas laisser cette comédie inachevée [...]» (*ibidem*). Même sous les traits d'Amphitryon, Jupiter allègue volontiers le goût de la plaisanterie pour expliquer son attitude. Le latin parle de *jocus*¹⁹: Jupiter est bien, de fait, l'amateur de *joke* par excellence, c'est-à-dire le *joker* — à la fois le joueur et celui qui, dans la logique du jeu, peut comme le joker du jeu de cartes revêtir toutes les identités. En français, c'est un radical du nom *Jupiter*, *Jov.*, qui a donné notre mot *jovial*: quelqu'un de gai, de joyeux, est né sous le signe de ce Jupiter *ludius*.

Même à distance de cette réalité historique du théâtre romain, il reste chez Jupiter, dans les diverses adaptations, un sens du jeu qui fait de lui le maître de l'*illusio*, l'entrée dans le jeu comme espace des ressemblances et des transformations. Le Jupiter de Rotrou prétend obéir aux «jeux» de l'amour (III, 1, v. 870), ou dit à Alcmène qu'il l'a induite en erreur «par jeu» (III, 2, v. 967). Celui de Molière s'avoue tout autant joueur: «Ce qui n'était que jeu doit-il faire un divorce?» (II, 6, v. 1270). Les dieux joueurs sont d'excellents illusionnistes dans ces pièces où la réécriture cultive elle aussi l'illusion, de sorte que le spectateur se laisse prendre par le temps ludique du divertissement théâtral sans se soucier d'identifier l'intertexte. Molière a beau se plagier lui-même, quand il reprend presque mot pour mot toute une tirade de *Dom Garcie de Navarre* (II, 6, v. 678—728) pour la mettre dans la bouche de Jupiter (*Amphitryon*, II, 6, v. 1360—1442), le *copier-coller* doit passer inaperçu: le spectateur entre dans le jeu de la nouvelle intrigue comme Alcmène se laisse séduire par le jeu du personnage.

¹⁷ F. Dupont: *Le Théâtre latin*. Paris, Armand Colin, «Cursus», p. 14.

¹⁸ Voir le texte latin, v. 265 et 295 par exemple (Plaute: *Comédies*. T. 1. Paris, Collection des Universités de France, «Les Belles Lettres». Texte établi par A. Ernout, 1970 [1^{re} éd. 1932]).

¹⁹ *Ibidem*, v. 916, 920, 963, etc.

Mais la nature du jeu intertextuel change chez Giraudoux: Jupiter le joueur n'est pas toujours le maître du jeu. Almène s'amuse elle aussi, avec la complicité de Léda, pour tenter de le tromper. Le *jocus* n'est plus alors le privilège des dieux: «J'étais bien sous le signe du cygne, comme dit plaisamment mon mari», dit Léda (II, 6, p. 158). On peut traiter le mythe par le jeu de mots. On peut répondre aux avances de Jupiter par un *sourire*, comme le fait la joviale Alcmène (II, 5, p. 152), qui n'entend pas être un jouet de ce jeu divin qu'elle est capable de comprendre: « Vous vous êtes amusé, tout à l'heure, avec Amphitryon — dit-elle à Jupiter à la fin de la pièce —. [...] C'était un jeu de votre part... Vous aviez d'avance renoncé à moi... » (III, 5, p. 182). Les règles du jeu mimétique sont bousculées dans la fiction quand change aussi le jeu intertextuel, chez un auteur qui préfère l'*allusion* à l'*illusion*, la complicité culturelle d'un lecteur-spectateur averti (telle Alcmène) au plaisir que procure le spectacle des confusions identitaires. Même le personnage de Sosie, jadis grande victime de l'illusion, devient matière à allusions. On se rappelle sa réponse, au trompette qui lui demande: « Et toi, qui es-tu? Tu ressembles à quelqu'un que je connais»: « Cela m'étonnerait, je suis Sosie » (I, 2, p. 115). Et l'intertexte ne se limite pas aux trente-sept adaptations antérieures du mythe, puisque notre auteur *ludius* met par exemple dans la bouche de Jupiter une citation du *Faust* de Gounod, d'ailleurs identifiée par Mercure: «— Salut, demeure chaste et pure, si chaste, si pure!... » (II, 3, p. 147).

* * *

La troisième fonction que l'auteur de réécritures délègue à ses divins personnages est sans doute prééminente: c'est celle d'*auctor* — l'imitation comme invention, création, *poiesis*. Dans la Rome républicaine, où le statut d'auteur de théâtre n'est guère établi, le dramaturge est d'abord un technicien de la scène: Plaute est un «architecte de l'illusion» — tout comme Jupiter dans sa pièce²⁰. Il n'est pas étonnant qu'il confie aux dieux une fonction de régie, d'organisation scénique: c'est Mercure qui, en ouverture, demande au public de faire silence (Prologue, p. 15). Plaute hérite d'une tragédie, qu'il réécrit en une tragédie travestie, une «tragi-comédie»; mais c'est à Mercure, sur scène, qu'il fait assumer ce rôle d'auteur imitateur: une tragédie? Non: «Je suis dieu, je la transformerai. Cette même pièce, si vous le souhaitez, j'en ferai d'une tragédie une comédie, sans qu'un seul vers en soit changé» (ibidem, p. 14). L'hypertextualité, que Genette définit comme «l'art de "faire du neuf avec du vieux"»²¹, ce sont les dieux fictifs qui la

²⁰ F. Dupont: *Signification théâtrale...*, p. 131.

²¹ G. Genette: *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982, rééd. «Points», 1992, p. 556.

prennent ici en charge: «Quant à vous — dit encore Mercure à l'adresse du public —, ne soyez pas étonnés de me voir ainsi habillé en esclave; c'est une vieille histoire, très ancienne, que nous vous présenterons, en la rendant nouvelle [...]» (*ibidem*, p. 16).

Toutefois, de Plaute à Molière, Jupiter est surtout un double de l'auteur en ce qu'il produit la fiction, cette fiction dans laquelle Mercure et lui-même vont jouer les rôles d'Amphitryon et Sosie. Il est l'auteur... de l'imposture. «Entrons, et s'il se peut, sachons quel imposteur, / De ces confusions est le subtil auteur», dit l'*Amphitryon* de Rotrou (IV, 1, v. 1152—1153). À la fin de la pièce, Jupiter peut proclamer, à propos d'Hercule, qu'il «sera cru l'Auteur de sa naissance» (V, 2, v. 1555). Non seulement il a inventé une fable, mais il *fait grandir* (*augere*) l'humanité en programmant ce héros à venir, de même qu'il a *fait grandir* Amphitryon et Alcmène en les associant à son dessein: tel est le don de sa divine *auctoritas*. Cependant, dès la pièce de Molière, la fiction inventée pour conquérir Alcmène a son revers: comment Jupiter peut-il se faire aimer pour lui-même, et non se contenter de recevoir caresses et mots tendres qui s'adressent au mari? Molière développe longuement ce subtil *distinguo*, que reprendra Giraudoux: ne pas confondre le mari et l'amant; ne pas confondre en Jupiter la copie... et l'original. Se faire aimer en tant qu'amant, ce serait faire reconnaître l'originalité sous l'imitation, ce serait faire œuvre d'*auctor*, non de vulgaire *plagiarius*... Mais la réalité n'est pas à la hauteur de ces rêves d'auteur.

La question de la création est centrale, chez Giraudoux, dans la longue scène où Alcmène raille l'œuvre des dieux alors même que c'est Jupiter et non Amphitryon qui partage sa couche: «Alors tu trouves beau, cet ouvrage de Jupiter, ces falaises, ces rocs?», demande Jupiter, espérant des compliments... «— [...] Au début, régnait le chaos... L'idée vraiment géniale de Jupiter, c'est d'avoir pensé à le dissocier en quatre éléments. — Nous n'avons que quatre éléments? — Quatre, et le premier est l'eau, et ce ne fut pas le plus simple à créer, je te prie de le croire!» (II, 2, p. 138). Alcmène n'est pas convaincue: l'*auctor* ne l'impressionne guère. Le couple humain campe dans son humanité, et ni dieu ni poète ne saurait accaparer pour soi seul le bénéfice des merveilles du monde.

La leçon vaut aussi pour l'hypertexte: le dieu imitateur, comme l'auteur, n'a plus rien chez Giraudoux d'un magicien tout-puissant; et la résistance des personnages plagiés figure bien l'autonomie, la force propre à tout hypotexte qu'aucune réécriture n'est en mesure d'absorber ou de faire oublier. Donner à l'auteur les traits d'un dieu, ce n'est pas pour autant glorifier ses pouvoirs quand le dieu lui-même perd son identité. Avant d'affirmer qu'«il n'y a pas de plagiat» au théâtre, Giraudoux écrit dans le même texte: «Il n'y a pas d'auteur au théâtre. [...] L'essentiel du théâtre n'est pas l'auteur, mais

le théâtre»²². Déjà, Plaute se projetait dans le personnage de Jupiter, plaignaire et joueur, moins pour célébrer son propre pouvoir d'auteur que pour libérer, grâce à l'héritage du mythe, les jeux de la scène. Giraudoux ne s'affiche pas davantage comme l'auteur d'une création personnelle. Représentant dans *Amphitryon 38* des dieux à qui le travestissement ne garantit nul le triomphe, il devient auteur de théâtre avec l'humour et l'humilité d'une réécriture avouée qui reconnaît sa dette envers la tradition²³. Ce faisant, il se confronte au mythe avec «audace» et «discrétion» à la fois, ces deux traits par lesquels Alcmène, dans sa pièce, reconnaît le pas d'un dieu (II, 5, p. 150). Si *Amphitryon* est un mythe de la réécriture, ce n'est donc pas comme mythe de l'Auteur dieu, mais de la *relation* toujours complexe et ambiguë entre hypertexte et hypotexte.

Alors, récrire, un plaisir «divin»? On pourra finalement, comme Alcmène après la nuit passée avec le faux Amphitryon, estimer que l'adjectif n'est que faussement laudatif: «— Tu es faible, ce matin, dans tes épithètes, chéri. [...] pour cette nuit, tu aurais pu trouver mieux. — Qu'aurais-je pu trouver de mieux? — À peu près tous les adjectifs, à part ton mot divin, vraiment hors d'usage» (II, 2, pp. 136—137).

²² J. Giraudoux: *Littérature...*, pp. 209—210.

²³ Giraudoux, interrogé à propos d'*Amphitryon 38* (*Enquêtes et interviews*, II. In: «Cahiers Jean Giraudoux», N° 19, Paris, Grasset, 1990, p. 236), «nie qu'il y ait réécriture, il affirme au contraire la parfaite coïncidence de la langue, de la pensée grecques avec la française», selon Jacques Body qui poursuit: «Pour sa part, il ne fait que “dépoussiérer” quelques bustes, que “sortir de l’ombre” quelques figures symboliques, que les “sortir” comme autrefois on sortait les statues des saints le jour de leur fête» (J. Body: *À la recherche...*, pp. 23—24).

Thérèse Mourlevat

Société Paul Claudel

En mal de réécriture Paul Claudel et sa dramaturgie

En art, il n'y a rien de définitif¹.

Toute sa vie, Claudel considérera nécessaire de revoir, de reprendre, de réécrire ses drames avec le sentiment qu'il n'a pas dit ou pas su dire ni mettre en oeuvre ses projets. Il a envié son ami le poète Francis Jammes, capable de donner avec *Alouette* un manuscrit de premier jet si proche, malgré les inévitables corrections, du texte de la publication². Nous allons examiner comment et pourquoi Claudel, le drame achevé, corrigé, édité, diffusé, est souvent remis en chantier. Nous verrons d'abord les raisons personnelles qui ont entraîné l'auteur dans cette voie en nous référant à son *Journal* et à ses correspondances. Nous nous attacherons ensuite aux exigences ultérieures de ses metteurs en scène quand il commencera à être joué. Nous parlerons enfin du plaisir qu'il a pris à reprendre une pièce d'un illustre écrivain à qui n'a pas craint de se mesurer, Molière en personne.

¹ Lettre de Paul Claudel à Frédéric Pottecher, 19 juillet 1894. In: «Cahiers Paul Claudel». N° 1. Paris, Gallimard, 1959, p. 93.

² F. Jammes: *Alouette* (1934), le manuscrit dont il est question est archivé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

La réécriture, remise en cause de l'écriture

Pour Claudel, il faut corriger et, pour corriger, il ne suffit pas de modifier, il faut refaire, et refaire *de fond en comble* comme il le note à plusieurs reprises. La relecture entraîne la réécriture. Dans l'édition de 1901 qui rassemble ses premiers drames sous le titre *L'Arbre au Mercure de France*, Claudel fait imprimer les deux versions successives de *Tête d'or*, de *La Ville*, de *La jeune Fille Violaine*. *Tête d'or*, écrit à Paris en 1889, est entièrement refait à Boston pendant l'hiver 1893—1894. *La Ville*, rédigé à Paris en 1890—1891, est reconstruite en partie à Boston en 1894, en partie chez ses parents à Villeneuve en 1895. À *La jeune Fille Violaine* déjà écrite du moins en partie en 1892, succède une autre dont l'essentiel a été rédigé en 1898 en Chine. Leur auteur pensait-il ce que le poète Pierre Emmanuel, grand admirateur de Claudel, disait lui-même de ses propres œuvres, que «les plus spacieuses n'ont été que des ébauches»³? Notre dramaturge d'abord flatté de l'admiration que lui vouait le Hollandais Bijvanck⁴ lui écrivait en 1894 à propos du premier *Tête d'or* qu'il utilisait un «langage violent et malhabile comme de quelqu'un qui apprend à parler»⁵.

En quoi consistent les corrections d'une version à l'autre? Examinons *Tête d'or* et la première scène du drame, quand Simon demande à Cébès de l'aider à ensevelir la femme qu'ils ont aimée tous les deux. Bien que le nombre total des pages de la pièce soit presque identique, 135 pages et 133 pages, Claudel allège les dialogues. Simon dit d'abord à Cébès: «Oui, Cébès. Viens, mon cofossoyeur!» en I, qui devient «Viens.»⁶ en II. À l'effort de concision s'ajoute la recherche d'une certaine élégance. Le réalisme brutal, le mauvais goût dirons-nous, s'effacent au profit d'une certaine abstraction. On retrouve la même préoccupation dans cette première scène refaite à diverses reprises. Par exemple: «Et je suis sorti du ventre de la maison» devient «Et je suis sorti de la maison, laissant les figures de famille»⁷. Un autre exemple: «Mais si elle meurt et que nous la voyons s'enfuir comme un corps fait de sable» aboutit à «Mais si elle s'en va ainsi comme une poignée de sable qui fuit entre les doigts»⁸. La recherche de l'expression plus poétique va

³ P. Emmanuel: *Ligne de faite*. Paris, Gallimard, 1966, p. 92.

⁴ Willem Bijvanck (1848—1925), écrivain hollandais, auteur de *Un Hollandais à Paris* (1892).

⁵ Lettre du 30 juillet 1894, citée dans P. Claudel: *Théâtre*. T. 1. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1245.

⁶ Ibidem, pp. 36 et 176.

⁷ Ibidem, pp. 33 et 173.

⁸ Ibidem, pp. 37—38 et 177.

de pair avec l'utilisation inattendue de coupes à la fin d'un verset, coupes qui brisent le mot lui-même pour le faire crier. Ce caractère de la transmission d'un verset à l'autre s'accentue de I à II, par exemple ici :

En I: «Si vous songez que vous êtes des hommes et que vous v /
Ous voyez empêtrés de ces vêtements d'esclaves, oh! Crie /
Ez de rage...»

En II: «Si vous songez que vous êtes des hommes et que v /
Vous voyez empêtrés de ces vêtements d'esclaves, oh! cri /
Ez de rage...»⁹

La rédaction des seconde versions des premières pièces de Claudel pourrait sembler liée à l'inexpérience de l'écrivain. Quand paraît le recueil de *L'Arbre*, il n'a que trente-trois ans. Mais l'examen de sa dramaturgie ultérieure fait apparaître que la plupart de ses drames comportent une autre version, pour tout ou partie d'entre eux. À la veille de sa mort, en février 1955, il vient seulement de mettre la dernière main à *L'Annonce faite à Marie*. La pièce, héritée de *La jeune Fille Violaine*, n'a cessé d'être réécrite pendant plus de cinquante ans. Des personnages sont introduits ou supprimés, des destinations modifiées, quand la route d'Anne Vercors ne va plus vers l'Amérique mais vers Jérusalem. Mais surtout plus poétique, plus dramatique, la réécriture mène vers un texte tout entier voué à la primauté de l'esprit et du sacré.

En tous les cas, les corrections que Claudel apportait à ses manuscrits au moment de l'édition ne visaient que les fautes les plus visibles. Relisant la frappe du pharmacien Gilbert pour la parution de *L'Otage* à la NRF, il prête attention aux blancs, aux virgules, aux accents, à l'orthographe du nom d'un personnage, «Signe» au lieu de «Sygne», ou à l'orthographe en général («ne voulez-vous pas voir e votre enfant»), etc. Gide, lui, relit attentivement¹⁰ la correction des phrases et ne laisse pas passer chez Claudel «un crucifix de bronze» pour «un crucifix en bronze»¹¹. La réécriture s'accomplice parfois par la négative, sans que l'auteur l'ait voulu. C'est le cas lorsque la censure intervient et, pour Claudel on le vit en 1916, quand Firmin-Gémier a voulu donner huit représentations de *L'Otage*. L'auteur dut accepter que son metteur en scène aille en déposer un exemplaire à la Préfecture de police de Paris. Le fameux crayon bleu ne s'est pas privé de supprimer nombre

⁹ Ibidem, pp. 104 et 247.

¹⁰ André Gide, l'un des pères fondateurs de la NRF, est à l'initiative de la publication.

¹¹ Exemple de corrections signalées par Thérèse Mourlevat: «*L'Otage*, du projet initial aux représentations de 1916. In: Paul Claudel: les manuscrits ou l'œuvre en chantier. Dir. J. Houriez, C. Mayaux. Dijon, EUD, 2005, pp. 100—102.

de passages pittoresques, de réflexions pleines d'humour prononcées par Turelure raillant les soldats¹². Même s'il s'agit d'ennemis, on ne se moque pas en pleine guerre des militaires. La pièce s'en trouve un peu raccourcie, le bonhomme Turelure perd de son originalité et de sa présence sournoise et insolente. Claudel l'accepte, ce qui lui importe, c'est d'être joué. Mais la réédition de *L'Otage* rétablira naturellement le texte originel. Toutefois en 1942, quand il faudra soumettre *L'Échange* cette fois à la censure allemande, le poète renoncera à la scène et aux modifications qu'on voulait lui imposer.

Toutes ces constatations que nous n'avons pu voir que rapidement nous amènent à comprendre que Claudel ne réécrit pas pour faire des retours en arrière sur son oeuvre mais toujours pour aller de l'avant et aboutir à des progrès. Il avoue qu'il ne reste presque rien de la première rédaction de *Tête d'or*¹³, en II, qu'il a voulu « recommencer *La Ville* de fond en comble sans en laisser une ligne »¹⁴, « refondre de fond en comble *La jeune Fille Violaine* trop fade dans sa forme actuelle »¹⁵. Pour la plupart des oeuvres suivantes, il s'appliquera à cette simplification, à ces resserrements dramatiques, à cette poétisation. L'édition du *Théâtre* dans la Bibliothèque de la Pléiade, outre les deux versions des pièces que nous avons citées et celle de *Tête d'or* que Claudel essaiera de réécrire en 1949, contiendra *Protée I* et *Protée II*, *La Femme et son ombre I* et *II*, celles de *La Sagesse* sous les formes successives de *La Parabole du festin* puis du *Festin de la Sagesse*, *Le Soulier de satin* en version intégrale et en version pour la scène. Encore insatisfait de cette deuxième version de *Protée II*, Claudel avait même désiré tardivement en réécrire une autre, comme il en témoigne dans une lettre à Darius Milhaud en 1949¹⁶.

La réécriture, quand le drame vient à la scène

L'insatisfaction de Claudel quant à la forme prise par ses drames, et ceci en dehors de toute critique reçue, explique certes qu'il recommence à les écrire.

¹² Exemplaire censuré de *L'Otage*, Archives de la Préfecture de police de Paris, série B. A., Cartons 770 à 773.

¹³ Lettre de P. Claudel à Marcel Schwob, 27 avril 1894, citée dans P. Champion : *Marcel Schwob*. Paris, Grasset, 1927, p. 265.

¹⁴ Lettre de P. Claudel à Frédéric Pottecher, 26 février 1897. In : « Cahiers Paul Claudel ». N° 1..., p. 106.

¹⁵ Lettre de P. Claudel au même destinataire, 22 juillet 1893. In : « Cahiers Paul Claudel ». N° 1..., p. 75.

¹⁶ Lettre de P. Claudel à D. Milhaud, 17 mai 1949. In : P. Claudel : *Théâtre...*, T. 2, p. 1430.

Mais n'y a-t-il pas aussi d'autres motifs à cette exigence ? Conscient de son génie l'écrivain a mal supporté que ses pièces n'aient pas été l'objet de propositions au théâtre, quand les années passent et qu'il atteint la quarantaine. Lugné-Poe¹⁷ est le premier metteur en scène en France qui s'intéresse à lui et qui réalisera *L'Annonce faite à Marie* en 1912, puis *L'Otage* en 1914. L'actrice Marie Kalfé souhaitait en fait interpréter le rôle de Violaine sous sa direction. Elle avait été séduite par le personnage de la jeune fille Violaine dans le recueil *L'Arbre* de 1901. Claude refusa, jugeant soudain son travail indigne d'être présenté au public. « La fable et l'action en sont puériles, des parties entières comme les divagations architecturales de Pierre de Craon sont à supprimer (le rôle lui-même en entier peut-être) »¹⁸. Mais voilà que l'écrivain change d'avis quinze jours plus tard. Il a réfléchi et imagine qu'il peut « en faire quelque chose de parfaitement jouable »¹⁹. Et à présent il veut préserver le personnage de Pierre de Craon et donner à l'ensemble le « caractère assez grandiose qui lui manquait »²⁰ et c'est une autre pièce, *L'Annonce faite à Marie*, qui se substitue à la précédente. Le travail d'écriture commence durant l'été 1911. « C'est presque une nouvelle oeuvre que je vais écrire »²¹, avait-il dit avant de se remettre à l'ouvrage.

Il arrive qu'une partie seulement d'un drame soit revue par l'auteur pour des raisons plus concrètes et plus immédiates. Ainsi en a-t-il été de *L'Otage* en 1914. Car la dernière scène du troisième acte devait comporter un grand nombre d'acteurs et de figurants, le roi Louis XVIII en personne, son fils (qu'il n'a pas eu), son frère (le futur Charles X), des officiers, des serviteurs, les délégués du Corps législatif, du Conseil d'État, du Sénat, des tribunaux, des évêques, etc. On n'avait pas les moyens de payer autant de salaires, ni de louer autant de costumes dispendieux. Mais de plus la scène de la salle Malakoff était trop petite pour accueillir une pareille affluence. Claudel se soumit et réécrivit le dénouement en janvier 1914. Réécrire ce dernier acte fut « un travail très agréable » qui « succédait à de longs mois de travail très sérieux », concernant évidemment l'expression mais encore et sur-

¹⁷ Aurélien Lugné-Poe (1869—1940), écrivain, acteur et metteur en scène, devait révéler au public français Ibsen, Strindberg, d'Annunzio, Bataille, Claudel.

¹⁸ Lettre de P. Claudel à André Gide, 18 février 1909. In: P. Claudel — A. Gide: *Correspondance, 1899—1926*. Préface et notes par R. Mallet. Paris, Gallimard, 1949, p. 98.

¹⁹ Lettre de P. Claudel à Gabriel Frizeau, 26 février 1909. In: P. Claudel — G. Frizeau — F. Jammes: *Correspondance, 1897—1938*. Préface et notes par A. Blanche. Paris, Gallimard, 1952, p. 151.

²⁰ Ibidem.

²¹ Lettre de P. Claudel à André Suarès, 23 juillet 1911. In: A. Suarès et P. Claudel: *Correspondance, 1904—1938*. Préface et notes par R. Mallet. Paris, Gallimard, 1951, p. 169.

tout son besoin de «tenir en bride le lyrisme» et de créer «des personnages objectifs et extérieurs»²².

Ce sont essentiellement des raisons techniques qui induiront la réécriture du *Soulier de satin*. Le comité de lecture de la Comédie-Française avait approuvé alors le choix de la pièce et proposé d'en donner représentation par moitié deux soirs de suite, d'en faire deux soirées consécutives. Le drame, dont la Première Journée avait d'abord été publiée en 1924, avait connu des remaniements de détails avant même l'édition de sa totalité en 1929. Finalement J.-L. Barrault s'entendit avec l'auteur pour qu'il ne subsiste que les deux tiers de la version initiale dans une version pour la scène. Il l'amputera de la quasi-totalité de la Quatrième Journée, ladite Journée était pourtant à l'origine de la composition de la pièce. Réécrire, ce sera cette fois supprimer des scènes et «procéder à une nouvelle élaboration plus complète de mes idées». Au lendemain des premières représentations en 1943, un journaliste constatera «le texte de M. Paul Claudel adroitemment raccourci et adapté à la scène pour laquelle il ne semblait pas fait de façon satisfaisante»²³.

La Sagesse est encore une oeuvre dramatique que Claudel a remise sur le métier plusieurs années durant. Pourquoi et comment? À la demande du jeune musicologue Jacques Benoist-Méchin²⁴, Claudel écrit en 1925 *La Parabole du festin* qui paraît dès 1926. Mais en 1928, aucune suite n'ayant été donnée, Claudel écrit à Darius Milhaud que «c'est bien plutôt à vous qu'à lui que je pensais en l'écrivant»²⁵. En effet, c'est le moment où Ida Rubinstein²⁶ demande à Milhaud la musique d'une oeuvre biblique. Celui-ci propose de recourir pour le texte à Claudel qui refuse d'abord, en août 1934, pour écrire quelques jours plus tard une nouvelle version de *La Parabole du festin*. De tentative en tentative, le musicien et l'écrivain ajustent leurs efforts. C'est tantôt Claudel qui modifie et tantôt Milhaud qui s'adapte. En décembre 1934, Claudel avait «complètement refondu les trois dernières parties de *La Sagesse*»²⁷. Mais les difficultés viennent d'Ida, qui devient mystérieusement absente quand elle est attendue, qui ne cesse d'afficher son contentement pour dissimuler ses désaccords. L'Opéra de Paris est retenu plusieurs fois pour des dates sans cesse reportées. L'arrivée de la guerre clôt les

²² Lettre de P. Claudel à A. Gide, 22 décembre 1910. In: P. Claudel — A. Gide: *Correspondance...*, p. 157.

²³ Thierry Maulnier, «Revue» [Marseille, Robert Laffont] 1943, p. 445.

²⁴ Jacques Benoist-Mechin (1901—1983), journaliste, historien et musicologue. Fasciné par le nazisme, il fut ministre sous le régime de Vichy.

²⁵ Lettre de P. Claudel à Darius Milhaud. In: P. Claudel: *Théâtre...*, T. 2, p. 1500.

²⁶ Ida Rubinstein (1885 ou 1888—1960), danseuse, mime, chorégraphe, mécène, in: J. Depaulis: *Ida Rubinstein. Une inconnue jadis célèbre*. Paris, Champion, 1995.

²⁷ Lettre de P. Claudel à D. Milhaud, 13 novembre 1928. In: P. Claudel: *Théâtre...*, T. 2, p. 1500.

espérances de Claudel, et la pièce «est restée en l'air», comme avait dit alors son auteur. Exécutée en oratorio à la radio française et à la radio belge en 1946, mais pas au théâtre, elle ne verra le jour ni du vivant de Claudel, ni dans les années qui ont suivi sa disparition. Pourtant en 1991, l'écrivain et metteur en scène Michel Maslowski²⁸ l'a créée au festival d'Avignon et a donné une série d'une quarantaine de représentations en France avec la musique d'un jeune musicien qui a fait depuis son chemin, Frédéric Helbert.

On s'arrêtera à présent sur une autre pièce, *L'Échange*, écrite en 1893, rappelons-le, à Boston. «*L'Échange* est peut-être la seule de mes pièces où il ne m'est pas paru nécessaire au cours des années d'introduire aucune modification»²⁹, disait Claudel en 1946. Or cinq ans plus tard, Jean-Louis Barrault se propose de reprendre à son tour *L'Échange*. De janvier 1951 au mois de mai suivant, Claudel travaille à ce drame. Il «cassait tout pour tout refaire»³⁰. Il ajouta ou renforça les didascalies, modifia complètement les dialogues entre Marthe et Louis, révélant ce personnage de Marthe d'une façon totalement différente qui lui faisait dire par exemple que «la Marthe du I et la Marthe II représentent des êtres différents», la seconde ayant le «sentiment profond d'un devoir envers l'avenir»³¹. Mais le travail n'était pas terminé pour autant, de véritables marchandages s'installèrent alors avec Barrault et il s'ensuivit une écriture à quatre mains des passages essentiels avant d'aboutir aux représentations du théâtre Marigny. La version utilisée sera en fait une version intermédiaire entre celles qu'on appela ensuite la première et la seconde version.

Les réécritures de Claudel sont aussi liées aux réalités de sa vie personnelle et aux aspects autobiographiques de son oeuvre. Quand J.-L. Barrault veut l'autorisation d'être son metteur en scène, Claudel lui refuse immédiatement deux des pièces qui sont demandées, *Tête d'or* et *Partage de midi*. «Sachez donc, avait-il écrit en 1894 à Bijvanck, que *Tête d'or* fut l'œuvre de l'époque tragique de ma vie». Il ne peut y «repenser sans horreur», ayant supporté «une véritable agonie»³². L'époque, la vie à Paris, l'importance d'une philosophie matérialiste envahissante et destructrice avaient plongé le jeune Claudel dans le désespoir pendant son adolescence. *Tête d'or* témoignait en 1889 de ce combat qui se livrait en lui. «Il y a beaucoup de ma vie dans ce livre»³³, trop pour le donner à tous les publics. C'est seulement en 1959,

²⁸ Michel Maslowski, professeur à la Sorbonne et metteur en scène à Varsovie et à Paris.

²⁹ Texte de P. Claudel imprimé sur le programme des représentations données en décembre 1946 au Théâtre des Champs-Elysées avec Ludmilla Pitoëff.

³⁰ J.-L. Barrault: *Souvenirs pour demain*. Paris, Le Seuil, 1972, p. 214.

³¹ Lettre de P. Claudel à J.-L. Barrault, 17 juillet 1951.

³² Lettre de P. Claudel à W. Bijvanck. In: P. Claudel: *Théâtre...*, T. 1, p. 1246.

³³ Ibidem.

quatre ans après la mort du poète, que J.-L. Barrault joua *Tête d'or* au Théâtre de France, en utilisant la version de 1894, plus détachée de la personne de l'auteur que celle de 1889.

Pour *Partage de midi*, que dire? Consul à Foutcheou, Claudel désespéré de la rupture avec celle qui avait occupé sa vie quatre ans durant, Rosalie Vetch, écrit en 1905 ce drame dont les deux premiers actes sont l'histoire de sa passion. Il y eut un manuscrit A, un manuscrit B, et un texte final publié en 1906 hors commerce. Quand on évoque une autre publication, Claudel doit dire non, le père Caillava, témoin de sa détresse, lui conseillant même de laisser à d'autres le soin de prier pour la femme encore aimée, et le futur cardinal Baudrillart son confesseur lui donnant à ce sujet le conseil ferme de renoncer³⁴. Les retrouvailles ultérieures avec Rosalie, disons Rosie, et cette seconde famille avec laquelle il faudra cheminer parallèlement avec la famille officielle, feront taire toute velléité de diffusion et de représentation. D'autant que Rosie dès 1921, ne supportera pas que leur histoire se répande dans les salons parisiens. En 1938, elle refuse même ce film qui aurait pourtant procuré à leur fille Louise les ressources qui lui manquaient. L'entrée de *Partage de midi* dans la Bibliothèque de la Pléiade par l'intermédiaire de Jacques Madaule comporte cette première version à laquelle Claudel voulut en joindre une autre. Cette seconde ne le satisfaisant pas, il en écrivit une troisième, la *Nouvelle Version*. Mais J.-L. Barrault mit en route la seconde au théâtre Marigny dès que Claudel après consultation de l'abbé Massin se sentit autorisé à la lui donner.

Ce nouveau *Partage de midi* était aux dires de son auteur tellement meilleur que sa pièce d'autrefois. Mais la part d'autobiographie était aussi grande. Seulement le regard porté sur Rosie était devenu différent. À l'homme passionnément épris avait succédé un homme vieilli qui, malheureux sur ce chemin périlleux d'une vie difficile, en subissait de lourdes conséquences sur le plan familial. La merveilleuse jeune femme était devenue sous sa plume assez vulgaire et égoïste au point que beaucoup de spectateurs jugeront Rosie à travers cette nouvelle Ysé. Elle ne méritait pas sur le tard qu'on abîme son personnage à ce point. Les regards avaient évolué avec l'âge chez Claudel.

On trouverait facilement d'autres exemples de ces allusions autobiographiques reprises pour être modifiées par Claudel dans les versions successives de ses drames. Chaque fois on retrouve mêlées l'aspiration du poète à se libérer par une mise en œuvre dramatique d'une histoire personnelle qui l'enveloppe et qu'il doit prendre en compte pour la faire sienne, et la préoccupation de ses secrets. Rappelons pour conclure simplement l'histoire de Vio-

³⁴ T. Mourlevat: *La Passion de Claudel. La vie de Rosalie Scibor-Rylska*. Paris, Pygmalion, 2001, p. 173.

laine, réécrite disions-nous pendant toute la vie de l'auteur pour la mener « à l'âge adulte »³⁵, « à l'état adulte »³⁶, cette pièce qu'il désignait comme « l'œuvre capitale de ma vie »³⁷.

Réécrire l'œuvre d'un autre

Hormis les claudéliens, peu de gens ont lu *Le Ravissement de Scapin*, une pièce que Claudel a écrite d'après Molière et à laquelle il s'est attaqué à la surprise des gens de théâtre. D'où lui est venue cette initiative? En 1671, Molière avait donné au Palais-Royal *Les Fourberies de Scapin*, une comédie qui avait puisé ses sources chez Térence, Tabarin et la Comedia dell' Arte entre autres. Jean-Louis Barrault au théâtre Marigny est au début de 1949 l'interprète du rôle de Scapin dans une mise en scène de Louis Jouvet. Claudel figure sur la liste des invités à la première. Il s'y rend. Il est surpris et déçu par la pièce, devenue pour lui moins drôle au théâtre qu'à la lecture. L'histoire apparaît presque fade et le burlesque n'y a plus beaucoup de place. Que faire si un spectateur comme Claudel n'est pas satisfait? À quatre-vingt-un ans, il n'a rien perdu de sa verve, et l'idée lui vient tout simplement de réécrire l'histoire pour faciliter une performance ultérieure de comédiens.

L'année 1949 est faste. Claudel a mis au point en février une nouvelle version de *Partage de midi*, il rédige le premier acte d'une troisième version de *Tête d'or*, et il entreprend donc au printemps « l'aventure » d'une réécriture des *Fourberies*. Il s'y met avec un enthousiasme juvénile, renouant joyeusement avec le genre des facéties de *Protée* et de plusieurs drôleries du *Soulier de satin*. Il voudrait donner à son œuvre le même titre, le titre déjà choisi par Molière. Mais la Société des Auteurs s'y opposant, il publie finalement la pièce en 1952 dans la revue « Opéra » sous le titre *Le Ravissement de Scapin* après avoir pensé un moment l'appeler *L'Impromptu de Scapin*. Comme l'a montré Alain Beretta³⁸, c'est plus un arrangement qu'une véritable réécriture. Claudel conserve en effet intégralement les quatre scènes essentielles. Il ne les réécrit ni ne les modifie. Il pense que ce n'est pas la peine de jouer toute la pièce. On ne va jouer que les scènes principales. Elles

³⁵ Pierre Mazaras, article du 6 mars 1948, publié dans « Le Figaro littéraire ».

³⁶ Lettre inédite de P. Claudel à Christian Casadesus, 1944.

³⁷ Ibidem.

³⁸ A. Beretta: *L'aventure d'une réécriture: des Fourberies au Ravissement de Scapin*. In: *Paul Claudel: les manuscrits...*, 2005, pp. 127—136.

sont à la fois les plus amusantes et celles dont la conception a été la plus originale. Autour de ces quatre scènes fondamentales, Claudel bâtit une comédie qu'il a dite et voulue à l'état naissant sous les yeux du public. L'histoire ne se passe plus à Naples dans un quartier du port. On se trouve à Paris, tout près de la Comédie-Française. Un cabaret constitue un lieu idéal de rencontres. S'y croisent des acteurs désœuvrés et des gens au travail, des serveurs, des livreurs appointés par le théâtre. En trois versions successives, du printemps 1949 à l'automne suivant, Claudel arrange avec les «yeux neufs d'un écrivain en vacances»³⁹ du théâtre dans le théâtre, appliquant sur le plateau ce qu'il prévoyait déjà en préparant *Le Soulier de satin*: «il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme!»⁴⁰.

Claudel est fidèle à son principe, ce qui compte ce sont les situations car «nous nous en fichons, des caractères»⁴¹, notera-t-il dans la préface. Écrit-il comme pour protéger une «énorme bouffonnerie»⁴²? Il s'y emploie en insérant les quatre scènes retenues dans un contexte inattendu. Les acteurs se jettent sur le panier de perruques et de costumes abandonnés là par les livreurs assoiffés, s'attribuent les rôles quitte à être deux pour le même, tandis que celui qui s'improvise régisseur tente vainement de mettre de l'ordre dans un désordre inextricable où de surcroît on confond Molière avec Corneille, Racine ou Pascal. Alain Beretta dans l'étude citée que nous ne pouvons reprendre ici en détail montre combien le projet de Claudel a été audacieux. «Quel plaisir de collaborer avec Molière!»⁴³ s'exclame l'auteur dans la préface.

Pour conclure

Il semble nécessaire pour conclure d'aller au-delà de cette étude surtout descriptive et des réflexions qu'elle a entraînées. Le geste d'écrire engage évidemment la plupart des auteurs à remettre leur ouvrage sur le métier. Comme le disait François Mauriac, «l'œuvre à faire se fait toujours»⁴⁴. Mais une originalité de Claudel, c'est ce ressenti de l'impérieuse nécessité en face

³⁹ Cette phrase du manuscrit n'a pas été imprimée.

⁴⁰ P. Claudel: *Théâtre...*, T. 2, p. 663.

⁴¹ Ibidem, p. 1337.

⁴² Lettre de P. Claudel à D. Milhaud, 10—18 septembre 1913. Ibidem, p. 1429.

⁴³ Ibidem, p. 1338.

⁴⁴ F. Mauriac: *Mémoires intérieurs*. Paris, 10/18, 2006, p. 97.

de la pièce. Il n'est pas celui qui construit et qui achève dans une période donnée. Mais il demeure ensuite en quête permanente de l'adéquation à ce qu'il voulait dire, et qui ne lui semble pas dit. En reprenant ses drames pour les réécrire, Claudel voulait atteindre «l'œuvre d'art, jaillie de petits obstacles qu'il a fallu surmonter»⁴⁵.

Nous avons vu qu'à l'encontre de beaucoup de dramaturges, les pièces de son théâtre, une fois rédigées, publiées, promises à la scène, voire jouées, ont donné lieu à des remaniements de fond en comble. L'exemple le plus extraordinaire, nous l'avons dit, est l'histoire de Violaine et Mara dont les réécritures successives se sont étagées sur presque soixante ans pour aboutir à la pièce représentée en février 1955, à la Comédie-Française, quelques jours avant la mort de l'auteur. Ces multiples et permanentes refontes, Claudel en a souvent parlé. Il a même signalé pour *Tête d'or* cinq ou six versions antérieures à celle de 1889, dont on n'a retrouvé que quelques brouillons et que certains jugent même peu probables. Nombre de lecteurs se sont étonnés, lors de la publication du *Théâtre* dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1956, que les versions successives des pièces, comme dans *L'Arbre* en 1901, soient éditées et que Claudel ne se soit pas contenté de publier les dernières. Henri de Régnier, parmi d'autres, s'en est dit agacé en 1911 en lisant ce dernier recueil. «Claudel publie les premières versions de ses drames. Je sens en cela et en lui beaucoup d'orgueil»⁴⁶. Les refontes des pièces n'ont pas toujours paru meilleures et n'ont pas toujours satisfait les lecteurs. En 1948 par exemple, le père Barjon s'en plaint à Claudel, regrettant que les réécritures de finales se soient faites au profit de l'action mais aux dépens du lyrisme. De ce Claudel «remanié, remâché, transposé et réadapté aux exigences de la scène»⁴⁷, il se plaint dans son ouvrage sur l'écrivain.

Le désir profond de perfection allié à la nécessité pour être joué, de négocier l'écriture avec les metteurs en scène, caractérisent donc nettement l'écrivain. Quand à quatre-vingt un ans, il juge *Tête d'or* trop proche de la crise personnelle violente de sa jeunesse, il tente de refaire le drame qui appartient pour lui au temps douloureux de sa conversion, à une intimité difficile à partager. Cela suffit-il à expliquer son «incessant besoin de réécriture»⁴⁸? Le comportement de Claudel atteste sa recherche d'authenticité. Peut-il parler de lui-même de la même façon à vingt-cinq ans et dans son grand âge? Dans *Partage de midi*, il substitue en 1948 à son émerveillement de 1905 l'agacement et la lassitude. Au faîte de sa célébrité, non content de ce qu'il

⁴⁵ P. Claudel, interview au journal «Le Monde» du 9 mars 1948.

⁴⁶ H. de Régnier: *Les Cahiers inédits, 1887—1936*. Paris, Pygmalion, 2002, p. 638.

⁴⁷ Père L. Barjon: *Paul Claudel*. Paris, Éditions Universitaires, 1953, p. 141.

⁴⁸ Selon une expression d'Isabelle Renaud-Chamska, à propos de Patrice de la Tour du Pin, dans *Patrice de la Tour du Pin*. Genève, Droz, 2005, p. 40.

a fait, il ne renoncera pas à vouloir dire la vérité de son aujourd’hui, car « le livre nous est livré et, à travers lui, son auteur »⁴⁹. Je serais donc encline à conclure que se conjuguent en lui le besoin d’une collaboration confiante avec le metteur en scène enfin choisi et celui de l’authenticité de la confidence au spectateur. Plutôt que de l’orgueil dont parlait H. de Régnier, il m’apparaît que Claudel témoigne aussi d’une humilité certaine. Même quand il reprend Molière avec *Le Ravissement de Scapin*, il ne veut pas faire mieux mais donner au public le meilleur de cette comédie, mettre en valeur ses qualités extraordinaires qui font rire depuis plus de trois siècles.

⁴⁹ P. Claudel: *Mémoires improvisés*. Paris, Gallimard, 1952, p. 79.

Krystyna Modrzejewska
Université d'Opole

« Harcèlement littéraire » d'Eugène Ionesco

« Il y a dans ce corpus une idée de la littérature à l'usage de ceux qui croient savoir ce qu'est la littérature. Cela dit, le rapport qu'on entretient avec le contemporain est toujours problématique, surtout à partir du moment où on est entré dans la solitude engendrée par ses propres livres, ce que nos livres font de nous étant un phénomène singulier, une lutte entre la vie et l'œuvre dont on ne peut pas mesurer entièrement les effets »¹.

Le rapport d'Eugène Ionesco avec la tradition littéraire est tellement complexe qu'on arrive à se poser la question s'il est possible de l'exprimer. Cependant l'auteur de *La Cantatrice chauve* est toujours dans le nombre d'intellectuels du XX^e siècle les plus importants. Représentant lui-même les deux cultures : française et roumaine, se posant plusieurs questions fondamentales sur l'identité humaine, le pouvoir, les régimes écrasant l'individu, la liberté de l'homme, il montre une grande sensibilité et vigilance. Plus sensible que les autres car étranger à Paris, chargé du bagage de sa vie en Roumanie, il observe attentivement les phénomènes qui l'entourent faisant passer dans sa création littéraire le message considérable sur la condition humaine. C'est pourquoi l'effort d'exprimer ses rapports compliqués avec la tradition littéraire est digne d'être entrepris. Comme la matière semble être très délicate, on a commencé le texte de la réflexion présente par la proposition de Richard Millet, auquel on a emprunté l'expression « harcèlement littéraire » du titre².

¹ R. Millet: *Harcèlement littéraire. Les entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille*. Paris, Gallimard, 2005, p. 35.

² Ibidem.

Eugène Ionesco surprenait, même choquait ses contemporains. Il déclarait refuser tout héritage, le rejeter radicalement. Gabriel Marcel appelait cette attitude «le retour à une sorte de l'état brut» constatant avec étonnement:

«Ce qui me paraît tout à fait inouï dans ces textes, c'est la désinvolture avec laquelle l'auteur liquide à peu près tout le théâtre qui l'avait précédé, sans paraître avoir un seul instant l'idée qu'il devrait peut-être se mettre lui-même en question, que les innombrables spectateurs qui restent les fervents de Molière, les admirateurs d'Ibsen, ne sont peut-être pas de simples fossiles, que l'aberration n'est peut-être pas de leur côté à eux; et que, d'autre part, il est douteux qu'un coup de matraque puisse favoriser en aucune manière cette sorte de nouvelle prise de conscience que l'auteur réclame»³.

Néanmoins la littérature concerne l'auteur de *La leçon*, l'intéresse, l'obsessionne ce que prouvent ses énoncés théoriques aussi bien que la présence de la tradition littéraire dans son œuvre. Dans la conclusion de *Notes et contre-notes*, il observe: «Si la littérature est dans l'impasse [...] c'est parce que ses matériaux sont périmés, usés»⁴.

Les réflexions sur la littérature et l'art apparaissent tout au long de sa vie. Ce phénomène est largement présenté par Michel Lioure dans «*À quoi bon la littérature?*», une approche incomparable du jeu de Ionesco avec la littérature. On y observe Ionesco déchiré entre la tentation d'écrire et la conviction de la vanité de tous les livres. La confrontation des opinions opposées de l'auteur des *Chaises* sur la valeur de la littérature comme domaine d'activité professionnelle se résume dans la conviction de Lioure que: «Très tôt cependant il manifestait envers ses propres activités littéraires et la littérature en général une indifférence apparente, une défiance ironique allant jusqu'au mépris»⁵.

Cependant il précise avec grande finesse que: «Quels que soient alors le narcissisme et la vanité de l'écrivain, l'écriture est un "témoignage", à la fois personnel et universel, sur un soi, sur autrui, sur un individu et sur l'humanité»⁶.

Néanmoins les réflexions de Ionesco sur la littérature prouvent qu'elle représente pour lui la grande valeur incarnant la quête obstinée d'une explication de l'insoluble énigme de la destinée. Ainsi Ionesco part à cette aventure intellectuelle, à la recherche du secret de la création et du mystère de sa réception, Michel Lioure conclut que:

³ G. Marcel: *Ionesco*. In: R. Laubreaux: *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris, Garnier, 1973, p. 23.

⁴ E. Ionesco: *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966, p. 360.

⁵ M. Lioure: «*À quoi bon la littérature?*» In: *Lectures de Ionesco*. Textes réunis par N. Dodille, M.-F. Ionesco, G. Liiceanu. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 25.

⁶ Ibidem, p. 33.

«L'on conçoit que Ionesco, perpétuellement déchiré entre la tentation d'un scepticisme universel et le désir forcené de l'absolu, entre sa passion d'écrire et la conviction de la vanité de tous les livres, ait oscillé constamment entre le respect et le mépris de la littérature, affirmant tour à tour ou simultanément, sans redouter la contradiction, qu'elle est ou n'est pas "une chose sérieuse" »⁷.

La lecture de ce texte, canonique pour la compréhension du jeu de Ionesco avec la tradition littéraire montrant le grand dynamisme de son expression, nous assure que l'auteur de *Rhinocéros* est harcelé par la littérature. De plus, cette expression décrit d'une manière efficace ce jeu, dévoilant de nouvelles perspectives d'approche littéraire. Richard Millet dans ses réflexions concernant la littérature nous fait découvrir un certain rapport qui pourrait aussi bien décrire l'attitude de Ionesco : «Je ne crois pas qu'on puisse parler de soi sans évoquer les autres, et inversement. La vérité est peut-être dans le rapport à autrui»⁸.

Richard Millet évoque sa solitude, loin de tout ce qui se fait et ce qui se dit : « [...] ne dialoguant plus, si j'ose dire, qu'avec les héros qui m'ont aidé à être ce que je suis et que je ne cesse de relire. Je ne lis presque plus mes contemporains, par dégoût de leur langage, manque d'intérêt pour leurs thèmes. C'est la première fois dans l'histoire qu'on a réellement l'impression que tout se répète sous forme de farce»⁹.

Le même climat se fait sentir à plusieurs reprises dans les énoncés de Ionesco ainsi que dans son œuvre dramatique. Ainsi la réécriture, le détournement vers la tradition littéraire, le dialogue avec elle s'avère salvatrice pour l'écrivain. Surtout quand il subit la crise résultant de son impuissance de dialoguer avec ses contemporains. On pourrait le prouver étudiant attentivement chaque pièce. Cependant une pièce n'offre jamais la totalité de la vision du monde de son auteur. Ainsi il ne reste plus qu'à choisir les pièces où le phénomène d'« harcèlement littéraire » se trouve davantage mis en lumière que dans les autres.

Macbett est le premier travail d'adaptation et de modernisation de Ionesco à partir d'un autre auteur que lui. L'auteur en définit le thème directeur :

Comment un général, fidèle et vertueux, peut-il devenir un monstre si non par l'emprise de l'action, de l'ambition, du pouvoir? ¹⁰

⁷ Ibidem, p. 36.

⁸ Millet: *Harcèlement littéraire...*, p. 86.

⁹ Ibidem, p. 31.

¹⁰ Ionesco cité d'après C. Cezan: *Les paranoïaques de la politique*. «Les Nouvelles littéraires», 24 janvier 1972.

Il décrit cette pièce conçue en moins d'un mois : mélodrame, plus ou moins comique, et à surprises, avec, bien sûr, des références au monde actuel. La conclusion de ce texte (s'il y en a une), devient fort lisible : tout dictateur est paranoïaque, ainsi d'ailleurs que tous ceux que mène l'ambition politique. *Macbett* a été créé au théâtre de la Rive Gauche à Paris le 27 janvier 1972, mise en scène par Jacques Mauclair, avec le décor et les costumes de Jacques Noël, la musique de Francisco Semprun et Michel Christodoulidès. C'est Jan Kott, son ami polonais, l'auteur du livre : *Shakespeare, notre contemporain*, paru en France en 1978, qui a inspiré Ionesco à concevoir la pièce *Macbeth*.

La célèbre réplique de Macbeth :

La vie n'est qu'[...] une histoire contée par un idiot, pleine de fureur et de bruit et qui ne veut rien dire¹¹.

impressionne Ionesco si fort qu'il considère Shakespeare comme un ancêtre «de ce théâtre qu'on dit de l'absurde»¹². Dans plusieurs entretiens il condamne la folie du pouvoir, le désir de dominer les autres, selon lui, toujours criminel. Il est convaincu que le manque de contrôle tel qu'il puisse être effectué par l'opposition ou par la presse, fait que tout homme politique devient un monstre. Cette constatation n'étonne pas si on se rend compte que Ionesco était toujours en révolte contre toute forme d'autorité. Même on pourrait s'interroger si ce n'est pas cette révolte qui fonde sa démarche créatrice. Surtout que l'auteur de *Rhinocéros* confie en 1987 que c'est le climat idéologique des décennies précédentes qui l'avait incité à écrire *Macbeth*.

Comme d'habitude, marcher dans les pas du plus grand dramaturge anglais offrait un avantage. Le thème se prêtait aussi bien à la perspective historique qu'à la contemporaine, a-temporelle. L'extraordinaire et l'humour devaient faire rire le public. Néanmoins le cauchemar qu'est la réalité réveillait angoisse assoupie du spectateur. La réception de la pièce était favorable. On soulignait «une approche très personnelle, très habilement conduite, et dramatiquement efficace»¹³, la puissance des scènes, des gags, la variété des tons et des registres¹⁴. Pierre Macabru affirmait que derrière la farce se cachait un homme peureux, qui avait une vision macabre du monde. La critique de «France-Soir» soulignait que la pièce est drôle et triste, même désespérée, car la passion du pouvoir, la mort est au bout de tout mais la déri-

¹¹ *Macbeth*, acte V, sc. V, dans : W. Shakespeare : *Oeuvres complètes*. T. 2. Trad. H. Fluchère. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1005.

¹² C. Cezan : *Les paranoïaques...*

¹³ J. Lenormand, «Le Figaro littéraire», 26 février 1972.

¹⁴ J.-J. Gautier, «Elle», mars 1972.

sion domine¹⁵. C'est l'art du décorateur, qui accompagné du talent du metteur en scène ainsi que l'ingéniosité de l'auteur, met Shakespeare en bandes dessinées. Sa guignolade, d'une féroce ironie, fait d'ailleurs apparaître les Pieds Nickelés et métamorphose deux sorcières aux masques grimaçantes en séductrices ravissantes, incarnées par Brigitte Fossey — sorcière et suivante de Lady Duncan et Geneviève Fontanel — sorcière et Lady Duncan. Leur numéro de strip-tease constituait «une des grandes actions de la soirée»¹⁶. On n'oubliait pas non plus les guillotines imposantes et menaçantes, la beauté des costumes. La modernité, l'ingéniosité et la puissance de ce spectacle impressionnaient fort le public. Il n'est pas étonnant que la réception par la critique constituait le concert d'éloges.

Si l'on regarde la pièce de Ionesco dans la perspective de la réécriture, non seulement les inspirations de Shakespeare s'imposent. N'oublions pas que déjà *Macbeth* de Shakespeare est soumis aux influences de Sénèque et de Machiavel. Ce dernier représentait un effort de la pensée moderne pour se libérer de la tutelle de la pensée médiévale dans les domaines politique, social et religieux. Ainsi Le Prince doit se faire craindre à cause de sa force, la ruse, le courage, la promptitude de jugement, la résolution. Du machiavélisme, les élisabéthains retiennent l'interprétation cynique de l'univers, les traits de caractère de l'ambitieux hypocrite, amoral et brutal. De Sénèque ils retiennent la technique, les effets et le lyrisme, mais aussi une vision du monde qui exaspère les passions, une thématique du chaos universel et de la confusion des valeurs, accompagnée d'une atmosphère chargée des symboles menaçants. Le goût pour les crimes sensationnels et les passions monstrueuses qui fascinaient les contemporains de Néron fascinent encore les sujets de la reine Elisabeth. Shakespeare n'a pas négligé les sources historiques comme les *Chroniques* de Holinshed. Également il a exploité et il a développé la mythologie fantastique qui a métamorphosé ce crime odieux en acte contre la nature: le soleil ne se montrait plus pendant des mois, des tempêtes dévastaient le royaume et une voix étrange condamnait Macbeth à l'insomnie.

La trame historique sert de support au tragique dans cette pièce. Macbeth était comme Œdipe, condamné d'avance par le destin. Sur cette histoire d'ambition, de crime et de châtiment se greffent la prophétie des sœurs fatales, l'inversion des valeurs, les présages nefastes rapportés par Lenox, la présence de Rosse et du vieillard, l'alliance maléfique avec la nuit.

Ionesco reprend la trame et les principaux motifs de la pièce de Shakespeare: assassinats de Duncan et de Banquo, apparition du spectre, meurtre de Macbeth. Toutefois il les modifie considérablement, les éclaire sous un

¹⁵ «France-Soir», 3 février 1972.

¹⁶ G. Chateau: *Ionesco. Macbett*. «Nouvelle Revue Française», avril 1972, p. 104.

jour nouveau et les expose au souffle de la dérision. De nombreux épisodes sont supprimés, entre autres: la scène d'ouverture consacrée aux sorcières, la missive que Macbeth adresse à son épouse ainsi que le festin donné en l'honneur de Duncan, le monologue du portier, la découverte de l'assassinat, la fuite des fils du roi. Ionesco a éliminé les commentaires sur les signes néfastes apparus la nuit du meurtre, le motif du sommeil « assassiné », la machination contre Banquo, la seconde visite de Macbeth aux sorcières, l'horrible massacre de la famille de Macduff, les préparatifs de guerre des nobles écossais, le somnambulisme de Lady Macbeth et l'arrivée des troupes qui assaillent l'usurpateur. Ionesco écarte tout ce qui ne sert pas son dessein, et notamment l'action. Ce qui l'intéresse c'est l'Histoire et la folie meurtrière. Il reste indifférent à cet aspect épisodique de l'histoire d'Angleterre qui fascinait les élisabéthains.

Il élimine quelques personnages: Duncan, Donalbain, Macduff, Lenox, Rosse. Il prête vie à d'autres: les barons Glamis et Candor, Lady Duncan, un évêque, un moine, un limonadier, un chasseur de papillons, etc. En conséquence les personnages sont devenus si nombreux que les comédiens devaient jouer plusieurs rôles. Les nouveaux personnages interviennent dans les scènes imaginées par Ionesco: le dialogue d'ouverture réunissant Glamis et Candor, l'épisode consacré au limonadier, la métamorphose d'une sorcière en Lady Duncan, la scène de bénédiction et de guérison. Il a préservé le discours de Macbeth, le « libertador », qui, en un tournemain, proclame la Terreur:

Oui maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre¹⁷.

Pour Ionesco, ces phrases-clés empruntées à Shakespeare, font écho à toutes les tyrannies et les mégalo manies, à toutes les révolutions métamorphosées en terreur. Cette vision pessimiste de l'Histoire se reflète dans le traitement volontairement caricatural et réducteur de certains faits. Cette vision était confirmée par l'auteur à plusieurs reprises dans ses nombreux entretiens. Il reste convaincu entièrement que tout conflit a pour l'origine *la libido dominandi*, le plaisir sadique d'asservir et d'humilier.

Les guerres rythment le cours de l'Histoire. Les exterminateurs: les Ubus, Hitler, Staline, Macbeth et autres pratiquent les purges et génocides. Candor l'affirme sans ambages: « La raison du vainqueur est toujours la meilleure »¹⁸. L'archétype du tyran règne sur l'Histoire. Ionesco ironise sur la

¹⁷ E. Ionesco: *Macbeth*. In: Idem: *Théâtre complet*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1112. Fin de passage pris dans *Macbeth* de Shakespeare.

¹⁸ Ibidem, pp. 1058—1059.

conception marxiste de l’Histoire, montrant Candor vaincu faisant son autocritique :

Si j’avais été plus fort, j’aurais été votre souverain sacré. Vaincu, je ne suis qu’un lâche et un traître. Que n’ai-je gagné cette bataille! C’est que l’Histoire, dans sa marche, ne l’a pas voulu. C’est l’Histoire qui a raison, objectivement. Je ne suis qu’un déchet historique. Au moins que mon sort serve d’exemple à tous et à la postériorité. Ne suivez jamais que les plus forts [...]. La logique des événements est la seule valable. Il ne peut y avoir d’autre raison que la raison historique¹⁹.

L’Histoire se répète inlassablement, semblable à elle-même dans son horreur et dans ses erreurs ce que Macbett avoue avant d’apercevoir le portrait de Duncan à la place du sien :

L’histoire est rusée. Tout nous échappe. Nous ne sommes pas les maîtres de ce que l’on a déclenché. Les choses se retournent contre vous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu’il arrivât. Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l’homme, non point l’homme sur les événements²⁰.

Macbett et Banco réitèrent la révolte de Glamiss et de Candor, et Malcol marche dans les pas de Macbett. Les citations se contredisent car la question se pose si ce sont les hommes qui décident de notre sort ou les événements. Ionesco ne résout pas ce problème. Il prend ses distances par la dérision, la fantaisie, le clin d’œil complice. Le dénouement comporte un passage « chanté ou parlé, wagnérien », dans lequel Macol se déclare être l’enfant de Banco et d’une gazelle, avant que ne surgissent « les têtes des Pieds Nickelés », puis celle de « l’auteur [...] riant, la bouche grande ouverte »²¹.

Cette bouffonnerie que renforcent l’amplification et la caricature souligne, par le contrepoint, l’absurdité de la vie, de la guerre, de la révolution. Un tyran en remplace un autre, plus exécutable que le précédent. Les barons Candor et Glamiss (vêtu de façon identique sur la scène) tiennent le même genre de discours, chargé de clichés et des absurdités, de colère. Ionesco travestit la tragédie shakespearienne et satisfait son besoin de déconcerter. Emmanuel Jacquot évoque les réactions du public découvrir des sorcières qui dansent gracieusement en musique, dévinent leur écheveau de « formules magiques » en latin, arrachent leurs masques et leurs hardes, et soudain, apparaissent, ravissantes, en bikini²². À ce strip-tease original et humoristique

¹⁹ Ibidem, p. 1060.

²⁰ Ibidem, p. 1101.

²¹ Ibidem, p. 1109.

²² Cf. ibidem, pp. 1807—1808.

succède la métamorphose inverse, celle de Lady Macbeth, digne dame portant couronne et manteau de pourpre. Elle ôte ses vêtements, et endosse une «vieille robe pouilleuse», un «tablier avec des vomissures», «des brodequins crottés» et redevient sorcière²³.

Le gag de la valise volante, le moyen de locomotion de deux sorcières, la représentation caricaturale du pouvoir magique reconnu à la sorcellerie, apporte une note d'humour. On y reconnaît l'esthétique de Ionesco qui privilégie l'extraordinaire. En plus Ionesco accentue les contrastes. Il grossit les effets confirmant la tradition inaugurée par *Ubu roi*. Ainsi la scène du sacre se prolonge par l'ignoble discours du nouveau souverain, tyran caricatural qui, d'une manière détaillée, énumère les atrocités qu'il va infliger à son peuple.

À ce temps-là, à l'arrière-plan apparaissent de nombreuses guillotines.

L'esthétique théâtrale de Ionesco impose que la pièce bascule dans la farce, ainsi que le tableau final se clôt sur l'image dérisoire d'un chasseur de papillons traversant le plateau. Enfin il est facile de prouver que Ionesco emprunte beaucoup d'éléments à Jarry. Mais paradoxalement Jarry lui-même, empruntait à Shakespeare. Ubu, usurpateur comme Macbeth, se hisse sur le trône avec la complicité de son épouse et élimine tous les gêneurs. Duncan fait décapiter un officier porteur de mauvaises nouvelles. Comme Ubu qui envoyait un noble à la trappe. Macol au terme de la pièce prend le pouvoir et s'exprime dans la tirade reprise à Shakespeare, comme le fait Ubu. Et comme Jarry, Ionesco mécanise ses personnages qui ressemblent à des marionnettes.

Shakespeare ainsi que Jarry constituent la source inépuisable d'inspiration pour Ionesco. Néanmoins on déchiffre aussi bien la présence d'autres œuvres littéraires dans le drame. Ionesco transforme les vers de Virgile de *Géorgiques* (1076), qui, selon Larousse des *Locutions latines et étrangères*, sont souvent cités, pour vanter le bonheur de ceux dont l'esprit vigoureux pénètre les secrets de la nature. On y retrouve le mot de passe des conjurés au quatrième acte d'*Hernani* de Victor Hugo (sc. III) «Ad augusta per angusta» ainsi que la citation d'Ovide, les paroles de Médée (*Métamorphoses*, VII, 20) «Video meliora proboque, deteriora sequor». La paraphrase de la fameuse formule de Louis XIV, prononcée lors de la séance du parlement du 13 avril 1655 «L'État, c'est moi», y est présente aussi²⁴.

Il serait intéressant d'observer le phénomène «d'harcèlement littéraire» de Ionesco dans d'autres pièces. Surtout qu'à un premier coup d'œil on découvre la réécriture dans *L'Impromptu de l'Alma* qui prend le relais de *L'Impromptu de Versailles* (1663), fameuse pièce de Molière où il exposait sa

²³ Ibidem, pp. 1089—1090.

²⁴ E. Ionesco: *Macbett...*, p. 1086.

conception du théâtre, parodiait ses rivaux de l'Hôtel de Bourgogne et attaquait Boursault, son adversaire acharné, auteur de *Portrait du peintre ou la Contre-Critique de l'École des femmes* (1663). Dans son *Impromptu* Ionesco emprunte le cadre et certains ressorts comiques, il calque et inverse les situations et fait un choix de personnages semblables. Ce texte contient les références aux textes de Brecht, Sartre, Adamov, Beckett, car la confrontation des différents points de vue devient le thème de cette pièce parodique. Ainsi *Impromptu* prouve la justesse de la conviction de Richard Millet :

« Il faut continuer d'affirmer une vraie conscience de la langue, déployer un ordre linguistique, stylistique si vous préférez, qui réinterroge inlassablement la tradition pour la vivifier. Un écrivain qui ne ferait pas entendre, même de façon cryptée, ou allusive, l'histoire dont il est issu, ne serait pas d'une certaine façon, un écrivain. Regardez Ulysse, livre fondateur de la modernité, qui ramasse non seulement toute l'histoire de la langue et de la littérature anglaises, mais qui redéploie des mythes plus anciens, les réinscrit dans un contexte moderne. [...] Cette question de la tradition et de ce qui se perd définitivement, j'y suis de plus en plus sensible, aujourd'hui, dans un contexte de déchristianisation généralisée »²⁵.

L'observation de Millet concerne aussi bien la création littéraire d'Eugène Ionesco qui, souvent malgré lui, justifiait son état d'écrivain, ses raisons d'écrire ainsi bien que sa conception de la littérature. Son théâtre est, comme il le proclamait souvent, une confession, la projection de « son drame intérieur »²⁶. Comme Valéry, Ionesco comparait l'œuvre artistique à un édifice ou un temple soulignant que c'est la qualité de la construction qui en garantit la pérennité, conférant à son auteur une forme d'immortalité. La réécriture y constitue un élément très important.

²⁵ R. Millet: *Harcèlement littéraire...*, p. 58.

²⁶ E. Ionesco: *Notes...*, p. 226.

Grażyna Starak
Université de Silésie, Katowice

La réécriture à travers la scène La vision artaudienne des *Cenci* d'après Shelley et Stendhal

Le sort cruel de la famille Cenci, vieille famille romaine du XVI^e siècle a depuis longtemps fasciné les écrivains. Au XIX^e siècle, ce sont Stendhal et Shelley qui l'ont traité, chacun à sa manière, sous des formes différentes. Dans la première moitié du XX^e siècle Antonin Artaud se servira, lui aussi, de l'histoire sanglante de Béatrice Cenci, mais dans des buts bien précis. Sa pièce s'inscrit dans les recherches sur le renouveau du théâtre, notamment le renouveau du langage scénique. Elle devait être une réalisation d'essai, une sorte de préambule à une véritable illustration des idées du Théâtre de la Cruauté — *La Conquête du Mexique*, jamais réalisée. Le spectacle, donné le 7 mai 1935 au Théâtre des Folies-Wagram, n'étant qu'une étape dans l'élaboration de sa théorie fut, selon les critiques, un échec et un succès à la fois.

Dans le présent article nous nous pencherons sur l'originalité du texte d'Artaud, nous essaierons de montrer dans quelle mesure l'auteur a mis en application, dans le spectacle, ses idées sur le théâtre énoncées surtout dans les écrits théoriques, et comment sa vision du théâtre se reflète dans la pièce. Les réflexions porteront sur plusieurs points, plusieurs problèmes, à savoir: pourquoi Artaud a-t-il choisi justement le texte des *Cenci*, qu'est-ce qui l'a fasciné dans l'histoire de François et Béatrice Cenci, quels changements a-t-il introduits dans le texte de Stendhal et Shelley, est-ce qu'il a réussi à réaliser dans la pièce, au moins en partie, les éléments de ce nouveau langage théâtral postulé depuis l'époque du Théâtre Jarry?

Mais rappelons d'abord les origines du texte. Artaud en écrivant sa pièce s'appuie sur les œuvres de deux auteurs évoqués au début de notre article: *Les Cenci* de Shelley, tragédie en cinq actes qui date de 1819 (elle fut traduite en français en 1887), et *Les Cenci* de Stendhal, récit publié en 1837, d'abord dans la *Revue des deux mondes*, puis inséré dans les *Chroniques italiennes*. Les deux ouvrages, celui de Shelley et celui de Stendhal, s'inspirent d'un manuscrit retrouvé dans les archives du palais Cenci à Rome et rédigé, probablement, quatre jours après le supplice de Béatrice Cenci, qui avait lieu le 11 septembre 1599.

Ce qui peut être intéressant pour nous, c'est le choix par Artaud, comme la première illustration de ses idées, d'une sorte de tragédie classique. Probablement il l'a choisie grâce à son atmosphère sombre, cruelle, aux «potentialités»¹ que cachait le texte et qui pourraient être ensuite projetées sur la scène, dans l'espace, car c'est là que se trouve, selon Artaud, l'essentiel du théâtre. Artaud lui-même insiste sur le fait que sa pièce n'est pas une imitation de la tragédie de Shelley, qu'il a cherché à lui donner un mouvement spécifique, un «mouvement de gravitation» qui serait à la base de toute la mise en scène. Mais rappelons peut-être les mots d'Artaud lui-même: «En écrivant *les Cenci*, tragédie, je n'ai pas cherché à imiter Shelley, pas plus que je n'ai copié la nature, mais j'ai imposé à ma tragédie le mouvement de la nature, cette espèce de gravitation qui meut les plantes, et les êtres comme des plantes, et qu'on retrouve fixée dans les bouleversements volcaniques du sol»². Dans la suite de notre analyse nous allons revenir à ce problème, pour montrer comment Artaud a utilisé dans son spectacle ces «potentialités» du texte. Pour l'instant revenons au texte, c'est-à-dire à l'histoire même des Cenci. Il faudra peut-être la rappeler en quelques mots, telle qu'elle fut décrite dans la chronique.

Or, François Cenci qui passait pour un homme très fort et très riche, avait épousé une femme qui mourut après lui avoir donné sept enfants. Peu après sa mort, il épousa Lucrèce Petroni, célèbre par sa beauté. Avec sa famille François Cenci se comportait en vrai tyran. Il avait plusieurs procès pour sodomie, fut condamné trois fois à la prison dont il sortait en versant de grandes sommes d'argent aux personnes en faveur auprès des papes successifs sous lesquels il a vécu. Il était incroyant, il haïssait à tel point ses enfants qu'il fit construire une église dans la cour de son palais, près du Tibre, afin d'avoir le plaisir de regarder chaque jour les tombeaux de ses fils. Il envoya les trois aînés: Giacomo, Rocco et Cristoforo, étudier à l'université de Salamanque, mais ils durent revenir bientôt à Rome en mendiant parce que leur

¹ C. Dumoulié: *Antonin Artaud*. Paris, Seuil, 1996, p. 71.

² A. Artaud: *À propos des «Cenci»*. In: Idem: *Œuvres complètes*. T. 5. Paris, Gallimard, 1964 et 1979, p. 37.

père, malgré ses immenses richesses, ne leur accorda aucun subside. À leur retour, les fils demandèrent au pape de condamner à mort Cenci qui venait d'être emprisonné pour ses « amours infâmes ». De ses deux filles, la plus âgée conjura le pape de la marier ou de la placer dans un monastère. Clément VIII la maria à Charles Gabrielli en obligeant Cenci à la doter. Rocco et Cristoforo moururent à Rome, ils furent assassinés. En ce qui concerne Béatrice, pour empêcher qu'elle n'eût l'idée de suivre l'exemple de sa sœur, son père l'emprisonna dans une salle de son immense palais où il l'accabliait souvent de coups, lui infligeait des supplices et finalement quand elle avait 16 ans, il la viola. Ne pouvant plus supporter toutes ces souffrances, Béatrice et sa belle-mère Lucrèce eurent l'idée d'assassiner François Cenci. Le meurtre, très atroce, fut confié à deux vassaux : Olimpio et Marzio qui lui avaient voué une grande haine. Ils enfoncèrent à l'aide d'un marteau deux clous, l'un dans l'œil, l'autre dans la gorge de Cenci. Après un long procès dans lequel intervenait le pape, les deux femmes Béatrice et Lucrèce ainsi que Giacomo Cenci furent condamnés à la mort sur l'échafaud.

Telle était, d'après la chronique de 1599, l'histoire de François Cenci et de sa famille. Voyons maintenant comment elle fut réécrite par les deux auteurs. En ce qui concerne les principaux personnages, Shelley, comme Artaud, est plutôt fidèle à la chronique avec seulement quelques écarts de la vérité, par exemple : les deux frères — Rocco et Cristophoro meurent à Salamanque et non pas à Rome. Le même fait apparaît dans le texte d'Artaud. Monsieur Querra devient chez Shelley Orsino, il le présente comme un traître classique, un hypocrite qui, dans la première scène de l'acte V, incite Giacomo à s'enfuir en le dirigeant sur une sortie derrière laquelle attendent les gardes. Shelley invente le personnage du cardinal Camillo, un autre personnage, le légat du pape — Savella porte chez lui le nom de la prison où furent enfermés les Cenci. Dans la version d'Artaud, les deux personnages sont réunis en un seul. Quant au meurtre de Cenci, Shelley atténue un peu l'acte d'assassinat, Marzio et Olimpio (quant à ces deux vassaux, il est fidèle à la chronique) étranglent le vieux Cenci. Par contre Artaud décrit la scène dans toute sa cruauté en confiant le crime à deux muets. En général, dans la version de Shelley, les personnages parlent plus et agissent moins. Par exemple, dans la scène II de l'acte III Orsino raconte à Giacomo la première tentative d'assassinat manquée. Tandis qu'Artaud, au lieu de faire le récit de cet acte raté, le met directement devant les yeux des spectateurs. Artaud supprime la scène entre Orsino et Giacomo et celle de l'interrogatoire des suspects, qui sont assez importantes chez Shelley, ainsi il condense les deux derniers actes (dans la version de Shelley il y en a cinq, tandis que chez Artaud, quatre). Par contre, en ce qui concerne le début de la pièce d'Artaud, les deux premiers actes et la première scène de l'acte III, rappellent le schéma

de la tragédie de Shelley. Les différences sont visibles surtout dans le nombre d'indications scéniques qui, chez Artaud, sont beaucoup plus nombreuses, plus détaillées et, en général, plus importantes.

Passons maintenant à ce qui va nous intéresser le plus dans notre analyse, à savoir comment Artaud, en réécrivant l'histoire des Cenci, a réussi à mettre en application ses principes sur le théâtre. Nous voyons bien que sa version se concentre sur trois problèmes : celui de l'inceste, celui de l'assassinat du vieux tyran (Cenci) et le supplice de Béatrice Cenci. Artaud ne recule pas devant l'horreur de ces actes. Il les inscrit dans un cercle de cruauté où ils gravitent comme des forces obscures. C'est Cenci en particulier qui incarne pour Artaud la force du mal et qui, libérant l'anarchie et la violence, ouvre la voie au Chaos, ce Chaos qui se manifeste aussi dans l'inceste. Rappelons que le thème de l'inceste a été abordé par Artaud plusieurs fois, notamment dans sa conférence sur *Le Théâtre et la Peste* (1933), dans *Héliogabale* (1934), à propos de la description du tableau de Lucas van den Leyden, *Les Filles de Loth*. Camille Dumoulié souligne l'aspect métaphysique de l'acte de l'inceste : « Associé à la peste, à l'anarchie et aux grands mythes noirs de l'humanité, l'inceste n'est pas un motif psychologique, mais bien métaphysique»³, enfermant petit à petit tous les personnages dans un cercle de crimes et de cruauté. Très caractéristique est dans la version artaudienne de la tragédie la construction des personnages, ils ne sont pas perçus dans leur aspect psychologique mais deviennent de grandes forces gravitant dans l'espace de la scène avec une sorte de «majestueuse fatalité»⁴. Lorsque Béatrice est conduite au supplice, elle n'est plus le sujet de son acte, c'est la cruauté de la vie même qui s'exprime en dehors de toute préoccupation morale du bien et du mal :

Béatrice : Tout meurt, parce que le monde brûle, incertain entre le mal et le bien. Ni Dieu, ni l'homme, ni aucun des pouvoirs qui dominent ce que l'on appelle notre destin, n'ont choisi entre le mal et le bien⁵.

C'est le vieux Cenci qui, dans les trois versions, devient la principale cause de cette transgression définitive des valeurs et de toute notion d'ordre social. Mais c'est Artaud qui a fait de ce motif d'anarchie le véritable moteur de la pièce. L'anarchie totale, conçue comme cruauté métaphysique, règne dans toute la pièce, conformément à ce qu'il a exprimé dans son *Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté* : «Sans un élément de cruauté à la base

³ C. Dumoulié: *Antonin Artaud...*, p. 72.

⁴ A. Artaud: *À propos des «Cenci»...*, p. 38.

⁵ A. Artaud: *Les Cenci*. In: I dem: *Œuvres complètes...*, T. 4, l'acte IV, scène III, p. 209.

de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible»⁶. L'Anarchie, le Sacrilège envers la religion et la Fatalité de l'instinct constituent donc le fondement de la version artaudienne de l'histoire des Cenci.

Nous avons déjà évoqué l'importance du mouvement circulaire dans la pièce d'Artaud. Effectivement, la symbolique du cercle est ici doublement présente : depuis «la galerie en profondeur et en spirale»⁷ qui constitue le décor de la première scène, jusqu'à la vision concrète de la roue en tant qu'instrument de supplice de Béatrice. Rappelons un fragment de didascalies décrivant cette scène :

Au plafond du théâtre une roue tourne comme sur un axe, qui en traverserait le diamètre.

Béatrice, suspendue par les cheveux et poussée par un garde qui lui tire les bras en arrière, marche selon l'axe de la roue.

Tous les deux ou trois pas qu'elle fait un cri monte avec un bruit de treuil, de roue qu'on tourne, ou de poutres écartelées, venant d'un coin différent de la scène⁸.

Il faut dire que cette scène, la scène du supplice de Béatrice est, dans la version artaudienne, particulièrement exposée, c'est l'une des scènes les plus importantes. Le cercle s'impose ici comme figure dominante aussi dans le mouvement scénique, ce qui devait souligner la fatalité, exprimer la «destination même du monde»⁹ et redonner au spectacle, selon son auteur, une dimension cosmique. Les acteurs gravitent sans cesse l'un autour de l'autre, ils se déplacent, tournent en cercle, reviennent successivement à leur place dans un rythme particulier, inhumain, et ainsi de suite tout au long de la pièce. Voyons de nouveau quelques exemples d'indications d'Artaud :

Lucrétia se place au centre du cercle (des gardes) ; les gardes commencent à tracer le cercle où ils vont nous emprisonner ; Bernardo se précipite à l'intérieur du cercle ; le cercle des soldats se referme ; Bernardo tourne autour de Béatrice et décrit un cercle complet ; le mouvement tournant de Béatrice ; la roue tourne [...]¹⁰.

Tout ce mouvement scénique, s'inscrivant bien dans l'atmosphère de la pièce, cette atmosphère d'angoisse, de peur, créaient une véritable géométrie

⁶ A. Artaud: *Le Théâtre de la Cruauté. Premier Manifeste*. In: Idem: *Oeuvres complètes...*, T. 4, p. 95.

⁷ A. Artaud: *Les Cenci...*, p. 151.

⁸ A. Artaud: *Les Cenci...*, l'acte IV, scène III, p. 205.

⁹ A. Artaud: *Le théâtre et la psychologie. Le théâtre et la poésie*. In: Idem: *Oeuvres complètes...*, T. 4, p. 14.

¹⁰ Tous les exemples tirés de: A. Artaud: *Les Cenci...*, l'acte IV.

de forces et devaient constituer un élément important du langage théâtral. Mais malheureusement, comme se plaignait Artaud, «peu ont vu la subtilité de cette gravitation magique»¹¹.

Parlons encore de la représentation scénique, car, comme l'affirme Artaud lui-même, son texte des *Cenci* fut écrit spécialement en fonction d'une mise en scène. Et, en effet, c'est de la scène que vient toute la force de la pièce, les répliques sont assez sèches, les dialogues plats, surtout dans les scènes les plus intenses, les plus terrifiantes (par exemple la scène annonçant le viol, au début de l'acte III). Un tel effet a été, bien évidemment, calculé par Artaud, il a voulu ainsi réaliser l'un des postulats de sa théorie concernant la place de la parole dans le théâtre, il s'agissait tout simplement de libérer le théâtre du rôle primordial du texte. C'est pourquoi dans les moments les plus importants pour l'action, dans les moments de crise, il a laissé parler la scène. Mais bien que le langage de la scène l'emporte ici décidément sur le langage de mots, Artaud n'a pas réussi à changer sa fonction traditionnelle (c'est-à-dire la fonction du mot). Rappelons que, selon ses idées, la parole devait être utilisée dans le théâtre selon ses valeurs sonores, vibratoires, ou bien dans un sens incantatoire. Dans les *Cenci* nous pouvons trouver, à vrai dire, un seul moment où effectivement Artaud essaie de donner au mot une telle valeur, c'est-à-dire de l'introduire à l'intérieur de toute une harmonie résonnant dans l'espace, c'est dans la scène II de l'acte III, il s'agit du mot «Cenci», voyons comment il décrit sa prononciation dans les didascalies:

La tempête fait rage de plus en plus et, mêlées au vent, on entend des voix qui prononcent le nom de Cenci, d'abord sur un seul ton prolongé et aigu, puis comme le battant d'une pendule: CENCI, CENCI, CENCI, CENCI. Par moments tous les noms se nouent en un point du ciel comme des oiseaux innombrables dont le vol se rassemblerait. Puis les voix agrandies passent comme un vol extrêmement rapproché¹².

Le langage verbal sert à transmettre le danger de la situation, à renforcer la violence, l'atmosphère de la cruauté, c'est dans ce sens-là qu'il s'inscrit dans le langage de la scène. Et dans celui-ci, ce qui fut important c'était aussi, à côté du mouvement scénique, les gestes, attitudes et mimique des acteurs, dont nous avons parlé, le bruitage, la sonorisation, l'éclairage, le décor et les costumes. Tous ces éléments du langage scénique devaient être coordonnés de façon à créer des analogies entre les formes de l'architecture de la scène, les couleurs, la sonorité et la cruauté des actes accomplis. Dans la construc-

¹¹ A. Artaud: Après «Les Cenci». In: Idem: *Oeuvres complètes...*, T. 4, p. 49.

¹² A. Artaud: *Les Cenci...*, l'acte III, scène II, p. 191.

tion de l'espace, préparée, comme le décor et les costumes, par Balthus, régnait la simplicité et la rudesse, la couleur dominante fut le rouge, les costumes contrastaient avec les éléments du décor: roue, cordes, colonnes de pierre. L'éclairage se basait aussi sur l'effet de contraste violent entre les ténèbres et la lumière très forte envahissant tout d'un coup certaines scènes. Cette architecture de l'espace fut complétée par des mouvements continus des acteurs dessinant des formes mystérieuses dont la symbolique, malheureusement, ne fut pas claire pour le public.

La musique, ainsi que toute la sonorisation et le bruitage du spectacle, fut confiée à Roger Desormière. Pour Artaud, il s'agissait de mettre le spectateur «au centre d'un réseau de vibrations sonores»¹³. Pour le réaliser il a voulu utiliser «quatre cloches de dix mètres de haut situées aux quatre points cardinaux de la salle»¹⁴, mais malheureusement les possibilités techniques de la salle furent telles qu'il a dû se satisfaire de sons «diffusés par des haut-parleurs disposés suivant une identique orientation»¹⁵. À côté des sons de cloches de la cathédrale d'Amiens, Artaud a enregistré aussi les bruits d'un orage authentique avec des coups de tonnerre. Toute la sonorisation composée de cris, des bruits différents, sanglots, vent furieux, fanfares, gémissements, voix mystérieuses, fut complétée par la musique très insistante au rythme obsédant qui accompagnait les scènes les plus graves, les plus terrifiantes. Voyons un fragment de didascalie:

Les voix s'amplifient, prenant la tonalité grave ou suraigüe et comme clarifiée des cloches; de temps en temps un son volumineux s'étale et fuse; quelque chose comme un son de viole vibre légèrement et très haut; les cloches sonnent à toute volée, mais en sourdine, en accord avec le rythme tourbillonnant du festin¹⁶.

Les précipitations affolées des personnages, accompagnées de sanglots, de soupirs, ont contrasté avec l'immobilité de mannequins qu'Artaud a réussi à mettre sur la scène. Ils constituaient aussi un élément important du langage théâtral. Et quel devait être leur rôle dans la pièce? Artaud le définit de façon suivante:

Les mannequins des *Cenci* seront là pour faire dire aux héros de la pièce ce qui les gêne et que la parole humaine est incapable d'exprimer. Tout ce qui est reproches, rancœurs, remords, angoisses, revendications, les mannequins seront là pour le formuler et on verra d'un bout à l'autre

¹³ A. Artaud: *À propos des «Cenci»...*, p. 38.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Tous les exemples tirés de: A. Artaud: *Les Cenci...*, l'acte I.

de la pièce tout un langage de gestes et de signes où les inquiétudes de l'époque se rassemblent dans une sorte de violente manifestation¹⁷.

Ainsi nous en venons au dernier point de notre analyse, à savoir l'actualité de la pièce d'Artaud. Toutes les trois versions de l'histoire des Cenci, celle de Shelley, celle de Stendhal et celle d'Artaud, sont riches en scènes et vocabulaire cruels, pleins de violence, mais c'est ce dernier qui étend le danger des situations présentées à la situation actuelle, catastrophique, selon lui, de la civilisation. Le monde s'écroule, incertain entre le bien et le mal, tout meurt, tout brûle, le ciel est prêt à nous tomber sur la tête, telles sont les angoisses d'Artaud, et pour les transmettre il s'est servi du texte des *Cenci* en le réécrivant à sa propre manière, selon ses propres besoins. Ses personnages ne sont pas des hommes, ils sont comme de grandes forces incarnant, chacun une fatalité, ils ont «ce côté exalté, légendaire»¹⁸, et ce qui libère l'anarchie et entraîne le monde dans le Chaos, c'est l'inceste.

Cependant Camille Dumoulié remarque que chez Artaud cette lutte, cette haine que se vouent les enfants et le père «devient d'autant plus horrible qu'elle prend la forme positive et active d'un désir; et ce désir incestueux, qui est comme la manifestation chez les êtres de la volonté métaphysique du Chaos, unit les deux principaux protagonistes de la pièce, Cenci et sa fille Béatrice. De sorte que chacun est, en même temps, aussi innocent et aussi coupable que l'autre. Les propos immoraux de Cenci contre la famille sont le fait d'un esprit trop pénétrant qui sait que la vie est dévoration de la vie. Et après avoir été violée par son père, Béatrice révèle, à travers le récit d'un rêve, que l'inceste fut la réalisation redoutée de ses désirs, comme si, malgré elle, s'était libéré un monstre qu'elle nourrissait depuis toujours dans son inconscient»¹⁹. Béatrice accepte donc le crime mais ne se sent pas coupable personnellement, car elle est persuadée que «c'est la vie qui, à travers son acte, s'est exprimée»²⁰. Et elle se rend compte qu'elle a fini par ressembler à son père. Nous comprenons maintenant mieux le rôle du cercle et de cette force tournante dans la pièce d'Artaud, qui ne se manifestent pas uniquement dans les éléments du décor (roue, cercle, escaliers en spirale), dans le mouvement scénique, mais aussi, et peut-être, tout d'abord au niveau du texte: dans le jeu des répliques, dans la répétition fréquente d'un même mot, d'une même expression qui circulant de bouche en bouche va dessiner ensuite des cercles invisibles resonnant dans l'espace de la scène. Car tel est, comme le remarque Camille Dumoulié, «le sens de ce mouvement giratoire,

¹⁷ A. Artaud: *À propos des «Cenci»...*, p. 38.

¹⁸ Ibidem, p. 39.

¹⁹ C. Dumoulié: *Antonin Artaud...*, p. 72.

²⁰ Ibidem, p. 73.

de ce tournoiement qui donne son rythme à la pièce, que de rendre sensible la force de contamination qui œuvre à travers tous les personnages, leur fait perdre leur identité propre et les enferme dans le cercle de la Cruauté»²¹.

L'originalité de la version artaudienne de la pièce consiste donc à l'inscrire dans ce mouvement circulaire qui est conditionné par l'interprétation métaphysique de l'histoire des Cenci et qui s'exprime dans le texte même et dans la mise en scène, c'est-à-dire dans tous les éléments de ce langage théâtral imaginé par Artaud, qui, cependant, n'a pas encore trouvé dans ce spectacle sa forme définitive. Par contre Shelley qui semble être fasciné surtout par le personnage de Béatrice dont il a vu le portrait peint par le Guide, lors de son exil en Italie, aborde l'histoire des Cenci de façon plus personnelle. Ce grand révolté, s'attaquant à toutes les formes de tyrannie politique, sociale, familiale, se concentre sur la figure de Béatrice, douce et forte à la fois, en voyant, peut-être, dans son attitude sa propre rébellion.

Ainsi, l'histoire des Cenci, le fait divers devenu historique, a donné lieu à trois interprétations différentes: Stendhal avec son goût d'anecdote et son attachement passionné pour l'Italie nous offre un récit dans lequel la vérité historique va de pair avec la grande imagination créatrice de l'auteur de *Le Rouge et le Noir*, Shelley, plus soucieux de la vérité historique de la pièce, surtout la vérité dans la peinture des personnages et du décor, donne à sa version une dimension psychologique. Par contre, Artaud ne se préoccupe ni de la vérité historique, ni psychologique, car ce qui importe pour lui c'est la vérité du théâtre. Mais la scène doit se servir de sa propre langue et c'est à travers l'interprétation métaphysique de l'histoire des Cenci que cette langue devait être élaborée.

²¹ Ibidem.

Jeannine Guichardet
Université Paris III — Sorbonne Nouvelle

Métamorphoses de la reine*
de Pierrette Fleutiaux :
une réécriture des *Contes de Perrault*

L'aventure d'une réécriture

Pourquoi cette réécriture ?

Elle est née d'une impérieuse nécessité intérieure avouée dès la préface de l'ouvrage qui nous conte l'aventure de cette réécriture.

Dans un moment de difficulté, j'ai voulu revenir aux contes de l'enfance [...]. Et il s'est passé quelque chose de curieux.

Ces contes étaient bien la seule « littérature »¹ que mon esprit arrivait à accueillir, alors que tout autre semblait comme s'arrêter et buter, plus ou moins loin, à la périphérie de ce qui restait vivant en moi.

p. 9²

« Quelque chose » se met alors à bouger « là où tout était pétrifié » et alors revient « le désir d'écrire » et presqu'aussitôt, « le désir de ré-écrire, de refaire » (p. 9) et de réécrire en femme à partir d'un texte d'homme.

* L'ouvrage, publié en 1984, a obtenu en 1985 le Goncourt de la nouvelle.

¹ Les guillemets de prudence dont s'auréole ici le mot « littérature » s'expliquent par le fait que ces contes, recueillis à la fin du XVII^e siècle par Charles Perrault et publiés en 1697 (recevant ainsi leur consécration par l'écriture) s'enracinent dans une tradition orale immémoriale.

² La pagination entre parenthèses renvoie à l'édition Folio des *Métamorphoses de la reine* (Gallimard, 1984).

Une réécriture de femme³

J'étais une femme [...] et lorsqu'on y parlait de femmes (et d'hommes aussi, bien sûr) cela ne me plaisait pas, non, pas du tout [...] si bien que ces contes se sont mis à vivre d'une toute autre façon.

p. 10

Qu'est-ce à dire? «Ces textes archaïques sont un matériel magique» constate Pierrette Fleuriaux et, malgré ses «exhortations» et ses «efforts», «ils ne sont pas allés toujours où [elle] voulait» (p. 11). «Finalement ce sont eux qui m'ont menée, et je me suis abandonnée à eux», avoue-t-elle. Ainsi va le pouvoir des mots.

Sans doute s'agit-il de la rencontre d'un inconscient de femme et de ce matériau immémorial que sont les contes choisis par l'écrivaine⁴. Dans les cinq contes objets de la réécriture, les femmes sont omniprésentes. Ce matériau offert est brassé au kaléidoscope de l'inconscient et le dessin, les figures ainsi produites dégagent une étrange séduction et invitent à la réflexion.

Ce sont les chemins et sentiers de cette recréation que je me propose de parcourir, mettant en évidence à l'aide de quelques exemples les procédés de la réécriture.

Les chemins et sentiers qui bifurquent vers un imaginaire personnel

Le premier rôle accordé à un personnage secondaire chez Perrault

Ainsi en est-il de *La Femme de l'Ogre* qui donne son titre au premier de ces contes réécrits. L'écrivaine se glisse dans le tissu intersticiel du texte de Perrault, son imaginaire en comblant les lacunes et inventant un destin pour cette femme qui «n'aime pas préparer la chair, mais ne le sait pas» (p. 15). Tout le contraire d'une ogresse cette femme assise, rêveuse, à l'ombre de la forêt où s'éveillera bien tôt un étrange désir: celui de faire du Petit Poucet son amant: «C'est toi que je veux», dit-elle, et elle l'empoche littéralement! Ainsi est-il tout près du corps de la femme et bientôt il pénétrera dans «l'obscur sous-bois de son corps» (p. 48). Ebloui d'avoir «fait jouir cette femme

³ Peut-on à ce propos parler d'écriture féminine, voire «féministe»? Débat sans fin... Disons simplement qu'ici la femme est reine en ses diverses métamorphoses. Elle est le dénominateur commun privilégié de tous ces contes.

⁴ Au total cinq contes: *Le Petit Poucet*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Barbe Bleue*.

si grande et belle et forte» (p. 49). Poucet alors «se transforme. Il sent qu'il grandit d'instant en instant. Plus rien ne l'abandonnera» (p. 49).

L'inversion des rôles du féminin et du masculin

C'est ainsi que Cendrillon devient Cendron, car

[...] il était une fois une veuve qui épousa en secondes noces le gentilhomme le plus frivole et le plus hautain qu'on eût jamais vu. Il avait deux fils aussi frivoles que lui [...]. La veuve aussi avait un fils qu'elle aimait tendrement. Mais celui-ci était d'un maintien tranquille et d'un air réfléchi qui le firent bientôt haïr de ses frères.

p. 53

Le conte suit son modèle d'assez près, les deux frères aspirant à la main de la princesse que sa mère la reine souhaite marier; Cendron se rendant au bal incognito grâce à une fée bienfaitrice, etc... Mais tout soudain le chemin bifurque vers la reine et c'est elle que Cendron, refusant la fille trop frivole, épousera au terme d'aventures longuement contées car

Lecteurs, lectrices, excusez-moi, il m'a fallu si longtemps marcher à travers le dédale embroussaillé de ce vieux conte faussé qu'arrivée ici, je ne veux me presser, il me faut raconter chaque détail de cette rencontre si remarquable. Quand après les ronces et les taillis vient la clairière, qui ne voudrait s'y allonger, longtemps s'y reposer?

p. 73

Par ailleurs le *Petit Chaperon rouge* de haute mémoire devient, sous la plume de Pierrette Fleutiaux, *Petit Pantalon rouge*; il ne s'agit pas ici néanmoins d'une inversion des sexes, mais d'un renversement psychologique, d'une inversion des rôles dévolus au loup et au chaperon rouge. *Petit Pantalon rouge*, hardi jusqu'à la témérité, est le fruit d'une double éducation particulièrement avisée:

Dans une chaumière, à quelque distance d'un village, vivait une petite fille, la plus vive qu'on pût voir. Sa mère, qui n'avait point d'époux, et sa mère-grand qui en avait eu plusieurs en étaient folles. Elles lui firent faire un petit pantalon rouge qui lui seyait si bien que désormais partout on l'appelait «Petit Pantalon rouge».

p. 105

«Va et joue avec le loup» lui enjoignent-elles après lui avoir remis un brandon et une «gomme-qui-colle-tout» (p. 106) et tout particulièrement les

longues dents pointues des loups. Petit Pantalon rouge en piège ainsi plusieurs qu'elle exténue, les tenant à sa merci.

L'amalgame des contes

Pour les mettre en évidence nous ne quitterons pas ce Petit Chaperon rouge d'un genre nouveau, car le titre complet du conte est *Petit Pantalon rouge, Barbe-Bleue et Notules*⁵. Que vient donc faire ici Barbe-Bleue? Eh bien PPR⁶, qui l'a fortuitement rencontré sur son chemin, accepte, oubliant mère et mère-grand, de l'épouser avec joie et impatience. Elle n'a décidément pas froid aux yeux. En voici un exemple particulier mais typique des allusions quelque peu grivoises⁷ à la tentation desquelles Pierrette Fleutiaux cède souvent⁸: Barbe-Bleue, quelque peu intimidé et séduit par l'astuce et la gaîté du Petit Pantalon rouge «ne savait que faire ni que dire». C'est alors que PPR, remarquant

[...] dans son vêtement quelque chose qui l'intriguait, fit sonner sa voix claire.

- Barbe-Bleue, dit-elle, montrez-moi donc votre brandon.
- C'est qu'il faut m'épouser d'abord, balbutia celui-ci en rougissant, persuadé d'avoir une fois de plus tout perdu.
- Mais PPR, ne se tenant pas d'essayer cet autre brandon, accepta sur le champ ce qu'on lui proposait et le mariage fut aussitôt célébré.

p. 117

Tout est bien qui finit bien. PPR délivre son époux d'un sortilège dont il était prisonnier et, du même coup, ses sept femmes précédentes:

Elles formaient une sorte de fleur étrange ces sept femmes qu'un long séjour au placard avait rendues si pâles avec, au beau milieu, le pistil rouge

⁵ Notules sur lesquelles nous reviendrons.

⁶ Petit Pantalon rouge est souvent désigné par ces trois lettres dans la seconde partie du conte.

⁷ Un érotisme plus discret, plus subtil, voire poétique, est aussi présent dans *Métamorphoses de la Reine*. Voir par exemple à la fin de *La Femme de l'Ogre* comment est évoquée l'union charnelle avec le Petit Poucet.

⁸ Contrairement à Perrault déclarant dans une de ses préfaces: «J'aurais pu rendre mes contes plus agréables en y mêlant certaines choses un peu libres [...], mais ce désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui puisse blesser ou la pudeur ou la bienséance».

et plein de sève de la huitième qui les avaient sauvées et semblait, par sa force, les retenir de tomber comme des pétales fanés.

L'intrépide PPR leur fait prendre conscience au grand dam de Barbe-Bleue « qu'il n'est point besoin d'un homme pour rendre des femmes heureuses » (p. 132).

Ces sept femmes, sauf une, au placard confinées, s'étaient aimées d'amour tendre, et cet amour tendre, rendu au grand jour, restait ferme et ne cérait à aucun autre attrait!

p. 133

O triomphe du féminin !

La fin du conte traditionnel du Chaperon rouge a émigré, elle, dans *La Femme de l'Ogre* mais métamorphosée par les répliques des petites ogresses auxquelles la mère tente de raconter l'histoire. S'ensuit un jeu sur les mots, p.ex.: « va voir comment se porte ta mère-grand et porte-lui cette belette et ce petit pot avec le cœur » (p. 31).

À travers les exemples qui précèdent nous avons déjà pu percevoir l'**humour** de la conteuse. Humour qui tend parfois vers l'**ironie**. Ce sont ces deux aspects de la réécriture que je voudrais maintenant mettre en évidence.

L'Humour et l'ironie

Cendron offre un exemple d'humour particulièrement savoureux au moment-clef où la fée-marraine — qui n'est autre que la pierre du foyer où le jeune homme remue mélancoliquement les cendres — intervient dans sa destinée.

C'était une pierre qui avait fait alliance avec les dieux du temps, elle avait roulé dans les flots de l'avenir et par des chemins mystérieux inconnus des humains, avait déjà assisté à plus de séminaires de psychanalyse qu'on n'en pourrait compter. Elle ne dit mot et attendit son heure.

p. 62

Intrusion d'auteur au beau milieu d'un dialogue, sorte de parodie d'une séance psychanalytique :

- Je hais mes frères, dit-il soudain comme en transe.
- Bien sûr, dit la pierre, et encore ?
- Je voudrais être au bal, dit Cendron de son étrange voix figée.
- Bien sûr, dit la pierre, et quoi de plus ?

- Je voudrais voir la princesse.
- Certes, dit la pierre.
- Et l'arracher à mes frères.
- Ah, dit la pierre.
- Et retrousser sa robe et la baisser là devant toute la cour.

p. 63

Tout en conservant le ton, le style du conte traditionnel, Pierrette Fleutiaux en modifie le contenu, d'où ce décalage humoristique qui nous en apprend plus peut-être sur la *Psychanalyse des Contes de Fées*, sur leur pouvoir, que le célèbre ouvrage de Bruno Bettelheim⁹, que l'auteure cite d'ailleurs dans sa préface (p. 10), reconnaissant sa dette envers lui, mais expliquant que «sa vie s'est tournée de telle sorte» qu'elle écrit «des histoires plutôt que de la théorie» (p. 10).

Théorie dont Pierrette Fleutiaux se méfie et se moque dans les savoureuses «nODULES» ajoutées à l'histoire de Petit Pantalon rouge et de Barbe-Bleue. Cette fois l'humour fait place à une réjouissante ironie pour parodier certains discours universitaires ici «réécrits».

L'on se souvient de la gomme-qui-colle-tout et empêche les loups de s'exprimer clairement. «Pouvant à peine lever une dent sur l'autre» (p. 108) le premier ne réussit qu'à «susurrer» *u, u, u* et le second *e, è, o, i* (p. 108).

Commentaire des spécialistes:

Des recherches récentes autorisent à penser que les consonnes manquantes dans le discours du loup aux mâchoires scellées pourraient être respectivement: «*p, s, r*». Le texte se lirait alors «*Pue, sue, rue*» et pourrait se comprendre de la façon suivante: «Elle pue, elle sue, elle rue».

Certains exégètes, mécontents de cette interprétation dont ils reconnaissent le bien-fondé formel, mais récusent la grossièreté signifiée, ont avancé une autre théorie. Selon celle-ci, «*u, u, u*» devrait s'entendre: «je l'ai vue, je l'ai eue, je m'en fus».

Je résumerai brièvement les objections généralement opposées à cette dernière thèse. Pourquoi le loup, dans une phrase visiblement marquée par la symétrie, passerait-il soudain au passé simple après deux passés composés?

p. 136

L'argumentation spacieuse se poursuit deux pages durant¹⁰, avant que la narratrice s'exprime à son tour, dégonflant la baudruche:

⁹ Publié chez Robert Laffont en 1976.

¹⁰ Pages savoureuses où l'on apprend que le loup du conte, étant un simple loup de village, ne peut avoir connaissance du célèbre *veni, vidi, vici*. «Il ne s'agit donc pas d'une citation, d'un plagiat ou de quelque parodie à but d'ironie» précise le texte!

Pour ma part, je me contenterais volontiers de penser que le loup n'a rien voulu prononcer d'autre que les trois voyelles rapportées [...]. «U, u, u» se lirait donc bien «U, u, u». Mais il reste entendu que, n'étant que conteuse et non théoricienne, je ne soumets ici cette hypothèse qu'avec la plus grande modestie.

p. 137

Reste à évoquer le plus insolite à l'œuvre dans cette réécriture :

La porosité de l'Espace-Temps

L'effacement des frontières s'exprime à travers de brusques ruptures de ton, par l'irruption d'un vocabulaire anachronique, par la présence d'objets insolites. D'une manière générale, les espaces traditionnels du conte, notamment la forêt, les espaces clos, notamment le palais, s'élargissent, conduisent à des clairières, à des lisières où l'horizon apparaît, où les étoiles scintillent. En voici quelques exemples :

La femme de l'ogre «fume une cigarette en regardant la grande forêt pleine d'ombres qui commence à quelques mètres de la maison» (p. 19) et lorsqu'elle s'évade avec le Petit Poucet, «par dessus la grande forêt», campant ici et là, sautant des frontières (p. 47), c'est pour arriver «dans une vaste ville, étendue sur un fleuve» et au cœur d'une place pleine de jardins avec des ponts partant en étoile vers un hôtel brillant; ils y prennent une chambre où ils s'uniront dans une époque non déterminée, mais voisine de la nôtre.

Un exemple limite nous est fourni, sur un mode délibérément ludique, celui-ci, par *Cendron* en ses métamorphoses. N'ayant trouvé ni souris, ni rats, ni citrouille à sa disposition, mais seulement «un fil de la chemise américaine des frères, un morceau de fer rouillé et une goutte d'huile de lampe» (p. 63), la pierre produit sans le vouloir «un splendide harnachement de cowboy» et une étincelante Cadillac qui fait grande impression parmi les carrosses qu'elle éclabousse dans sa hâte de trouver celle que cherche Cendron, à savoir la princesse Barbie! (p. 65). Venu minuit, l'heure fatidique, il s'enfuit si brusquement qu'il laisse tomber quoi?... Les deux parties de son talkie-walkie grâce auquel il sera identifié à la grande stupeur dépitée de ses frères!

Quant à l'héroïne de *La Reine au bois dormant*, l'un des contes les plus émouvants, les plus poétiques, tout veiné de douleurs secrètes, de souvenirs lacinants autour desquels «les fragments perdus de ses vies font ralliement» (p. 196), elle arrive, au bout de tant d'années, dans un espace contemporain ponctué de «cottages dans l'écrin que la forêt fait à chacun» d'eux, et plus loin «derrière les deux grandes cheminées rouges d'une cimenterie,

et derrière encore, un grand ciel étincelant où court la pointe métallique d'un avion à réaction » (p. 202).

Sans doute est-ce ainsi que « les choses rêvées et les choses vécues se mêlent comme des bras assoiffés de se prendre, et c'est la même vie qui se complète par pans se rejoignant de toutes parts, les liant si fort que s'arracher l'un à l'autre serait s'arracher à soi-même » (p. 200).

Reste, au terme de ce trop bref aperçu des facettes miroitantes d'une réécriture tout à la fois ludique et hautement poétique, à en évoquer la fécondité.

Fécondité d'une réécriture

C'est, souvenons-nous, grâce à la lecture des « contes de l'enfance » qu'est venu à Pierrette Fleutiaux le désir de réécrire. Mais ils la mèneront beaucoup plus loin qu'elle ne le soupçonnait au départ, car

On ne touche pas à ces textes impunément. En errant dans leur domaine, j'ai rencontré une reine dont je n'avais jamais entendu parler et qui m'a envoûtée, je crois. Elle est dans la dernière de ces histoires, elle vient de très loin et elle est très proche, et je suis sûre qu'elle n'a pas fini de me hanter avec ses signes que je ne comprends pas toujours.

pp. 11—12

Cette reine est l'émouvante héroïne du dernier conte intitulé *Le Palais de la Reine*. Conte non réécrit, mais totalement inventé celui-là. À lui aboutissent tous les chemins suivis par la réécriture. C'est l'histoire d'une reine triste, ô combien !

- Reine, pourquoi pleures-tu ?
- Les yeux d'une reine sont comme la margelle des puits où montent les eaux profondes du sol. Son corps ne s'arrête pas au seuil de sa peau, ne s'arrête pas aux murs de son palais, il se prolonge loin, si loin que nul ne sait jusqu'où il va, qu'elle-même ne comprend pas les messages qu'il lui envoie.

p. 208

Reine « toute petite dans son palais étroit et noir » (p. 225), elle fait à son interlocutrice, celle qui écrit, « le récit de ses heures sombres dans le dédale de la nuit » (p. 226), de ses attentes, de ses espoirs, de ses déceptions, de toutes ses errances à travers le labyrinthe du Temps passé et présent. Ses propos, les images qui les traversent révèlent l'emprise de la mort : ainsi « Les étoiles ressemblent à de terribles petits vers logés dans le corps pétrifié du

ciel» (p. 234). Image atroce qui renvoie à un autre corps pétrifié, celui de l'écrivaine elle-même, avouant: «Tout était pétrifié en moi» (p. 10).

Cette reine venue de très loin et cependant très proche est, sans nul doute, son double, le miroir où elle se reconnaît, même et pourtant autre. Miroir magique qui la mène peu à peu sur le chemin initiatique d'une remontée vers la lumière et d'une acceptation de la vie telle qu'elle se présente en sa simplicité.

Bientôt «la reine sent qu'elle est entrée dans le domaine énigmatique du temps» (p. 248), temps qui passe, transformant l'espace, le rendant parfois méconnaissable (p. 231). N'importe: «la reine a cessé d'être triste» (p. 231). Son regard porte loin, «si loin à la courbure de l'horizon» (p. 231), là où «le soleil s'enflammait une dernière fois» au couchant, et c'était là-bas comme un amoncellement de piergeries, un animal fabuleux, «couvert d'écaillles de diamants, ruisselant de sang, de neige, d'or, surgi un instant de l'espace infini pour y replonger bientôt» (p. 232). Féerie d'un genre nouveau... C'en est fait, la reine a rejoint, consentante, notre époque. Elle a pris une chambre à l'hôtel et, «assise sur le lit étroit», «elle essaie de penser» (p. 244). Il faut «maintenant s'occuper de trouver un travail» (p. 249).

La fin de son histoire? La voici.

La reine est un peu lasse de tous ses jours passés, aussi pénétrants que les rêves d'une nuit, mais, dans la fraîcheur du matin, une rumeur roule comme un doux battement de cœur, la reine sent un sourire en elle, elle pense au café qu'elle va boire dès qu'ouvriront les portes dans la ville, à l'entrevue qu'elle va avoir dans le grand immeuble de verre, au travail qu'on lui donnera, au soir qui viendra.

«Certainement, c'est ma vie», se dit-elle.

Écriture salvatrice née de la réécriture de ces contes dont «la magie» est peut-être «inépuisable»¹¹.

«Peut-être n'en ai-je fini avec aucun d'entre eux» en conclut Pierrette Fleutiaux, «Ni moi, ni personne».

Personne? Autant dire vous, moi, chacun d'entre nous, lecteurs. Lecteurs de Perrault à travers le prisme d'un regard réenchanté qui nous invite à sonder nos propres profondeurs, mais aussi à ouvrir les portes trop souvent closes de notre imaginaire.

¹¹ Réécriture parfois inspiratrice d'autres créateurs: un opéra inspiré par *La Femme de l'Ogre* a été commandé par Radio-France.

Aleksandra Komandera
Université de Silésie, Katowice

Pastiche ou conte original — de quelques problèmes de réécriture dans *Le Petit Chaperon bleu marine* de Philippe Dumas et de Boris Moissard

Au XVII^e siècle déjà, au seuil de ses *Caractères*, La Bruyère note: «Tout est déjà dit, et l'on vient trop tard [...]»¹. Devant cet aveu pessimiste, il semble qu'il ne reste aux écrivains qu'à puiser dans des textes antérieurs, c'est-à-dire réécrire ce qui a été déjà dit. Une telle pratique serait imitative et peu originale. Néanmoins, il y a un certain nombre d'auteurs (si ce n'est pas tous) qui y recourent pour les motifs et les buts divers.

Le terme de «réécriture» ou «réécriture» indiquait à l'origine le retour d'un auteur à l'état premier ou précédent de son texte afin d'améliorer le style ou d'apporter des modifications et des corrections qui lui paraissent désormais indispensables. Depuis les études théoriques de Julia Kristeva vers la fin des années 60, la notion de «réécriture» se voit souvent associée à celle d'«intertextualité» qui, elle, englobe la totalité des relations qu'un texte nouveau entretient avec un autre discours littéraire préexistant. Ce jeu de miroir ou d'écho peut se manifester sous des formes variées, par exemple le pastiche, pour ne mentionner que la pratique de l'intertextualité qui nous intéresse dans notre analyse.

Dans la présente étude, nous prenons le terme dans l'acception de reprise d'un texte antérieur par un texte nouveau d'un auteur différent. *Le Petit Chaperon bleu marine*, un des contes du recueil intitulé les *Contes*

¹ La Bruyère: *Caractères*. Paris, L'Aventurine, 2000, p. 57.

à l'envers de Philippe Dumas et de Boris Moissard, porte explicitement les empreintes du patrimoine littéraire et de la tradition commune et témoigne d'une façon extrême qu'il est difficile qu'un texte soit écrit indépendamment de ce qui a été déjà produit. Que le conte de Dumas et de Moissard fasse entendre l'écho de l'histoire d'une fillette coiffée d'un bonnet rouge, connue grâce à Charles Perrault, ne peut pas être mis en doute. Nous proposons un parcours analytique en vue de découvrir les raisons qui poussent les auteurs du *Petit Chaperon bleu marine* à s'exprimer à travers l'histoire du *Petit Chaperon rouge*, et de dévoiler le jeu intertextuel qui prend ici la forme du pastiche, tout en visant l'originalité.

Depuis les travaux des formalistes russes, notamment de Mikhaïl Bakhtine, auteur du fameux concept de dialogisme², les théoriciens s'entendent sur le fait qu'un texte littéraire peut se définir par rapport à d'autres productions écrites, antérieures ou contemporaines. La présence d'un texte dans un autre texte, quel que soit son nom (intertextualité, dialogisme, absorption, bibliothèque), est une certitude qu'il faut se garder de négliger dans l'analyse du *Petit Chaperon bleu marine* de Philippe Dumas et de Boris Moissard. Les endroits où se croisent le conte en question et *Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault peuvent être dévoilés de plusieurs perspectives.

Premièrement, le conte est une forme d'expression littéraire qui a ses origines dans les récits transmis oralement. À maintes reprises, les conteurs d'autrefois ont souligné avoir entendu, eux-mêmes, des histoires qu'ils allaient, ensuite, passer aux autres. Cette «réécriture orale» serait plutôt une forme de répétition artistique, mais non dépourvue des traits caractéristiques qu'englobe la première notion. Car la reprise de l'énoncé oral, de la même façon que celle de l'écrit, entraîne des transformations possibles, conscientes ou involontaires. Ainsi, le conte serait-il une forme d'expression littéraire plus intertextuelle que d'autres.

Ensuite, du point de vue de la tradition littéraire écrite, *Le Petit Chaperon bleu marine* constitue, rappelons-le, une réécriture explicite du conte de Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*. Il est vrai que Philippe Dumas et Boris Moissard reprennent le récit du XVII^e siècle, mais non sans apporter des modifications parce qu'ils cherchent à donner à leur texte un caractère inédit.

Finalement, un texte littéraire peut entretenir ou transgresser les relations qui le lient à son genre. *Le Petit Chaperon bleu marine* oscille entre deux régimes de la générnicité: la répétition et la transformation qui portent, respectivement, sur les points communs et divergents entre le texte et les lois du genre, et leur étude se veut d'autant plus sérieuse que, comme le dit

² Dans son *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1978, pp. 222—225), Mikhaïl Bakhtine note que les mots sont «habités par des voix autres».

Gérard Genette, «la perception générique [...] oriente et détermine dans une large mesure l’«horizon d’attente» du lecteur, et donc la réception de l’œuvre»³.

Les deux dernières perspectives de l’analyse du conte en question — celle qui s’appuie sur la tradition écrite et celle qui approfondit les relations d’appartenance d’un texte à la catégorie générique qui le détermine, appelées par Gérard Genette l’architextualité — vont de pair et constituent l’objet central de notre analyse.

Sous la plume de Philippe Dumas et de Boris Moissard, la transtextualité ou plutôt l’hypertextualité, pour parler toujours en termes genettiens, prend la forme de la transformation indirecte, c’est-à-dire de l’imitation. *Le Petit Chaperon bleu marine* prenant pour modèle l’histoire de Charles Perrault s’approche ainsi du pastiche. Selon les définitions encyclopédiques, cette forme de l’imitation d’un texte préexistant reproduit avant tout le style de son auteur, le thème n’ayant pas grande importance. *Le Petit Chaperon bleu marine* ne respecte pas entièrement les règles du pastiche qui «suppose l’assimilation parfaite et la reproduction de l’œuvre imitée, au point qu’il est parfois difficile de le déceler [...]»⁴. Philippe Dumas et Boris Moissard tout en recourant au conte de Charles Perrault imaginent la suite, assez éloignée, de l’histoire du Petit Chaperon rouge, devenue grand-mère d’une jeune fille, Lorette, surnommé le Petit Chaperon bleu marine. Bien que la référence volontaire à Charles Perrault (par le titre et le nom du personnage) soit littérale, le récit de Philippe Dumas et de Boris Moissard serait plus transformation qu’absorption⁵ du texte du XVII^e siècle. L’analyse des éléments constitutifs du conte permettra de voir de plus près ce qui unit et ce qui différencie l’hypertexte *Le Petit Chaperon bleu marine* et son hypotexte *Le Petit Chaperon rouge*. L’étude transtextuelle, c’est-à-dire celle qui s’attarde sur «tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète»⁶ avec un déjà-écrit, sera attentive, avant tout, à la composition du conte, à la construction des personnages et à sa signification.

Dès le titre et l’incipit, Philippe Dumas et Boris Moissard s’appuient sur l’histoire de Charles Perrault et proposent un pacte de lecture à un destinataire qui connaît l’histoire du *Petit Chaperon rouge*. Le désir d’affirmer la

³ G. Genette: *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982, p. 11.

⁴ J. Gardes-Tamine, M.-Cl. Hubert: *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris, Armand Colin/Masson, 1993, 1996, p. 146.

⁵ Les deux termes sont empruntés évidemment à Julia Kristeva qui proclame dans *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* (Paris, Seuil, 1969, p. 115): «[...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte».

⁶ G. Genette: *Introduction à l’architexte*. Paris, Gallimard, coll. «Poétique», 1979, p. 87.

filiation à un texte antérieur, manifesté au début du conte par Dumas et Moissard, devient un signe du jeu avec le lecteur, d'autant plus facile quand il partage la même culture que les auteurs:

Personne n'ignore, bien sûr, disent les conteurs, l'histoire du Petit Chaperon Rouge. Mais connaît-on celle du Petit Chaperon Bleu Marine?⁷

Leur imitation du conte de Charles Perrault n'est ni parodique ni dérisoire. Le ton dans lequel ils s'expriment est plutôt humoristique. Le caractère ludique du conte, qui indique qu'il s'agit d'un pastiche (au sens d'un ouvrage littéraire qui imite les particularités d'un autre ouvrage), éloigne *Le Petit Chaperon bleu marine* de la parodie qui repose sur une intention satirique. Le besoin d'un lecteur actif rappelle les idées de Michael Riffaterre qui souligne qu'il n'y a pas d'intertextualité sans lecteur⁸. Dans *Le Petit Chaperon bleu marine*, l'intertextualité est *obligatoire* (Michael Riffaterre). Étant un effet de lecture, l'intertextualité repose sur le jeu qui recourt à la mémoire, à la culture, aux compétences interprétatives et à l'esprit ludique du lecteur. Dans le récit de Philippe Dumas et de Boris Moissard, l'esprit ludique prédomine.

Les indices spatio-temporels dans *Le Petit Chaperon bleu marine* se différencient de ceux du conte de Charles Perrault. L'écart avec l'univers merveilleux se fait par la précision des données: l'histoire de Lorette se déroule à Paris. Le Petit Chaperon bleu marine se rend chez sa grand-mère, le Petit Chaperon rouge, dans le 13^e arrondissement en passant le boulevard Boris-Vian, la rue Suzanne-Lalou, l'avenue du Général-Batavia et puis le Jardin des Plantes. Cet ancrage dans la réalité contemporaine (le Petit Chaperon bleu marine prend le bus, sa grand-mère lui propose de regarder la télé, les médias s'intéressent à l'acte de Lorette) fait que le conte perd son éloignement spatial et temporel, élément qui garantit le merveilleux. D'ailleurs, la formule introductory «Il était une fois...» qui déréalise le monde, disparaît, elle aussi. La forêt, ce lieu symbolique et sauvage, où le Petit Chaperon rouge croise le loup, se transforme en Jardin des Plantes, avec son

⁷ Ph. Dumas, B. Moissard: *Le Petit Chaperon bleu marine*. In: *Contes à l'envers*. Paris, L'école des loisirs, 1977, p. 15. L'évocation du nom du personnage qui renvoie à un texte concret (l'hypotexte) est un indice sémantique de l'intertextualité explicite. Cette référence précise se fait aussi par la situation spécifique, dans notre cas, par la rencontre avec le loup. Pour Annick Bouillaguet, la référence est un «emprunt non littéral explicite». Cf. A. Bouillaguet: *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*. Champion, 2000, p. 31.

⁸ Cf. M. Riffaterre: *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil, 1983, p. 205. Le lecteur est le seul qui «est en mesure d'établir les rapports entre les textes, l'interprétant et l'intertexte [...]».

ordre et ses régularités. Il serait cependant abusif de dire que le conte de Philippe Dumas et de Boris Moissard heurte l'horizon d'attente du lecteur et que ce dernier n'est pas satisfait. La référence à la figure du Petit Chaperon rouge et à ses aventures, ainsi que la présence du loup doué de la parole humaine replongent le lecteur dans un univers régi par des lois qui transgressent le savoir empirique. En résumé, l'ouverture du récit de Philippe Dumas et de Boris Moissard oriente la lecture vers le monde du conte de fées.

La relation de dérivation visible entre le conte de Charles Perrault et celui de Philippe Dumas et de Boris Moissard prend une double forme au niveau de la construction des personnages. La première forme repose sur le retour du protagoniste antérieur: le Petit Chaperon rouge réapparaît dans l'histoire de Dumas et de Moissard. Ce n'est plus la fillette connue de ses aventures avec un loup, mais une grand-mère.

Comme dans la version de Perrault, le surnom attribué à Lorette est dû à un joli bonnet bleu marine. Chez Dumas et Moissard, la coiffure de Lorette n'est pas de couleur rouge, symbole de la sexualité⁹, selon le mot de Bruno Bettelheim. Le bonnet bleu marine n'est pas offert par la grand-mère, ce qui, comme dans le conte du XVII^e siècle, symboliserait, toujours d'après Bettelheim, le «transfert prématûré du pouvoir de séduction sexuelle»¹⁰. D'ailleurs, dans le récit de Dumas et de Moissard, la transmission avancée de capacité de séduire n'est pas possible, car la grand-mère de Lorette se porte encore bien («partageant son temps entre le tricot devant sa fenêtre, la lecture des magazines et la causette avec les autres vieilles dames du quartier [...]»¹¹) même s'il est douteux qu'elle attire encore à son grand âge.

De prime abord, la figure de Lorette semble refléter celle du Petit Chaperon rouge. Le portrait fait par Dumas et par Moissard est superficiel et lacunaire, réduit à un objet représentatif — le bonnet. Mais, à un moment, les conteurs reviennent à la caractérisation de la jeune fille pour la rendre plus complexe. Lorette envie la réputation dont jouit sa grand-mère et manigance un plan pour devenir célèbre. C'est pourquoi elle ment au loup, qu'elle rencontre dans le Jardin des Plantes, en lui disant:

Ce ne sont pas des pelotes de laine, comme le dit ma maman, mais une douzaine de petits pots de beurre, figure-toi!¹²

⁹ B. Bettelheim: *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1976, p. 259: «Le rouge est la couleur qui symbolise les émotions violentes et particulièrement celles qui relèvent de la sexualité».

¹⁰ Ibidem, p. 260.

¹¹ Ph. Dumas, B. Moissard: *Le Petit Chaperon bleu marine...*, p. 16.

¹² Ibidem, pp. 18—19.

La description de la personnalité de Lorette s'étire et entraîne par conséquent la transgression des règles du portrait simpliste du héros du conte. À la différence de son modèle, le Petit Chaperon bleu marine est actif. Lorette prend l'initiative afin d'atteindre la célébrité. Elle joue consciemment avec l'ennui et le désir de liberté du loup, ouvre sa cage et lui propose d'aller chez sa grand-mère :

Le plan qu'elle avait conçu marchait comme sur des roulettes. Évidemment elle était un peu embêtée pour sa grand-mère, qui allait être mangée; mais quoi! se disait-elle chemin faisant: on ne fait pas d'omelettes sans casser d'œufs¹³.

Le Petit Chaperon bleu marine continue son jeu devant sa grand-mère qu'elle prend pour le loup déguisé en lui mentant sur ce qu'elle apporte:

Maman m'envoie te porter ces petits pots de beurre, que voici au fond de mon panier. Elle a dit que ça te ferait sûrement plaisir et que ça t'éviterait une course chez la crémière¹⁴.

C'est Lorette qui propose de venir s'étendre à côté de sa grand-mère pour regarder la télé. Au moment où la vieille dame veut embrasser la jeune fille, cette dernière sort du panier un grand couteau de cuisine caché sous les pelotes de laine et éclate :

Suffit, Loup! [...], je sais bien que c'est toi. Fini la comédie. Je ne suis pas aussi bête et naïve que le Petit Chaperon rouge¹⁵.

Cette scène montre combien le conte de Dumas et de Moissard diffère de son modèle. Le Petit Chaperon rouge de l'histoire de Charles Perrault se déshabille et se met dans le lit à la demande du loup. La fillette pose une série de questions tant elle est étonnée par la posture de l'animal. Bruno Bettelheim analyse l'explication du loup concernant la grandeur des bras («C'est pour mieux t'embrasser»¹⁶) comme une tentative déguisée de séduction. À ce moment, la fillette ne manifeste aucun mouvement de résistance ou de peur. C'est pourquoi l'auteur de la *Psychanalyse des contes de fées* avoue: « [...] on peut croire qu'elle est idiote ou qu'elle désire être séduite »¹⁷.

¹³ Ibidem, p. 21.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, p. 22.

¹⁶ Ch. Perrault: *Le Petit Chaperon rouge*. In: I dem: *Contes*. Paris—Genève, Éditions Slatkine, 1995, p. 41.

¹⁷ B. Bettelheim: *Psychanalyse....*, p. 254.

Contrairement à l'héroïne du conte de Charles Perrault, le Petit Chaperon bleu marine esquive le danger, bien qu'il soit faux car imaginé par elle. Encore, le petit Chaperon bleu marine veut-il que le loup subisse les conséquences de son acte. Lorette conduit donc l'animal, c'est-à-dire sa propre grand-mère au Jardin des Plantes et l'enferme dans la cage au loup. Ensuite elle avertit les gardiens que la bête a avalé sa grand-mère. Ces derniers, inquiets à la fois pour la victime, qu'ils s'imaginent déjà toute morcelée, et pour le loup, qui aura une crise de foie après «un tel écart de régime»¹⁸, découvrent une vieille dame embarrassée. Le comportement inexplicable de Lorette fait éclater des remontrances de tout Paris, mais la jeune fille est enfin au centre de l'attention des médias. Le parcours qu'effectue le Petit Chaperon bleu marine donne plus de consistance à sa figure. En décrivant le caractère de la jeune fille, Philippe Dumas et Boris Moissard réalisent et transgressent à la fois la règle du conte qui veut que le récit soit «à lui seul chargé de dévoiler la véritable nature du héros»¹⁹.

L'imitation du conte du XVII^e siècle est soulignée encore par une sorte de mise en abyme (ou la répétition) du départ et de la rencontre avec le loup. Comme dans le texte de Charles Perrault, à la demande de sa mère, le Petit Chaperon bleu marine va chez sa grand-mère, rappelons-le, le Petit Chaperon rouge. Lorette ne lui porte pas une galette et un pot de beurre, mais «un paquet de pelotes de laine»²⁰. Le départ, un des éléments de base du conte, entraîne la traversée, qui mène dans le récit en question à travers la ville. Le voyage fait par le Petit Chaperon bleu marine n'est pas dépourvu de complications (au lieu de descendre d'un bus à la station Gare-d'Austerlitz, le Petit Chaperon bleu marine descend à l'arrêt Jardin-des-Plantes), mais aboutit à la rencontre avec le loup.

Cette réduplication d'un tête-à-tête coïncide avec la deuxième forme de la dérivation d'un texte nouveau d'un autre texte. Le Petit Chaperon rouge devenu grand-mère se voit dans une situation qui rappelle son passé. Cependant, c'est Lorette, le Petit Chaperon bleu marine qui joue son rôle. Ce passage du conte de Philippe Dumas et de Boris Moissard montre explicitement comment leur histoire reflète celle de Charles Perrault. Les différences entre les deux récits portent sur la construction de la figure de la jeune demoiselle. Ce n'est plus l'enfant innocente et inconsciente du monde extérieur du récit du XVII^e siècle. Le Petit Chaperon bleu marine, bien qu'il imite sa grand-mère, est entreprenant et conscient de son but. Après la rencontre avec le loup, Lorette ne cueille pas des fleurs, ni ne court après les papillons, mais elle compte jusqu'à trois et va chez sa grand-mère. Les divergences dans

¹⁸ Ph. Dumas, B. Moissard: *Le Petit Chaperon bleu marine...*, p. 23.

¹⁹ Ch. Carlier: *La Clef des contes*. Ellipses/Édition marketing S.A., 1998, p. 63.

²⁰ Ph. Dumas, B. Moissard: *Le Petit Chaperon bleu marine...*, p. 16.

la construction de la figure du Petit Chaperon bleu marine semblent justifiées car, comme le dit Nathalie Piégay-Gros, «recourir à un intertexte, c'est toujours l'interpréter, privilégier certains aspects, en négliger d'autres [...]»²¹. Les écarts dans la construction de deux fillettes des contes mentionnés s'imposent par l'actualisation de l'histoire que font Philippe Dumas et Boris Moissard — l'action se déroule dans les temps modernes. C'est ainsi que les conteurs disent une «autre chose semblablement»²².

Le recours au modèle de Charles Perrault se voit encore transformé au niveau de la construction de la figure du loup. La bête du conte de Philippe Dumas et de Boris Moissard s'avère être l'arrière-petit-neveu du loup connu pour sa rencontre avec une fillette coiffée de bonnet rouge et pour ses aventures méprisables avec l'agneau de la fable de La Fontaine. Contrairement à son ancêtre, la bête du récit de Dumas et de Moissard ne s'intéresse pas à Lorette :

Ce loup, qui avait beaucoup lu de livres pour tuer le temps dans sa cage et qui était raisonnable, ne tenait pas à terminer comme son arrière-grand-oncle, dont il savait l'histoire par cœur. Il se méfiait comme de la peste de tout ce qui ressemble à un chaperon, de quelque couleur qu'il soit, même venant des Galeries Lafayette, et surtout porté par une petite fille²³.

Le loup accepte la proposition de Lorette uniquement par ennui et besoin de liberté. Mais comme c'est un loup raisonnable, il ne prend pas la direction de la maison de la grand-mère de Lorette, mais s'enfuit de Paris et court pendant vingt-huit jours vers l'est, à la recherche de son pays d'origine. Arrivé sain et sauf, il y mènera grand train de vie racontant à ses congénères les histoires de deux jeunes filles coiffées de bonnets rouge et bleu marine. Dans le conte de Philippe Dumas et de Boris Moissard, le rôle du loup semble dégradé. Il ne s'agit plus d'être abordé par un séducteur ni de découvrir «comment sa mère-grand [c'est-à-dire le loup] était faite en son déshabillé²⁴», comme marque Charles Perrault dans son texte. Sans doute une lecture psychanalytique du texte de Dumas et de Moissard porterait-elle moins sur des problèmes de la puberté.

Le Petit Chaperon bleu marine est un conte qui contient une référence démarquée à l'histoire de Charles Perrault. En imitant le texte du XVII^e siècle, Philippe Dumas et Boris Moissard en transforment la signification. Leur visée n'est plus un divertissement mondain, ou un avertissement des

²¹ N. Piégay-Gros: *Introduction à l'Intertextualité*. Paris, Dunod, 1996, p. 83.

²² G. Genette: *Palimpsestes...*, p. 13.

²³ Ph. Dumas, B. Moissard: *Le Petit Chaperon bleu marine...*, pp. 19—20.

²⁴ Ch. Perrault: *Le Petit Chaperon rouge...*, p. 41.

enfants de ne pas parler aux inconnus ou encore une leçon déguisée sur la sexualité. C'est dans l'explicit que les conteurs s'éloignent le plus de leur modèle. Le dénouement du conte garde son caractère merveilleux, car tout simplement il est heureux : Lorette devient célèbre, le loup rentre dans son milieu sauvage où il raconte des histoires du Petit Chaperon rouge et du Petit Chaperon bleu marine afin de prévenir d'autres bêtes du danger lors d'une rencontre avec une petite fille. Désormais, les loups vivent à bonne distance des hommes et les promenades dans les forêts deviennent tranquilles «sous réserve, il va de soi, de prendre garde aux hommes qui pourraient y rôder : car certains hommes sont plus dangereux que les loups»²⁵. Est-ce que Philippe Dumas et Boris Moissard veulent mettre en garde contre pédophiles, la question reste sujette à discussion. Que, dans certains situations, la cruauté de l'animal soit moindre que celle de l'homme est une chose sûre, il n'en est pas moins certain que «le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens»²⁶.

Notre étude, qui ne se veut aucunement exhaustive, du *Petit Chaperon bleu marine* de Philippe Dumas et de Boris Moissard témoigne que l'intertextualité n'est pas une reprise «incontrôlée» d'un texte antérieur par un texte ultérieur. Bien que le conte de Charles Perrault pénètre profondément le récit de Philippe Dumas et de Boris Moissard, *Le Petit Chaperon bleu marine* est une œuvre originale. Le conte ne se soumet pas entièrement aux règles du pastiche qui impose l'imitation du style et l'indifférence envers la matière. D'ailleurs, en général, dans le pastiche type «un style est imité sans que le texte soit jamais cité»²⁷. Dans *Le Petit Chaperon bleu marine*, au contraire, la référence à l'hypotexte est marquée dès la première phrase de l'hypertexte. Le récit de Philippe Dumas et de Boris Moissard est une imitation sous forme de continuation. Et bien que leur conte soit une histoire au second degré, il se lit non sans moindre plaisir que son modèle.

²⁵ Ph. Dumas, B. Moissard: *Le Petit Chaperon bleu marine...*, p. 26.

²⁶ N. Piégay-Gros: *Introduction...*, pp. 3—4.

²⁷ T. Samoyault: *L'Intertextualité*. Paris, Armand Colin, 2005, pp. 37—38.

Agnès Spiquel

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

***Les Fruits du Congo d'Alexandre Vialatte,
ou la réécriture romanesque
d'une vieille chanson française***

Sur l'Pont du Nord, un bal y est donné
Adèle demande à sa mère d'y aller
Non, non, ma fille, tu n'iras pas danser
Monte dans sa chambre et se met à pleurer
Son frère arrive dans un bateau doré
Ma sœur, ma sœur, qu'as-tu donc à pleurer
Maman n'veut pas que j'aille au bal danser
Mets ta robe blanche et ta ceinture dorée
Et nous irons tous deux au bal danser
La première danse, Adèle a bien dansé
La deuxième danse, le pied lui a tourné
La troisième danse, le pont s'est écroulé
Les cloches du Nord se mirent à sonner
La mère demande: Qu'a-t-on à tant sonner?
C'est pour Adèle et votre fils aîné
Voilà le sort des enfants obstinés

Vieille chanson populaire

On chante beaucoup dans les romans de Vialatte: des complaintes, des rondes, des ballades, et tout ce vieux répertoire français que Vialatte connaît, ou qu'il découvre dans le sillage de son ami, Henri Pourrat, grand collecteur de contes et légendes d'Auvergne. Alexandre Vialatte, qui se déclarait avec humour «notoirement méconnu», s'est d'abord fait un nom comme introducteur en France de Franz Kafka dont il a traduit plusieurs œuvres; c'est ensuite comme chroniqueur qu'il s'est illustré; sa production romanesque,

elle, a longtemps été considérée comme secondaire dans sa carrière, et mineure dans la littérature française du XX^e siècle. Depuis sa mort, en 1971, on a découvert que, s'il n'avait publié que trois romans, il en avait laissé beaucoup d'inachevés; leur publication posthume nous permet désormais de mesurer l'ampleur et l'unité d'une œuvre¹ marquée au sceau d'un humour et d'une fantaisie qui font ressortir la gravité profonde de la vie, et plus particulièrement de l'adolescence dont il n'a cessé de scruter les grâces et les tourments.

À l'orée de sa carrière, esquissant pour un ami l'œuvre romanesque qu'il projette, Vialatte la met à plusieurs titres sous le signe de la chanson :

Il y aura une histoire de collégiens tout à fait chanson populaire; [...] Je travaille à *La Complainte des Enfants Frivoles* et à *L'Auberge de Jérusalem*, ça serait deux autres couplets du thème *Battling*, un en rouge, jaune et noir, l'autre en vert, en blanc et en or. Et les dénouements de chanson populaire : un bal sur le pont du Nord avec une chorale de collégiens².

Non seulement il conçoit les romans successifs comme les couplets d'une même chanson, mais surtout leurs histoires et leurs dénouements sont rapportés à la «chanson populaire», et il pense immédiatement à *Sur l'Pont du Nord*. Cette chanson raconte en effet l'histoire tragique de «deux enfants» que leur goût de la fête a menés vers une transgression durement punie par le destin. Or Vialatte raconte toujours des histoires d'enfants — nous dirions d'adolescents (ce sont des collégiens) — qui veulent coûte que coûte préserver dans leur vie la part d'imagination qui les relie à leur enfance et sont prêts à payer très cher pour aller au bout de leurs rêves sans se salir aux compromissions d'un monde adulte singulièrement veule et perverti; il les appelle «frivoles» (en donnant à l'adjectif un sens très particulier sur lequel nous reviendrons) et il affirme que toute son œuvre pourrait s'intituler «Les Complaintes des enfants frivoles»³. Paradigme, selon lui, de la chanson populaire, *Sur l'Pont du Nord* est souvent mentionné dans ses romans, qui peuvent se voir comme des réécritures de la chanson à divers niveaux. Nous

¹ Alain Schaffner parle d'«un livre en onze romans» (*Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*. Paris, Honoré Champion, 2001, p. 23). Le présent article doit beaucoup à cet ouvrage et à son auteur que je remercie de m'avoir fait, naguère, découvrir Vialatte.

² Lettre de mai 1928, *Lettres à Joseph Desaymard*. «Cahiers Alexandre Vialatte» 1978, n° 5, p. 52.

³ *La Porte de Bath-Rabbim, recueil de chroniques*. Paris, Julliard, 1986, p. 148; cité par A. Schaffner: *Le Porte-plume...,* p. 22. En désignant ses récits comme des complaintes, Vialatte les met sous le double signe d'un type fréquent de chanson populaire et d'une catégorie poétique remise au goût du jour et magnifiquement illustrée par Jules Laforgue (qui a publié ses *Complaintes* en 1885).

le montrerons pour *Les Fruits du Congo*, qui a manqué de peu le prix Goncourt en 1951; et, au-delà des modalités de cette réécriture, nous étudierons les enjeux de ce travail du roman par la chanson.

À plusieurs reprises, avant *Les Fruits du Congo*, Vialatte avait procédé à la mise en abyme qui consiste à mentionner explicitement dans le roman la chanson dont il est la réécriture⁴. Par exemple, dans *Les Amants de Mata-Hari*, le narrateur commente ainsi la mort d'un enfant:

«Tel est le sort des enfants obstinés» comme dit cette chanson de notre enfance. «Les cloches du Nord se mirent à sonner...»⁵.

Pour *Les Fruits du Congo*, il va plus loin, en mettant le roman tout entier sous le signe de notre chanson puisqu'elle lui sert d'épigraphie générale. Dans le corps même du roman, on a la citation directe d'un couplet:

Au moment où le train traversa le faubourg des Petites Âmes, les cloches du Nord se mirent à sonner⁶.

où on aura remarqué le nom du faubourg que traverse le héros, Frédéric, en partance pour son destin. À deux reprises, le texte romanesque cite la morale de la chanson: «Tel est le sort des enfants obstinés» (pp. 371 et 452). D'une manière plus biaisée, le narrateur, qui était l'un de ces enfants, reprend des éléments de la chanson en la mêlant à une autre, «Nous n'irons plus au bois»; il écrit:

Nous n'irons plus danser au bal du labyrinthe, Dora ne prendra plus sa robe verte, sa bourse bleue et sa ceinture d'argent.

p. 452

⁴ Voir A. Schaffner: *Le Porte-plume...*, pp. 231—232; il rappelle le roman de Mac Orlan, *Le Bal du Pont du Nord* (1950), tout en soulignant que ce dernier n'a pas pu influencer Vialatte, qui écrit *Les Fruits du Congo* entre 1947 et 1949. L'idée d'une inspiration commune ne fait aucune difficulté, tant la chanson était, à l'époque, connue de tous.

⁵ *Les Amants de Mata-Hari*, écrit sans doute entre 1936 et 1938, publié en 1998 dans les «Cahiers Alexandre Vialatte», n° 25, p. 71. Mentionnons également: «des bateaux d'or l'attendent sur la rive comme dans les chansons» (*Salomé*, écrit en 1932); «Dans la rue, sous un bec de gaz, des écoliers chantaien une ronde qui parlait de robes de bal et d'enfants obstinés, d'une barque d'or, d'une noyade et de grands malheurs» (*Le Fidèle Berger*, 1942); «Et ces enfants qui chantent sur le balcon, cette chanson qui parle de noyade, d'une robe blanche et d'un anneau d'argent? Les ai-je jamais vus entrer par une porte?» (*La Maison du Joueur de flûte*, 1943—1944); «Tel est le sort des enfants obstinés» (*La Dame du Job*, écrit en 1945).

⁶ *Les Fruits du Congo*. Paris, Gallimard, 1951, rééd. Coll. «L'Imaginaire», 1978, p. 381. Toutes les citations renvoient à cette édition.

Enfin, *Sur l'pont du Nord* est mentionné dans la chanson d'un vieil aveugle qui chante au coin d'une rue avec la lucidité des aveugles :

L'expérience parlait par sa bouche, impérative et sans réplique. Elle parlait des pièges de l'amour et du danger de la femme du monde et de la mort fatale des *Enfants obstinés*. Et les enfants obstinés répondirent. Ils répondirent qu'ils ne voulaient rien savoir, qu'ils voulaient rester à la fête.

pp. 313—314

Paradigme de tous les «enfants obstinés» puisqu'ils veulent «rester à la fête», ces enfants-là relèvent de la fiction première : ils participent à une kermesse dont les protagonistes, un peu plus âgés (ils ont seize ans), sont absents ; mais ils sont de plain-pied avec l'univers, fictionnel au second degré, de la complainte de l'aveugle, élargissant ainsi le champ de présence de la chanson *Sur l'pont du Nord* dans le roman.

L'intertextualité est manifeste au travers de la morale (nous y reviendrons) et de ces «enfants obstinés», au travers aussi de quelques traits caractéristiques : les cloches, la robe de bal et sa ceinture. Elle se diffuse également par le biais du «doré» : omniprésent dans la chanson, puisque le bateau du frère et la ceinture d'Adèle sont dorés, il se condense dans le nom d'emprunt de l'héroïne du roman, Dora. La structure de base présente, quant à elle, des analogies : dans la chanson, un frère et une sœur face à la loi répressive des adultes résumés par la mère ; dans le roman, trois jeunes gens affrontés à la médiocrité, la solitude et la mort, mais qui continuent à croire à leurs rêves et conservent la légèreté de l'enfance. Le masculin est ici scindé en deux figures, Fred et le narrateur, des amis, des frères, même s'ils sont tous deux amoureux de Dora. Mais ces amours adolescentes ne sont pas exclusives d'un lien fraternel, comme celui de la chanson, sauf qu'ici, la relation ne va pas de grand-frère à petite sœur mais de grande sœur à petit frère : Fred ne peut en aucune manière protéger Dora comme il le voudrait (il pense même un moment l'avoir tuée accidentellement !) ; elle, de son côté, se sent bien plus mûre que lui (pp. 244—245). Il n'empêche que la chanson et le roman proposent des schémas actantiels analogues.

La réécriture de la chanson par le roman ne consiste pas, pourtant, dans le déploiement de l'anecdote mais dans une mise en écho poétique. Les héros des *Fruits du Congo* ne se noient pas pendant un bal : Dora est assassinée par un maniaque, Fred meurt de tuberculose bien plus tard, et le narrateur, désormais seul et vieilli, chante la complainte élégiaque du passé enchanté, que son chant même ressuscite. Ils ne vont pas au bal mais, à l'insu de tous et en marge de leur vie quotidienne, souvent âpre, ils se sont créé un monde étrange et merveilleux, dans les îles mystérieuses du milieu du fleuve. Adèle danse sur le pont où elle est arrivée dans la barque de son frère ; Dora,

elle, est reine d'une société secrète d'enfants dans la maison des Îles où l'on n'accède que par la barque de Pied-Volage ; Fred et son ami assistent, médusés, au cérémonial qu'elle a institué : vêtue en princesse orientale, elle est «la Reine du Labyrinthe, des Îles, du Fleuve et du Moulin à Vent» que servent gravement les «Chinois», cette troupe d'enfants de la petite ville, liés à elle par un serment de dévouement réciproque et de secret absolu (pp. 113—121). À mille lieues du sérieux des adultes, l'actualisation de l'imaginaire, le rôle et le déguisement, la fête, sont quelque chose de grave, qui engage tout l'être, en ce qu'ils manifestent sa vérité profonde.

Les «enfants obstinés» de la chanson savent la nécessité absolue du bal, de la robe blanche, du bateau et de la ceinture dorés ; certes Marthe Perrin-Darlin (c'est le nom de Dora dans la vie courante) ne pourrait supporter sa vie sordide s'il n'y avait les fêtes de la Maison Rose, et la vie des enfants serait ennuyeuse s'ils n'étaient pas les Chinois de la Reine ; mais, bien plus encore, la jeune fille sait — et Fred et le narrateur le comprennent vite — que le cérémonial réalise le rêve qu'elle porte et qui la définit. Car les «enfants obstinés» vont au bout de leurs rêves ; celui de Dora s'écroule avec la mort de son fiancé ; et le pervers qui la tue n'est que le bras du destin qui parachève la mort en elle ainsi commencée. Mais Fred, lui, poursuit son rêve héroïque et exotique, figuré par la Grande Négresse de l'affiche vantant «les Fruits du Congo», détournée en affiche de propagande pour l'enrôlement dans la coloniale. Il ne mourra pas dans une bataille mais reviendra mourir d'une tuberculose. Comme dans la chanson, le destin s'acharne sur les «enfants obstinés» qui avancent seuls au milieu d'adultes englués dans le quotidien, aveugles ou lâches, ou, dans le meilleur des cas, trop pudiques pour les rejoindre dans leur solitude. Et ce destin mauvais, celui qui fait s'écrouler dans la chanson le pont où dansent les enfants, prend dans le roman les traits inquiétants de M. Panado, chimère qui concentre, pour tenter de les conjurer, toutes les angoisses de l'enfance.

Dans cet écho poétique qu'il fait à la chanson, le roman opère, on l'aura constaté, un retournement radical : il prend le parti de ses héros, qui ont raison de vouloir donner corps à leur imaginaire et aller au bout de leurs rêves. Pour ne prendre qu'un exemple, Vialatte choisit de faire passer son personnage-narrateur par toute la palette des réactions possibles face à ce titre de reine que se donne Dora ; d'abord l'analyse :

Elle lui dit, sans qu'on pût bien savoir si c'était l'ironie d'une jeune fille taquine ou le secret d'un enfant solennel, qu'elle était, elle, la reine des Îles, du Labyrinthe, des Maisons Roses, des Maisons Mortes et du Moulin à Vent.

puis la dérision sarcastique :

Ce fut en ricanant que j'appris assez vite, trop vite hélas, du lyrisme indécent de Nick, que sa Dora était la reine des Îles, du Labyrinthe et du Moulin à Vent, tous titres parfaitement normaux sous des latitudes exaltées, mais aussi ridicules dans la vie quotidienne qu'une robe de bal dans une cuisine.

p. 66

puis la reconnaissance pleine et entière d'une royauté intime, essentielle, de Dora, la royauté d'un féminin dont la jeune fille révélait tout l'épanouissement dans son rire :

Ah, qu'elle fut bien la reine des Îles, du Labyrinthe et du Moulin à Vent!
Ce qui était royal, c'était son rire.

p. 96

Et le narrateur de chanter la royauté de Dora dans une séquence du roman qui ressortit au poème en prose. Vialatte a voulu que le narrateur soit finalement de plain-pied avec Fred et Dora, et le roman se lit comme un retour nostalgique sur les chemins de sa jeunesse. On est loin de la *vox populi* de la chanson, véhicule d'une moralité bien-pensante (les enfants désobéissants sont bien punis). Les «enfants obstinés» de Vialatte sont des «enfants frivoles», en ce qu'ils refusent l'impératif de sérieux, les canons du positif et du rationnel; ils ne se résignent pas à tuer en eux l'enfant, même quand ils assument déjà des responsabilités d'adultes — comme c'est le cas pour Marthe-Dora, dont les mains sentent l'eau de Javel (p. 96) car elle assure seule tout l'entretien d'une famille délinquante. Ils ne sont pas aveugles, ils connaissent la gravité et la douleur; mais ils veulent préserver l'espace de «jeu», donc de liberté, que leur garantit la force de leur imaginaire. Ils sont les poètes d'un monde desséché de prosaïsme.

C'est ce que porte Dora; elle rassemble, on l'a dit, tout le «doré» de la chanson *Sur l'Pont du Nord*; mais au-delà, elle concentre cette dorure qu'est la poésie selon Vialatte, lui qui donne comme chant de ralliement aux adolescents des *Amants de Mata-Hari*, la *Chanson des doreurs de proue* de Victor Hugo. Alain Schaffner a très bien montré que Dora est «le produit du rêve des collégiens, de l'attente mi-amoureuse, mi-artistique de Frédéric»⁷, rêve alimenté par des textes littéraires. Dora est une chimère, au sens poétique du terme, que les adolescents projettent sur Marthe, cette jeune fille bien réelle, autre «enfant frivole» qui se veut reine. Cette imagination qui prend forme concrète est la meilleure figuration qui soit de la poésie. Quand elle

⁷ A. Schaffner: *Le Porte-plume...*, pp. 233—234.

est Dora, et non plus Marthe, la jeune fille est tout entière poésie. Les deux amis le reconnaissent explicitement à propos de la bourse de soie bleue dont elle a fait sa blague à tabac et qui devient sa figuration métonymique: «c'est de la poésie» (pp. 65 et 71); le narrateur va même plus loin: «c'était de la poésie. C'était même de la musique. Ce n'était même que de la musique» (pp. 121—122): Dora est tout harmonie.

Les Fruits du Congo est ainsi une longue méditation romanesque sur la poésie; cela ne se pouvait que si le roman se laissait lui-même travailler par la poésie. C'est, nous semble-t-il, la fonction qui est assignée à la chanson et que met en évidence le dispositif par lequel Vialatte inscrit le roman entre *Sur l'pont du Nord*, donné en épigraphe générale, et la chanson donnée en *Appendice* et intitulée: *Véritable complainte de la mort de Dora, telle que la chantait l'aveugle au carrefour de la rue des Petites-Vêpres et de l'impassée des Trois-Voleurs*. Titre ironique, puisque cette «complainte» n'est qu'une suite de couplets grossiers et criards qui miment la presse à sensation et qu'à l'évidence, la «véritable complainte de la mort de Dora», c'est le beau chant de nostalgie que constitue le roman lui-même — que l'on vient de lire —, l'élégie tissée par le narrateur pour ses amis disparus. Ainsi mis à la fin, ce contre-modèle fait refluer le lecteur vers la suggestion initiale de la «chanson populaire» comme texte-source du roman qui, malgré toutes les distorsions de la réécriture, s'en trouve irrigué de poésie. Vialatte fait confiance au lyrisme populaire des origines; lui qui a, dans sa jeunesse, écrit plusieurs complaintes sur le modèle de celles de Jules Laforgue, il reconnaît dans la chanson une forme éminente de poésie. Ce faisant, il rejoint les intuitions des romantiques allemands et, pour en rester à la littérature française, les certitudes d'un Nerval qui, dans *Les Filles du Feu*, liait indissolublement la poésie de «Sylvie» aux «Chansons et légendes du Valois».

Il faut aller plus loin encore: écrire un roman irrigué par la poésie de la vieille chanson populaire, c'est affirmer quelque chose d'important sur le roman et le romanesque. Vialatte, en effet, vient après la première grande floraison, entre 1920 et 1930, de ce que Michel Raimond a appelé le «roman poétique»⁸ et, comme ses prédécesseurs, il sait le parti que l'on peut tirer d'une narration à la première personne. À une époque qui va voir apparaître les jeux savants du Nouveau Roman, il est davantage dans le sillage d'un Alain-Fournier, ou d'un Ramuz. La référence à la chanson est une manière pour lui de rester du côté de la simplicité, on dirait presque: de la naïveté, s'il n'y avait la construction musicale de son roman, qui fonctionne à la ma-

⁸ Voir dans M. Raimond: *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti, 1966, le chapitre III, 4, «L'âge du roman poétique (1920—1930)», pp. 224—242. Voir aussi J.-Y. Tadié: *Le Récit poétique*. Paris, PUF, 1978.

nière savante de la fugue. Quant au romanesque, Vialatte a choisi d'en insérer, dans le texte même des *Fruits du Congo*, «sa» définition :

Le romanesque est une optique de spectateur.

Le merveilleux commence à notre voisin, l'exotisme est à notre porte. Tout le romanesque tient dans un mur mitoyen : c'est une défense de franchir, c'est un défi et une barrière, c'est un mica qui laisse voir, mais s'interpose.

p. 443

Or, au-delà de son réalisme et de son moralisme, la chanson — comme le conte et la légende — sait accueillir l'étrangeté du réel, et le merveilleux, même s'il est à dénouement tragique ; dans cet univers-là, la robe de bal n'est pas incongrue dans la cuisine. À la suite de la chanson, le roman se fait invitation à monter dans le «bateau doré» pour aller danser.

Czesław Grzesiak

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Pratiques de réécriture dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget

Parmi les principaux représentants du Nouveau Roman, Robert Pinget est sans doute celui qui s'intéresse le plus au fonctionnement de l'écriture dans un texte littéraire et aux procédés de son élaboration. Pratiquement, dans chacun de ses textes, il y a un ou plusieurs personnages qui écrivent. L'écriture est donc au centre de la vie de ces nombreux personnages-écrivains (et de Pinget lui-même) et leur principale activité. Elle est aussi la seule passion qui les anime et qui les maintient en vie. On peut même dire qu'elle devient leur seule réalité vitale: «En dehors de tout ce qui est écrit c'est la mort», dit le narrateur-écrivain à la fin du *Fiston*. C'est en écrivant et en inventant leur univers fictif (dans lequel ils séjournent de préférence) qu'ils trouvent le sens de leur vie. La plupart d'entre eux, surtout les plus âgés, font de l'écriture une occupation quotidienne: ils tiennent un journal ou une chronique, ils rédigent leurs mémoires ou écrivent des lettres, ils notent, consignent, écrivent au moins quelques lignes par jour et, souvent, ajoutent des commentaires critiques, en les intégrant au texte écrit. Le lendemain, ils relisent ce qu'ils ont écrit la veille, ils introduisent de nombreuses corrections ou d'autres versions possibles. Il leur arrive aussi de retravailler et de réécrire certains passages, motifs ou même parties de leur(s) texte(s). Et c'est justement ce dernier aspect de la création littéraire de Pinget et de ses personnages-écrivains que nous proposons d'étudier de plus près.

Éric Bordas définit la réécriture comme «l'action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version d'un de ses textes, et, par métonymie, cette ver-

sion elle-même»¹. Mais la réécriture désigne aussi «toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imiter, le transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement»². Dans ce cas, lorsque Pinget se réfère à ses auteurs et textes préférés — antérieurs à sa création, la réécriture fait partie de l'intertextualité. Il faut préciser qu'il existe deux types de réécriture : réécriture globale et réécriture partielle. Il y a **r éécriture globale** quand un texte reprend le sujet d'un autre (s'il en copie de larges fragments sans le préciser, il y a plagiat), quand il donne de celui-ci une nouvelle version (un résumé ou une paraphrase), quand il est adaptation d'un mode d'expression à un autre (p.ex., un roman adapté à la scène ou à l'écran) ou quand il y a reprise d'un ton, dans la parodie ou le pastiche. Il y a **r éécriture partielle** quand un aspect seulement du texte est concerné ; c'est le cas notamment : des variantes, des citations et des reprises de structures partielles (p.ex., un personnage, une scène, un thème, un passage)³.

Pour aborder les pratiques de réécriture chez Pinget et chez ses écrivains fictifs, nous proposons d'étudier ce phénomène suivant les trois grands types de réécriture : la **r éécriture intratextuelle** — comme autocitation ou autorépétition à l'intérieur d'un même texte ; la **r éécriture macrotextuelle** — comme autocitation ou autorépétition dans un macrotexte, entendu au sens d'ensemble d'une œuvre et, enfin, la **r éécriture intertextuelle** — comme discours citant autrui.

En ce qui concerne la **r éécriture intratextuelle**, c'est la **r épétition** qui s'impose et qui devient le procédé le plus caractéristique de la création littéraire de Pinget et de ses personnages-écrivains. Elle est omniprésente dans leurs œuvres. Elle se manifeste déjà à un niveau très restreint, élémentaire, à travers des mots, des formules ou des phrases — qui reviennent plusieurs fois dans un texte ; puis, elle apparaît au niveau plus vaste, celui des motifs, des événements ou des épisodes ; enfin, elle est visible dans la structure binaire de certains textes.

Au niveau élémentaire, les répétitions sont très nombreuses dans *Passacaille*. Certaines d'entre elles, comme «Manque un raccord», «Coupez», «Ou bien», sont si nombreuses qu'elles deviennent même obsessionnelles. D'autres reviennent seulement de temps à autre. En voici quelques-unes :

- «Travail de notation en marge» (*P*, pp. 18, 42, 97, 118)⁴.
- «Que faire de ces bribes» (*P*, pp. 39, 45, 83).

¹ E. Bordas: *R éécriture, réécriture*. In: *Le dictionnaire du littéraire*. Dir. P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, PUF, 2002, p. 501.

² Ibidem.

³ Selon M.P. Schmitt, A. Viala: *Savoir-lire*. Paris, Didier, 1982, p. 38.

⁴ *P* = R. Pinget: *Passacaille*. Paris, Minuit, 1969.

- «Centième redite» (*P*, pp. 38, 47).
- «Tout à reprendre» (*P*, pp. 119, 193, 199).

Toutes ces formules renvoient directement à l'activité créatrice du «maître», à sa façon de composer le texte ou de progresser, en général, dans l'écriture. Elles expriment aussi les difficultés et les encouragements dans la continuation de la rédaction.

Au niveau thématique, c'est le motif de la mort qui est réécrit et qui revient le plus souvent. L'un des derniers textes (appelés «carnets de monsieur Songe»), *Charrue*, dans sa partie finale, nous livre trois variantes possibles sur la fin de monsieur Songe:

Terrassé par une embolie. On le trouve étendu au milieu de sa chambre, yeux révulsés, bouche tordue, il bave encore quelques minutes et rend le dernier soupir.

Ou bien.

Écrasé par un camion sur le trajet maison—bistro. Le crâne fracassé, le thorax idem. Les jambes ont un ultime mouvement convulsif. Attrouement. On ne le reconnaît pas tout de suite. Un gamin dit, mais c'est monsieur Songe, regardez ses caoutchoucs.

Ou bien.

Noyé dans la rivière où il pêchait le vairon. Sa bonne qui perd la boule le cherche de la cave au grenier. La police qui ne la perd pas le cherche, aidée des pompiers, en aval du lieu où il se tenait. On le retrouve huit jours plus tard coincé dans le barrage.

Ch, pp. 77—78⁵

Ces trois versions, évidemment contradictoires, mais reliées par la conjonction «ou bien», deviennent tout à fait plausibles.

En lisant *L'Apocryphe*, nous sommes également en présence de différentes versions de la mort du «maître»:

C'est ce matin-là qu'il [le domestique] l'aurait trouvé mort dans son lit, un beau jour de printemps, du soleil à travers les persiennes, grand désordre dans la chambre, toutes les paperasses répandues par terre.

A, p. 39⁶

C'est ainsi qu'on l'aurait trouvé mort sur ses paperasses dont plus une ligne n'était lisible mais nous n'en sommes pas encore là.

A, p. 52

Selon une des hypothèses relatives à l'assassinat du maître, un homme aurait pu s'introduire dans sa chambre par le toit.

A, p. 139

⁵ *Ch* = R. Pinget: *Charrue*. Paris, Minuit, 1985.

⁶ *A* = R. Pinget: *L'Apocryphe*. Paris, Minuit, 1980.

Le lendemain le maître est trouvé égorgé dans son lit. La fameuse statuette placée à son chevet a disparu.

A, p. 140

Dans une autre version on l'a retrouvé brûlé vif contre le poêle de la cuisine, la bouteille de gniôle vidée sur la table.

A, pp. 140—150

Toutes ces versions (y compris la dernière qui, pourtant, n'exclut pas l'inattention ou la faute du maître) suggèrent que le vieux a été assassiné par un cambrioleur. C'est un fait évident et un élément stable. Ce qui est modifié, c'est l'aspect des lieux et les circonstances. Le maître, en imaginant ces morts successives, «consignées dans ses paperasses à des époques différentes», voulait tout simplement «Varier termes et syntaxe. Réinventer la phrase, repenser, regrouper, réentendre» (A, pp. 39 et 52).

La mort devient également le thème majeur de *Passacaille* sur lequel le livre ne cesse de multiplier les variations. Le schéma est presque le même: chaque fois, quelqu'un découvre un cadavre; ce qui change, c'est la victime, le découvreur, le lieu et les circonstances. Le texte fragmentaire de *Passacaille*, en perpétuelle variation, ne nous permet pas de reconstituer une histoire événementielle fiable, car l'ordre des faits change ou se modifie sans cesse. Bien que l'écrivain varie, à profusion, le thème de la mort, cette dernière n'est jamais définitive. Qu'elle arrive au maître, au facteur ou au vollailler, ceux-ci «ressuscitent» quelques pages plus loin. En tout cas, ces nombreux cadavres, qui apparaissent dans le texte, peuvent être interprétés comme signes de désespoir, de dépression ou d'angoisse de mort. Quant à Pinget, il s'est exprimé sur le motif de la mort, omniprésent dans *Passacaille*, dans une lettre adressée à sa traductrice anglaise, en lui fournissant cette remarque: «L'objet de *Passacaille* est d'exorciser la mort par une opération magique effectuée sur les mots. Comme si le plaisir de jouer avec le vocabulaire pouvait éloigner la fatale issue»⁷.

La récurrence la plus riche et la plus complexe, à notre avis, apparaît dans *Quelqu'un*. Elle concerne les «reprises du récit du narrateur», les variations sur certains éléments stables, présents dans chaque reprise, et les versions (les hypothèses) à propos des circonstances de la disparition d'une note.

Le narrateur reprend entièrement sept fois son récit, en commençant toujours par la formule: «Je me suis levé à huit heures [...].» Chaque reprise contient quelques éléments stables: l'incipit, l'objet de la quête, les lieux de la recherche, quelques personnages avec leur comportement et leurs gestes, les repas et les plats servis. Ces éléments sont soumis à de nombreuses variations dans les reprises successives.

⁷ Lettre à Barbara Wright, citée par J.-C. Liéber: *Réalisme et fiction dans l'œuvre de Robert Pinget*. [Thèse de doctorat d'État (Paris IV)]. Paris, 1985, p. 577.

Au niveau de la composition d'une œuvre tout entière, la réécriture — sous forme de répétition — est bien présente dans la structure binaire. Celle-ci se manifeste dans la division de certains textes pingétiens en deux unités, en deux parties. Ce phénomène concerne notamment *Entre Fantoine et Agapa*, *Mahu ou le matériau*, et *Le Fiston*. Comme *En attendant Godot* de Beckett, ces textes contiennent deux parties, dont la seconde est soit un reflet, soit une nouvelle version, soit une réinterprétation de la première.

À titre d'exemple, nous évoquons *Le Fiston*. Bien que formellement ce texte ne soit pas divisé en deux parties, cette structure binaire est parfaitement sensible et visible dans la lettre écrite par M. Levert et adressée à son fils qui l'avait quitté. Le père lui écrit tous les jours pour le convaincre de revenir dans son village natal. Il y évoque tous les événements, anecdotes, lieux et faits quotidiens, liés au village et à sa vie personnelle. Après être parvenu à une hypothèse, plus ou moins plausible, concernant la cause probable du départ de son fils, il constate : «J'ai dû me tromper au début [...]» (*F*, p. 69)⁸, et il reprend sa lettre :

Je recommence. J'ai dû me tromper au départ. J'ai interrogé Sophie Narre hier ou avant-hier et d'autres personnes d'autres jours et en plus j'ai réfléchi, fiston, je me dis qu'il vaut mieux tout recommencer que compromettre ton retour par une erreur, on ne sait jamais, peut-être une demi-heure d'erreur. Ou cette sale bouteille. Ou peut-être si je n'avais pas bien vu ou pas bien su, les Moule par exemple s'ils n'étaient que deux et si la tante Pacot ou Alice ou quelqu'un d'autre n'était peut-être pas tout à fait ça. Je recommence.

F, pp. 69—70

Ainsi, dans sa nouvelle version, qui constitue la deuxième partie du *Fiston*, M. Levert modifie-t-il certains détails et contredit-il tout ce qu'il avait affirmé auparavant. Il lui arrive même de confondre son fils avec d'autres personnages ou de l'imaginer tel qu'il aimeraient le voir. Finalement, après tant d'efforts, la lettre ne sera pas postée et ne parviendra jamais au destinataire. Pourtant, M. Levert continue sa tâche d'«écrivain».

Au niveau du macrotexte, c'est-à-dire dans l'œuvre romanesque tout entière de Pinget, la réécriture macrotextuelle concerne le retour de certains personnages, le retour du thème de la mort (cette fois-ci, dans le contexte d'un fait divers) et le passage d'un genre à un autre.

En premier lieu, l'unité de l'œuvre de Pinget est assurée par le retour des personnages qui, revenant d'un livre à l'autre, subissent parfois d'inquiétantes ou drôlatiques variations (métamorphoses), comme *Mahu*, le

⁸ *F* = R. Pinget: *Le Fiston*. Montreux (Suisse), L'Age d'Homme, 1981.

prototype incontestable de tous les personnages pingétiens. À propos de son destin, le narrateur constate :

Mahu aura la vie longue. Il fera le tour du monde [...] et sous plusieurs formes à la fois.

Mm, p. 204⁹

Dans les derniers textes de Pinget, le personnage central est M. Songe. Il était déjà présent dans *Graal Flibuste* où le narrateur-écrivain nous a raconté sa liaison et son divorce avec Mlle Hortense (*GF*, pp. 37—44)¹⁰. Puis, il est tombé un peu dans l'oubli pour réapparaître dans les sept derniers livres de Pinget, publiés après 1981. M. Songe y devient un peu le porte-parole de son créateur. À part M. Songe, ce sont Mlle Lorpailleur et Latirail qui reviennent le plus souvent et qui jouent les trois rôles : de personnages principaux, secondaires et épisodiques.

Parmi les personnages secondaires, c'est Mortin¹¹ qui apparaît dans plusieurs ouvrages de Pinget. Son âge, son caractère et ses occupations changent d'un livre à l'autre. D'abord, il s'adonne à l'alcool (*Autour de Mortin* et *Cette Voix*). Puis, dans *Le Libera*, Alexandre Mortin «tient une pension de famille depuis son veuvage» (*L*, p. 141)¹². D'ailleurs, cette pension rappelle un peu celle qui a été fondée par Gaston et le narrateur de *Quelqu'un*. Mortin reste enfin le plus fidèle ami de Monsieur Songe, probablement jusqu'à la mort de ce dernier.

Nous observons également le retour et la répétition de thèmes soumis à plusieurs variations, multipliant les points de vue, un peu «à la Pirandello». Or, les écrivains pingétiens sont assez attentifs à ce qui se passe dans leur pays et s'intéressent, entre autres, à des événements tragiques, notamment aux assassinats d'enfants. En effet, ces meurtres sont très nombreux, surtout dans *Le Libera*; pourtant, il y en a un qui revient plusieurs fois dans la création des «écrivailleurs» et dans les livres de Pinget. Il s'agit notamment du petit Ducreux, qui «a été retrouvé étranglé dans le bois du Furet sous un tas de feuilles» (*L*, p. 8). Son assassin n'a jamais été pris¹³. Cette triste his-

⁹ *Mm* = R. Pinget: *Mahu ou le matériau*. Paris, Minuit, 1962.

¹⁰ *GF* = R. Pinget: *Graal Flibuste*. Paris, Minuit, 1966.

¹¹ Pinget avoue: «C'est un personnage auquel je me suis attaché pour qu'une continuité existe entre mes différents écrits. Continuité de surface». Voir: *Robert Pinget à la lettre (entretiens avec Madeleine Renouard)*. Paris, Belfond, 1993, p. 125.

¹² *L* = R. Pinget: *Le Libera*. Paris, Minuit, 1968.

¹³ *Le Libera* s'inscrit dans le schéma d'un roman policier, mais, contrairement au roman policier traditionnel, où l'assassin est d'habitude saisi, jugé et puni, dans l'univers pingétien, il n'est jamais arrêté et reste en liberté. Cette situation rappelle exactement la mort d'un petit valet dans *Monsieur Ouine* de Georges Bernanos.

toire réapparaît, à plusieurs reprises, dans *L'Ennemi*. Pour la dernière fois, elle rebondit sous la plume de monsieur Songe :

Ici le maître reprendrait l'histoire de l'enfant perdu dans le bois et qu'on retrouve noyé dans un étang, celle du romanichel campé non loin et soupçonné de meurtre, toute une série de racontars et de faits divers, de confidences et de mensonges enchaînés les uns aux autres pendant des années par l'auteur qu'il prétendait être, en proie au délire de l'écriture.

T, p. 47¹⁴

Comme nous le voyons, plusieurs personnages sont préoccupés par cette thématique morbide. Chacun y voit un peu autrement les choses¹⁵ et, parfois, y ajoute de nouveaux détails, souvent contradictoires. Le lecteur a donc la possibilité de lire quelques variantes ou variations sur la mort de l'enfant du fermier.

Grâce à ces reprises et variations intertextuelles internes¹⁶, grâce à cette extraordinaire et féconde autorépétition, l'œuvre de Pinget non seulement s'alimente d'elle-même, mais elle dialogue aussi avec elle-même. Ainsi, Pinget et ses personnages-écrivains, durant leur âge adulte, écrivent, ou mieux encore, réécrivent une seule œuvre qui se diversifie et prend différentes formes (versions) romanesques ou génériques, car la plupart des pièces de théâtre de Pinget sont nées à partir de ses textes narratifs. Il suffit de citer *Architruc*¹⁷, réalisé d'après *Baga*¹⁸ ou *Lettre morte*¹⁹, écrite, elle-même, à partir du *Fiston*. Puis, de *Clope au dossier*²⁰, Pinget a tiré, pour la radio

¹⁴ T = R. Pinget: *Théo ou le temps neuf*. Paris, Minuit, 1991.

¹⁵ Une telle démarche est d'ailleurs conforme à la vision phénoménologique du monde, sur laquelle a été fondé le Nouveau Roman.

¹⁶ Quant aux fonctions des répétitions et des variations, il y en a quatre : *esthétique, formelle, ludique et musicale*. Les deux premières sont définies par Pinget lui-même, dans ses entretiens avec Madeleine Renouard (voir : *Robert Pinget à la lettre...*, pp. 261—262). La fonction *ludique* consiste en cela que Pinget et ses personnages-écrivains sont fascinés par *un jeu de possibles* qui détermine d'ailleurs le ton de leurs œuvres. Ils créent tout un réseau de transformations et de possibles à partir d'un même matériau de base : le langage. Ainsi essaient-ils d'exploiter toutes les possibilités du langage, conformément à cet aphorisme de *Quelqu'un* : « Ce qui est dit n'est jamais dit puisqu'on peut le dire autrement » (Q, p. 16). Outre ces trois fonctions, il existe encore une *fonction musicale* de la répétition. Le retour constant des mots, des formules, des phrases, de courts passages (sous forme de « refrain »), des motifs, des thèmes et des épisodes fait penser, en effet, à une forme musicale, plus précisément à un morceau de *musique serielle* ou à une *composition polyphonique*.

¹⁷ R. Pinget: *Architruc*. Paris, Minuit, 1961.

¹⁸ R. Pinget: *Baga*. Paris, Minuit, 1958 et 1985.

¹⁹ R. Pinget: *Lettre morte*. Paris, Minuit, 1959.

²⁰ R. Pinget: *Clope au dossier*. Paris, Minuit, 1961.

et sans presque rien y changer, le dialogue des deux vieillards (Pommard et Toupin) qu'il a intitulé *La Manivelle*²¹ et que son ami Beckett lui a fait le plaisir de traduire en anglais.

En ce qui concerne la réécriture intertextuelle, Pinget et ses «écrivains» font le plus souvent des emprunts ou se réfèrent à ce qu'ils appellent «la grande lecture», c'est-à-dire à *La Bible*, à la littérature française du Moyen Âge et à Cervantès.

John Tintoin Porridge, le narrateur-écrivain du roman *Le Renard et la boussole*, pour écrire son nouveau livre, se réfère à la fois à *La Bible*, au *Roman de Renard* et au motif du Juif errant. Il nous montre même la naissance de son texte et le cheminement de sa création.

Pour se mettre à écrire, il a besoin d'un prétexte, et il le trouve:

Ce matin j'ai dans la tête une phrase de la Bible, quelque chose comme *Méfiez-vous des petits renards* et il est question de vignes, oui, les renards dans les vignes²².

RB, p. 21

Cette phrase, qui ouvre le véritable récit de *Renard*, indique déjà la première source, notamment *La Bible* et le motif du renard. Bientôt, sur cette première source, l'auteur superposera la deuxième: le *Roman de Renard*. En effet, le renard intrigue le narrateur à tel point que celui-ci donne même sa définition: «Qu'est-ce qu'un renard? C'est roux, ça croque les oiseaux, c'est pointu, ça tournique autour des maisons» (*RB*, p. 21). Après cette définition, l'entreprise est déjà tout à fait claire:

Mon renard se précise. Je l'imagine rencontrant un Juif qui va à Jérusalem. Renard est las des poules fades de chez nous, son terrier le dégoûte, il pense: Tant qu'à faire partons aussi, le Juif retourne en son pays, je ne le gênerai pas. Et il demande au Juif de le suivre comme un chien. L'autre est d'accord [...].

RB, p. 23

Bien que le titre ne soit pas mentionné, ce passage, ainsi que tout le reste du récit, suggèrent que l'auteur emprunte son héros principal et quelques

²¹ R. Pinget: *La Manivelle* (*The Old Tune* — texte anglais de S. Beckett). Paris, Minuit, 1960.

²² L'auteur se souvient sans doute de ce passage du *Cantique des Cantiques*:

Attrapez-nous des renards,
des petits renards
qui ravagent les vignes,
et nos vignes sont en fleurs (*Cant*, 2, 15).

épisodes secondaires²³ au *Roman de Renard*. Ce passage met aussi en scène les deux principaux acteurs du voyage en Israël: Renard et le Juif. Mais l'exposition n'est pas encore terminée. Il faut ajouter quelques précisions. L'idée d'inconfort et de destin irréalisable rappelle à John le Juif errant. L'«écrivain» réunit donc, dans son récit, deux motifs: le motif de Renard et celui du Juif errant. En réalité, tout le texte sera basé sur cette combinaison de motifs, sur leurs associations.

Au moment où l'«écrivain» donne au Juif errant le nom de David, nous nous apercevons qu'il fait, de nouveau, de nombreux emprunts à *La Bible* et surtout à ce roi d'Israël (vivant vers 1015—975 avant Jésus-Christ) qui tua le géant Goliath, succéda à Saül, vainquit les Philistins, et fonda Jérusalem²⁴.

Cette association entre le Juif errant et David devient tout à fait compréhensible et motivée lorsque nous analysons l'histoire de David. Or, David, lui aussi, avant d'être élu roi, erra dans le désert de Juda durant plusieurs années. L'errance est donc le point commun (connecteur) qui permet d'associer et de superposer ces deux personnages. Le Juif errant symbolise finalement le voyage et le déracinement. Il est l'un des représentants du peuple juif, dispersé dans le monde entier, depuis la ruine de Jérusalem.

Le voyage de Renard et de David en Israël, en compagnie de J. Tintoin Porridge, devient, en effet, un véritable pèlerinage. Il mène David au pays de ses ancêtres. D'ailleurs, David connaît parfaitement son histoire, ses origines, et il en est fier. Quant à Renard, il se soucie très peu de son passé et, à vrai dire, il ne le connaît pas. Pourtant, cette idée de pèlerinage le tracasse et il improvise aussi la raison de son déplacement: il refera le trajet des croisés.

Dans le *Roman de Renard*, le «goupil» se mettait plusieurs fois en pèlerinage, mais il n'a jamais réalisé son entreprise jusqu'au bout²⁵. À cet égard, le roman de Pinget semble combler cette lacune : accompagné du Juif errant, Renard a enfin l'occasion de visiter la patrie de David et d'apprendre la vraie histoire de ce dernier. L'écrivain, bien qu'il recoure aux emprunts, ne fait pas de plagiat. Son récit est plutôt une imitation ou mieux encore — une transcription — de quelques épisodes tirés du *Roman de Renard*, liés tout particulièrement au motif du pèlerinage. Pinget «emprunte» ce dernier motif, le

²³ Parmi ces épisodes, le plus caractéristique est, à notre avis, celui du puits. Cette fois-ci, c'est David qui tombe dans un puits d'Haïfa. On le retire et puis Renard a l'occasion de raconter cette aventure aux badauds (*RB*, p. 182). Pinget a complètement changé le sens primitif de ce motif et, dans sa version, il l'a plutôt appauvri.

²⁴ Voir: *La Bible*, AT, Sammuel: livre I, chap. 16—31.

²⁵ Pour plus de détails, voir: Cz. Grzesiak: «Le Renard et la boussole» de Robert Pinget et la tradition du «Roman de Renard». «Kwartalnik Neofilologiczny» 1984, XXXI, 4, pp. 469—480.

retravaille et donne une nouvelle version des aventures de Renard, mais selon la convention du Nouveau Roman et conformément à ses règles. *Le Renard et la boussole* devient ainsi une nouvelle «branche» de l'ancienne épopée animale.

Pinget a été aussi très marqué par la lecture de *Don Quichotte*. C'est pourquoi ce fameux roman, à côté de *La Bible*, a eu la plus grande influence sur ses livres. Les personnages de Cervantès amusent Pinget dès le début de sa création littéraire. Ils apparaissent déjà dans un des contes d'*Entre Fantoine et Agapa*. La scène se déroule dans un bar où la cuisinière dit à un de ses clients : «Et vous, vous avez l'air de Don Quichotte!». Le client lui montre alors «sa bague en forme de moulin à vent». Puis, il désigne un autre client gras, qui ressemble à Sancho. Enfin, le faux Don Quichotte «prend son cornet de frites et s'en va», tandis que le pseudo-Pança «commande un miroton», «une croquette», «une purée» et du «choux-fleur» (EFA, p. 20). En faisant allusion à l'aspect physique et à la façon de se nourrir, cette petite scène constitue une première variation sur les deux protagonistes cervantins.

Une autre variation apparaît dans *Le Renard et la boussole*. Le narrateur-écrivain, grand admirateur de Cervantès²⁶, après avoir réécrit quelques pages de *Don Quichotte*, concernant notamment la rencontre de Don Quichotte et de Sancho avec «le Maure Sidi Blabla» et leur halte dans «l'auberge du Trou», projette, tout à coup, David et Renard dans le roman de Cervantès pour le plus grand étonnement du lecteur. Or, David et Renard arrivent la nuit à la même auberge où sont déjà descendus Don Quichotte et Sancho, les réveillent et lient conversation avec eux. Voilà ce que David dit à Don Quichotte :

«Je suis le Juif errant, monsieur, et Renard me suit dans mon errance». Renard inclina modestement la tête. Et David poursuivant : «Nous faisons dans votre patrie une brève incursion, mais combien attendue de ma part, il y a des siècles que j'y songe, l'occasion s'est offerte et nous sommes avec vous entre une visite à la Palestine et un voyage plus lointain».

RB, pp. 99—100

Au mot de Palestine, «Don Quichotte sursauta [...], se précipita aux pieds de l'Hébreu et lui baisait ses pantoufles», en prononçant ces mots : «Je repars avec vous prendre Jérusalem, je repars avec vous, je suis votre homme lige. Acceptez mon épée, mon sang et ma bravoure» (*RB*, p. 100). Mais au petit jour, sans réveiller personne, David et Renard se sont remis en route

²⁶ John T. Porridge avoue : «Quand je pense au Don Quichotte je sais que les inflexions de voix n'y sont pas traduites, mais l'art y est si grand qu'aucune modulation n'échappe, aucune. Vive Cervantès» (*RB*, p. 51).

vers Haïfa. Et c'est ainsi que se termine la rencontre des protagonistes, venus de deux univers romanesques différents. Pinget parodie donc le roman picaresque.

Le narrateur de *Quelqu'un*, pour initier Fonfon à la littérature et occuper un peu son temps, lit avec lui «le Don Quichotte illustré par Doré» :

On recommence chaque fois à zéro, chaque fois avec le même plaisir. Fonfon s'excite chaque fois aux mêmes endroits. Quand Don Quichotte se met le plat à barbe sur la tête il éclate de rire. Et quand Sancho a peur dans la forêt alors là. [...] Et aussi quand Don Quichotte montre son derrière à Sancho, évidemment, on se marre.

Q, p. 116

D'une façon générale, le livre de Cervantès et, plus particulièrement, le personnage de Don Quichotte, reviennent très souvent dans l'œuvre de Pinget. M. Songe est sans doute un grand admirateur de l'écrivain espagnol (*Ch*, p. 58). Dans son dernier «carnet», Don Quichotte sort même «de son livre pour l'entendre raconter» (*TE*, p. 54). Ainsi, le célèbre personnage cervantin apparaît toujours sous un autre éclairage, dans une nouvelle situation ou variante.

L'écrivain ne crée jamais dans le vide. Il a son bagage culturel. Il lit les œuvres de ses prédécesseurs. Certaines de ces œuvres lui restent longtemps dans la mémoire et inspirent souvent son écriture. Pinget n'échappe pas à cette règle. Il a été séduit par Stéphane Mallarmé, certains moralistes français et Kafka.

Quant à Mallarmé, son influence est visible dans l'œuvre de Pinget par le retour de quelques images obsédantes : le tombeau, le rien, le Livre et l'angoisse de la page blanche. Cette dernière hantise est propre à M. Songe :

Il en est devant sa page blanche où il en était écolier. Ses années d'exercice n'ont été que la lutte pour allonger la sauce.

Ch, p. 18

Elle concerne aussi Pinget :

Le métier se perd au fur et à mesure que l'on travaille. Je suis devant la page blanche comme un enfant. Je ne sais plus comment s'écrit tel mot. Je ne sais plus commencer, je ne sais plus comment écrire²⁷.

Pinget, lui-même très peu moraliste, s'est pourtant inspiré des moralistes français du XVII^e siècle. Par exemple, les «carnets» de M. Songe, par

²⁷ Robert Pinget à la lettre..., p. 270.

la dimension parcellaire de l'écriture (c'est-à-dire par des bribes de discours, de réflexions et d'aphorismes), ainsi que par l'ironie et le sarcasme, rappellent l'esprit des *Maximes* de La Rochefoucauld et celui des *Caractères* de La Bruyère. L'influence de Molière est aussi considérable et se reflète dans le comportement des domestiques, dans leur parler et dans leurs astuces. C'est aussi une illustration du fameux rapport maître *vs* esclave qui, selon Pinget, existera toujours entre les hommes²⁸.

Pour ce qui concerne les écrivains du XX^e siècle, Pinget a été fort impressionné par la lecture des œuvres de Kafka²⁹. On pourrait donc envisager le texte de *L'Inquisitoire*³⁰ comme une sorte de parodie du *Procès*. Le caractère abstrait de la relation entre l'enquêteur et l'ex-domestique, ainsi que le sentiment d'obscurité qui se dégage de leur dialogue, rappellent certains motifs et passages de l'interrogatoire de K. Ces deux romans partagent aussi l'expression d'un anonymat engendré par le quotidien.

L'intertextualité devient donc une composante très importante de la technique compositionnelle des personnages-écrivains et de la création romanesque de Pinget. D'autre part, la pratique intertextuelle est libératoire et, comme support de l'imagination, elle contribue au renouvellement et à l'enrichissement de la création littéraire. Grâce à l'intertextualité, la littérature se renouvelle — par la reprise d'une même matière.

²⁸ Selon Pinget, ce rapport maître *vs* esclave ou chef *vs* subordonné «est le destin même de l'humanité. La domination existera toujours entre les hommes» (*Robert Pinget à la lettre...*, p. 65).

²⁹ «J'éclatais de rire, en lisant *Le château*. J'ai pour lui la plus grande admiration», a-t-il avoué à Madeleine Renouard (*Robert Pinget à la lettre...*, p. 107).

³⁰ R. Pinget: *L'Inquisitoire*. Paris, Minuit, 1962.

Jerzy Lis

Université Adam Mickiewicz, Poznań

Annie Ernaux et Philippe Vilain : réécriture croisée

L'autobiographie est une forme d'expression littéraire qui se prête mal à une procédure de réécriture pour une simple raison que tout acte autobiographique relève d'un projet unique où un apprentissage quelconque est pratiquement impossible. En quelque sorte un autobiographe est un amateur qui réalise son projet en connaissant dès le départ le sens de son existence. Il ne saurait plus donner d'indices à l'évolution de sa personnalité qu'il n'en a donné dans son autobiographie considérée comme une relation authentique et sincère sur le parcours existentiel de l'auteur. Toute tentative de remodelage de sa biographie réduit en miettes le pénible travail de reconstruction du moi et signifie au fond la mort de l'autobiographe. Cependant une réécriture de type autobiographique est possible dans la mesure où elle consiste à reprendre certaines expériences antérieures dans le but de remodeler la vérité d'autrefois¹. La réécriture considérée alors comme une innovation autobiographique peut signifier la réexploitation « brute de la réalité » où la perspective esthétique s'estompe au profit d'une perspective d'un autre ordre. Dans le domaine autobiographique tout retour au texte premier doit être jugé selon les principes de l'éthique. On peut constater que l'implication d'une personne dans le récit que l'autre fait de sa vie entraîne plus tôt ou plus tard le rejet de tout critère moral. C'est dire aussi que la tentative d'écrire un autre texte suppose un projet d'aller jusqu'au bout de la vérité où l'écriture est entièrement subordonnée à la sincérité de l'aveu, impossible à atteindre dans le texte premier.

¹ Ph. Lejeune: *Peut-on innover en autobiographie?* In: *L'autobiographie*. Réd. M. Neyraud, J.B. Pontalis, Ph. Lejeune. Paris, Les belles Lettres, 1988, pp. 67—100.

La réécriture croisée dont il est question dans ces propos implique la participation de l'autre, sujet et objet du (des) récit(s), et elle n'est possible que lorsque l'écriture de l'un engage la vie de l'autre ou bien quand le vécu communément partagé se prête à des interprétations opposées sinon contradictoires. Philippe Vilain, l'un de deux auteurs concernés par la réécriture, a utilisé pour ce type de développement un terme de «l'extension hypertextuelle»² d'un texte antérieur écrit par... Annie Ernaux, sa compagne entre 1992 et 1997. Comme on le verra plus tard, l'auteur de *La place* n'a pas manqué de présenter sa version de ladite «extension» en procédant à une relecture d'un texte publié par Vilain l'année de leur séparation. L'histoire banale de la relation amoureuse de deux individus a donné le jour à des textes dont la valeur ne se limite pas seulement aux «petits meurtres entre amis»³ pour une simple raison qu'elle dépasse les cadres d'une aventure sentimentale (elle aurait pu constituer le canevas d'un récit autobiographique traditionnel) pour devenir une expérience littéraire inouïe jouant sur une double exigence — éthique et esthétique.

À l'origine de la réécriture croisée en question se trouve un court texte de deux pages publié par Annie Ernaux en anglais *Paper Traces of Philippe* en 1996 et livré quelque mois plus tard en version française sous le titre de *Fragments autour de Philippe V*⁴. Conformément au titre original, le texte se présente comme une suite de notes tirées du journal d'Annie Ernaux en rapport avec la rencontre avec un jeune étudiant dans un bar parisien, les circonstances du premier accouplement et la description des expériences «érotico-artistiques» dont le but était de donner à la jouissance quelque supplément que l'écrivain envisageait visiblement comme une trace de cette relation et surtout comme une recherche d'un lien entre l'acte sexuel et l'écriture, «quelque chose de pareil à une œuvre d'art». La relation fragmentaire du lien amoureux trahit l'intention d'«ouvrir une histoire», de faire de l'aventure vécue d'un homme et d'une femme un récit, un texte littéraire, bref «une œuvre d'art». Le texte de deux pages est suffisamment dense pour donner au lecteur un aperçu sur l'ambiguïté de la liaison d'une femme-écrivain célèbre et d'un jeune étudiant inconnu. Ernaux en donne le récit bouleversant dans la mesure où il transgresse les codes de l'acceptable et du *politiquement correct*. Il s'agit bien d'une liaison qui unit un homme d'une vingtaine d'année et une femme qui aurait pu être sa mère, une aven-

² Ph. Vilain: *Défense de Narcisse*. Paris, Grasset, 2005, p. 60.

³ C'est le titre d'un chapitre du livre mentionné ci-dessus dans lequel Ph. Vilain revient à l'histoire de sa relation avec Annie Ernaux dans la perspective des textes qu'ils ont écrits respectivement.

⁴ A. Ernaux: *Paper Traces of Philippe*. «Frank» 1996, N° 15, pp. 32—33 (texte traduit par Tanya Leslie); la version originale: *Fragments autour de Philippe V*. «L'infini» 1996, N° 56, décembre, pp. 25—26.

ture scandaleuse et socialement honteuse, à la fois dégradante pour une intellectuelle notoire et valorisante pour une femme âgée.

On ne connaît pas les motifs qui ont poussé l'écrivain à publier ce texte, comme on ne sait pas si Annie Ernaux a donné suite à ce projet. Cependant la publication de ces pages en deux versions, anglaise et française, permet de supposer que la vraie intention de l'auteur était de convaincre son amant de figurer dans un texte quelque peu provocateur par son contenu (représentation d'un acte sexuel) et de rendre public les relations amoureuses interdites d'une femme âgée avec un étudiant (réalisation d'un tableau fait de sperme et de sang, et son interprétation psychanalytique : «une femme à la bouche épaisse dévorant le visage»). Même si l'identité de son amant n'a pas été entièrement révélée — il reste toujours un cas Philippe V — son anonymat est à peine respecté sinon facilement déchiffrable⁵. La publication de ce texte paraît donc comme une nécessité de puiser dans les émotions du quotidien qu'il suffit simplement de retranscrire pour obtenir un récit original, réalisé grâce à la totale «liberté d'écrire sans honte». La source de toute création se trouve au moment où se joignent l'écriture et l'amour. La relation d'une intellectuelle et bourgeoise au statut de transfuge avec un jeune étudiant issu du milieu ouvrier s'est avérée d'un coup comme une exemplification de la honte sociale renversée. On ne saurait passer sous silence la publication du grand texte de Annie Ernaux *La honte* qui est un livre le mieux instruit sur la sociologie de Pierre Bourdieu en général et sur la question de la honte sociale en particulier. La rédaction de ce livre, dédié à... Philippe V a été terminée en octobre 1996⁶, donc exactement à l'époque où paraissaient les deux versions de *Fragments*... Faut-il y chercher un heureux concours de circonstances par lequel ce texte capital sur la honte voit le jour et commence à résonner quand la relation amoureuse a pratiquement pris fin? A-t-il jamais été envisagé comme une expression métaphorique d'un cas précis où la différence de statut social et d'âge ne pouvait qu'accentuer le sens de la honte sociale? On ne le saura peut-être jamais, mais le fait est

⁵ La publication de la version française s'est faite avec le consentement de son compagnon (cf. à ce propos Ph. Vilain: *Défense de Narcisse...*, p. 49). C'est dire qu'à cette étape de la création Annie Ernaux n'a plus hésité à faciliter au lecteur l'identification de l'amant contrairement à ce qu'elle avait fait au moment de la publication de *Passion simple* où elle ne se sentait pas autorisée à dévoiler la personne de son amant — diplomate soviétique: «Il n'a pas choisi de figurer dans mon livre mais seulement dans mon existence» (p. 33 de l'édition déjà citée). Dans le texte substrat *Se perdre*, publié chez Gallimard en 2001, l'identification de l'amant russe ne pose plus de problèmes, même si son nom de famille est limité à une seule initiale; cf. mon article *La relecture selon Annie Ernaux ou comment rendre compte d'une vie dans La relecture tardive de l'œuvre par les écrivains eux-mêmes*. Réd. M. Hilszum. T. 2. Paris, Kimé, 2007, pp. 183—195.

⁶ A. Ernaux: *La honte*. Paris, Gallimard, 1997.

que *La Honte* étudiée en même temps que *Fragments...* se présente comme un manuel modèle pour quiconque s'attaque à la problématique de la honte sociale.

En octobre 1997, donc un an après la parution de *Fragments...*, Philippe Vilain a publié avec le consentement d'Annie Ernaux sa propre version de leur liaison. Le texte intitulé *L'étreinte* était composé à la fois comme une reconstruction de la réalité et une reconstruction autofictionnelle⁷. L'auteur du livre s'est mis à présenter de son point de vue l'histoire qui lui est arrivée et dont il connaissait déjà une version surprenante racontée par Ernaux dans *Fragments...* La réécriture a pris la forme d'une « extension hypertextuelle » de deux textes: *Fragments...* et *Passion simple*⁸. Alors que le premier texte s'est imposé de façon évidente comme sujet de réplique ou de réinterprétation d'une histoire commune, le second sert surtout de moule stylistique et de référence thématique qui feraient d'un texte prémedité un lieu de dialogue sollicité. Vilain a emprunté après coup à Philippe Gasparini une bonne formule qui définissait son entreprise — *ambibiographie*, c'est-à-dire « un récit qu'un individu fait de sa vie en mêlant à sa propre voix narrative la voix narrative d'un second individu auquel il s'est identifié »⁹.

Pour si surprenante que soit l'identification de l'auteur avec l'objet de sa passion, elle est le principe élémentaire de cette écriture à caractère autofictionnel. Outre le récit systématique de la rencontre de deux amants et de leur vie à deux, le lecteur lit parallèlement un roman sur la jalousie et une espèce d'ethnorécit sur l'existence passée et présente du personnage-narrateur. *L'étreinte* est d'abord la réponse de Philippe Vilain au texte d'Annie Ernaux et dans ce sens l'auteur fournit des preuves supplémentaires à l'histoire racontée de manière succincte dans *Fragments...* Il s'agit au fond d'un développement qui permet à Vilain d'atténuer la crûdité et la violence du texte ernalien pour élucider une passion qui aurait pu être très simple, mais ne l'était guère en réalité. Les bribes du discours psychanalytique que renferment *Fragments...* se sont avérées trop obscures pour que le texte fût clair et intelligible au lecteur moyen. Vilain tire profit surtout des procédés et registres utilisés par Annie Ernaux dans ses textes antérieurs tels que *La place*, *Une femme* ou *Passion simple*. Cependant c'est ce dernier texte qui est à l'origine de la liaison avec Ernaux et finalement de l'histoire de la réécriture. *Passion simple*, le texte qui raconte une vie d'une femme en train d'attendre son amant, faisait partie des lectures préférées de son père qui y trou-

⁷ Ph. Vilain: *L'étreinte*. Paris, Gallimard, 1997; cf. aussi son livre *Défense de Narcisse...*, p. 58.

⁸ A. Ernaux: *Passion simple*. Paris, Gallimard, 1991.

⁹ Ph. Vilain: *Défense de Narcisse...*, p. 61; cf. aussi Ph. Gasparini: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil, 2004, chap. 4 « Énonciation », pp. 141—183.

vait la transcription de sa situation d'homme jaloux et abandonné par sa femme. Le fils a également lu le livre dans lequel il trouvait une explication du sort de son père qui attendait désespérément le retour de son épouse. La femme qui décrivait dans *Passion simple* les tortures de l'attente n'était pas une femme abstraite et anonyme pour les deux hommes, mais une femme réelle, connue des lecteurs et célèbre dont la beauté et la grâce ont été vantées dans un article de presse conservé par le père de Vilain. Si la belle femme avivait l'imagination du père, elle n'a cessé pour autant d'attiser les désirs du fils qui est devenu jaloux du personnage décrit dans le livre d'Annie Ernaux. L'échange des lettres initié par le jeune homme a abouti à une relation amoureuse dont il est question aussi bien dans *Fragments...* que dans *L'étreinte*.

La réécriture telle que la pratique Philippe Vilain respecte le principe de l'*ambibiographie* selon Gasparini où le *je* du narrateur s'identifie avec la voix de son objet de désir. Engagé dans une relation personnelle avec cet objet, il imite le style de son partenaire en construisant en même temps son portrait. Il est à la fois question d'une identification projective et d'une dépersonnalisation qui permettent à l'auteur de tenter par le biais de l'écriture une dépossession de l'identité de l'autre et une repossession de soi. Une telle démarche embrasse trois strates de l'œuvre soumises directement à l'acte de substitution textuelle et stylistique: confrontation de son propre vécu avec celui de l'autre par une imitation thématique, utilisation des mêmes procédés d'écriture et rapprochement autofictionnel des sentiments évoqués dans un texte d'Ernaux.

Du point de vue du lecteur habitué à la thématique de l'œuvre ernaliennne, le texte de Vilain exploite le même type d'approche autobiographique par une évocation du passé qui suit en grandes lignes le parcours existentiel de son partenaire¹⁰. Le narrateur du texte de Vilain a vécu les mêmes expériences que les narratrices chez Annie Ernaux. L'auteur accumule des scènes-souvenirs qui définissent non seulement les cadres sociaux de sa famille, mais aussi le mode de vie de ses parents, leurs usages quotidiens, habitudes et manies. On retrouve la même haine du comportement rustre des parents, des lacunes dans leurs connaissances générales et toutes sortes de déceptions liées avec leur appartenance sociale. En se reportant sans cesse aux textes d'Annie Ernaux dont *Les armoires vides*¹¹, le narrateur recherche dans sa

¹⁰ L'œuvre d'Annie Ernaux, surtout *La place* et *Une femme*, a suscité un grand intérêt auprès des lecteurs, et surtout des lectrices, qui se sont retrouvés dans le passé humiliant d'une femme issue du peuple. Dans une certaine mesure, c'est la thématique de ses textes plutôt que l'originalité de son écriture qui est à l'origine du grand succès d'Annie Ernaux.

¹¹ *Les armoires vides* est le premier roman d'Annie Ernaux publié en 1974 chez Gallimard. Le texte raconte l'histoire d'une jeune étudiante qui cherche à se faire avorter. L'avortement est le prétexte pour présenter la difficulté d'être de l'héroïne, ses angoisses et le sentiment humiliant de la déréliction.

mémoire des situations qui ont déterminé sa personnalité et ses attitudes. Dans les séquences de récupération mémorielle du narrateur, le lecteur retrouve un garçon timide et solitaire qui s'ennuyait à la maison, un jeune homme sans ambition ni désirs, désintéressé du monde qui l'entourait.

La présentation de son propre passé, basée uniquement sur l'imitation servile des expériences de l'autre ne serait pas suffisante pour convaincre le lecteur de la nature des relations maître—disciple pour une simple raison que les parcours existentiels des individus se ressemblent sans qu'on y trouve un signe de fatalité quelconque. Philippe Vilain, au lieu de se distinguer par le style personnel de son discours, fait tout pour s'approprier du style et de la manière d'Annie Ernaux. Il ne cherche pas à la pasticher, loin de là, mais à devenir son égal dans le processus de l'identification sollicitée. La deuxième strate de *L'étreinte* concerne l'utilisation des procédés d'écriture qu'on associe sans grande difficulté à l'auteur de *La place*. L'imitation du style d'Ernaux renforce un effet d'identification avec l'écrivain, car à la ressemblance de deux existences dont l'une se dessine sur l'autre s'ajoute le même mode de parler et d'écrire de deux partenaires qui témoigne du désir de Vilain d'appartenir au même arbre généalogique, de s'inscrire dans une espèce de filiation maternelle valorisante du point de vue d'un jeune homme dont la mère légitime est pratiquement absente de son horizon. S'approprier le langage de l'autre, c'est en quelque sorte retrouver la place aux côtés de l'autre, s'emparer de son territoire, être cet autre tout simplement.

Dans *L'étreinte* Philippe Vilain utilise le français standard, le langage sobre et le style dépouillé d'Annie Ernaux qu'elle a appelé elle-même «l'écriture plate» pour désigner le caractère rudimentaire de ses propos. Et comme la simplicité n'est pas forcément facilité, l'imitation de son style est loin d'être une opportunité pour qui se lance dans la pratique systématique de l'écriture plate. Vilain en est parfaitement conscient, car il ne lui arrive jamais de frôler le ridicule d'un pasticheur malhabile. Il réussit à rédiger un texte dépourvu d'émotion qui relate les faits et événements choisis en fonction de leur utilité dans l'imitation du style de son maître. Le laconisme des données situationnelles ainsi que l'austérité des descriptions lui permettent d'obtenir le même degré d'irréalité qui caractérise tel ou autre récit ernalien. Bien des scènes de la vie quotidienne, passée ou présente, sont reproduites dans le texte sous forme des photographies ou des images sans aucun commentaire.

C'est ainsi chez Philippe Vilain les premières images qu'il a d'Annie Ernaux sont associées aux événements importants d'il y a quelques années, lesquels sont ensuite répertoriés sous la forme d'un drame en plusieurs actes. Il aime également citer les phrases et les mots utilisés par Ernaux lors de leurs rencontres (pp. 33, 77), mais on trouve également dans *L'étreinte*

(pp. 46—47, 51) les fragments des inventaires dressés par Ernaux dans *Passion simple* où elle établit une liste des tâches à effectuer avant l'arrivée de son amant russe. Vilain emprunte à Annie Ernaux certaines habitudes dues à ses expériences personnelles et professionnelles. À l'instar de son amie, il s'adonne à la pratique de l'écriture plate quand il rédige une lettre à son père lors du voyage à Venise. À une autre occasion, il se livre à une activité préférée d'Annie Ernaux qui consiste à observer les hommes qu'il côtoie dans le train ou dans la rue. Partager avec elle le goût de scruter l'entourage, de confronter son existence avec celles des autres lui permet de se mesurer par rapport à l'autre, de retrouver en lui les signes de son propre moi.

Puisque le texte de *L'étreinte* s'inspire incessamment des techniques utilisées par Ernaux, Vilain analyse leurs relations dans la perspective de l'étrangeté et de la proximité de deux êtres. Il ne s'agit pas seulement de retrouver et de rassembler toutes les preuves et les traces de l'existence de l'amante dans sa propre vie, mais d'entasser tous les arguments qui justifient ce sentiment d'étrangeté et de proximité¹². Dans tous les textes à caractère socioautobiographique et surtout dans ceux où elle analyse soit sa propre vie, soit le passé de sa mère, Annie Ernaux essaie de rapprocher deux images, l'une présente et l'autre passée, de la personne étudiée pour pouvoir comprendre les changements qui se sont effectués dans le temps. En examinant la personnalité de son amante Philippe Vilain utilise le même procédé pour relier les images passées qu'il connaissait de son œuvre et des conversations avec elle, et les images présentes qui relevaient de la réalité vécue en commun. À l'image de l'adolescente d'autrefois se superposait celle de la femme actuelle, comme à la figure de l'étudiante s'ajoutait celle de l'écrivain. Le rapprochement de deux femmes, proche et lointaine, s'avère donc une méthode efficace non seulement pour comprendre Annie Ernaux, mais aussi pour saisir sa propre situation.

La troisième strate du projet de réécriture par Vilain concerne le rapprochement autofictionnel d'un texte d'Annie Ernaux *Passion simple*. La première lecture de ce texte par Vilain s'associe aux circonstances particulières. Ses parents venaient de se séparer et en l'absence de la mère le père lit un livre sur la liaison amoureuse d'une femme-écrivain avec un diplomate soviétique en poste à Paris. La femme raconte ses journées passées à attendre son amant. Le père de Vilain lisait dans ce livre sa propre histoire, car il attendait désespérément le retour de sa femme dont il était toujours très ja-

¹² Philippe Vilain collectait les traces de l'existence d'Annie dans sa vie, car il est devenu en quelque sorte « gardien de son musée et dépositaire de notre histoire » (p. 94). Indépendamment du texte qu'il était en train de rédiger, il a fait usage de toutes ces informations dans sa thèse de doctorat sur le sexe et la mort dans l'œuvre d'Annie Ernaux, préparée sous la direction de Marc Dambre et soutenue en 2001 à l'Université de Paris-III.

loux, comme la narratrice du livre était jalouse de son nouvel amant. Philippe Vilain a également lu ce livre et il partageait en quelque sorte la douleur de son père que l'histoire de la belle narratrice illustrait. Le père aimait sa femme d'un amour inconditionnel et avait toujours l'impression de la posséder. Le livre ne pouvait donc qu'aviver le sentiment de la jalousie chez le père et échauffer l'imagination du fils qui a commencé à écrire des lettres à la belle inconnue. C'est ainsi que la relation amoureuse a été liée. *L'étreinte* décrit l'aventure vécue par deux amants à l'ombre d'une histoire racontée dans *Passion simple*. Si pour Annie Ernaux cette liaison était sans avenir à cause de la différence d'âge, la réticence de Vilain résidait dans la jalousie qu'il dissimulait avec difficulté. Ce sentiment se raffermissait au fur et à mesure qu'il retrouvait dans les attitudes de son amante l'image exacte de la narratrice de *Passion simple*. Comme c'est souvent le cas dans ce type d'histoire, la « cristallisation » d'amour au sens stendhalien et proustien du terme, tourne vite en un calvaire de « décristallisation ». Philippe Vilain n'a pas échappé à la règle. Incapable de rationaliser l'existence d'un Russe dans la vie de son amante, il est devenu vite soupçonneux. Ne pouvant pas se libérer de ce cauchemar, il était même convaincu que le père lui a transmis le virus de la jalousie (cf. p. 61).

En se reportant à l'histoire du Russe racontée dans le livre d'Ernaux, il construit son autofiction en s'imaginant tantôt comme prisonnier, tantôt comme tortionnaire. Plus il s'investissait pour comprendre la relation d'Ernaux avec l'amant russe, plus il prenait conscience que la vérité de cette histoire-là était tributaire de sa souffrance. La jalousie qui le torturait devenait en elle-même roman sur l'impossible amour entre lui et cette femme. La rupture symbolisée dans le texte par une scène lors de laquelle Vilain ramasse des morceaux de la photo du Russe, déchirée en toute hâte par Ernaux, lui fait comprendre qu'avec ce geste de l'amante, son ancien ami a perdu une dimension magique. Ce n'est donc pas de lui qu'il était jaloux, mais de son image figée par l'auteur de *Passion simple*. La scène de la photo déchirée est précédée dans le texte par le rapprochement symbolique de deux bibelots-images disposés par Annie Ernaux sur une étagère de sa chambre: une photo d'eux prise à Venise et une reproduction du tableau de Picasso *L'étreinte* de 1903. Sur le tableau pastel de Picasso, on voit un homme et une femme enceinte nus en train de s'étreindre devant leur lit. Ces deux figures désolées et pliées sous le poids des épreuves engendrent une espèce de désenchantment. Malgré un geste tendre et grave de deux amants, la grossesse de la femme apparaît comme une difficulté supplémentaire de leur situation. Philippe Vilain perçoit cette association de deux images comme un signe de la différence d'âge et de culture entre lui et Ernaux, et surtout un signe de l'impossible, cet impossible qu'Annie Ernaux a mis en relief dans *Fragments*.

autour de Philippe V en imaginant une figure de « femme à la bouche épaisse dévorant le visage ». Il ne saurait y avoir de meilleure représentation du deuil amoureux que les deux amants sont en train, chacun à leur tour, d'anticiper, comme il ne saurait y avoir d'exemples plus évocateurs de la jalousie qui se lisent à travers *Fragments...* et *L'étreinte*.

En 2002 Annie Ernaux a publié à son tour un livre *L'Occupation*¹³ qui peut être considéré comme une réécriture de *L'étreinte* d'autant plus que le thème de la jalousie développé par l'auteur rejoint la thématique du livre de Vilain. Nous sommes donc à l'étape suivante de ce dialogue intertextuel initié par *Fragments...* qui mettent l'accent sur la liaison étroite entre l'acte d'écrire et l'acte de faire l'amour. À la suite de la lecture chronologique des trois textes qui précèdent *L'occupation* (*Passion simple*, *Fragments...* et *L'étreinte*), il est intéressant de constater que les sentiments de la jalousie et de l'attente présents dans tous les textes sont décrits par les deux auteurs comme les thèmes par excellence littéraires qu'on ne peut juger du point de vue moral. Annie Ernaux en était consciente en rédigeant *Passion simple*, car dans l'incipit du livre la narratrice invite le lecteur à supprimer pour un temps tout jugement moral :

Il m'a semblé que l'écriture devrait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral¹⁴.

La passion pour un diplomate russe est vécue non comme une expérience personnelle intime, digne d'être retenue dans un récit autobiographique, mais comme un jeu ou un devoir littéraire où il faut réussir chaque scène ou chaque détail¹⁵. Dans les fragments métadiscursifs, Ernaux ne manque pas de signaler sa vraie intention d'accumuler « les signes d'une passion », en se désintéressant totalement de la forme littéraire que devait prendre le récit. Sur les pages de *Fragments...* qui relatent la rencontre avec l'étudiant, plusieurs scènes d'amour et les soi-disant créations artistiques, on lit le même désir de subordonner la passion amoureuse à l'écriture. De nouveau, le lecteur assiste à une mise en scène savamment orchestrée d'une liaison impossible. La narratrice semble dominer sur cette passion hors du commun

¹³ En 2001 Annie Ernaux a publié dans le supplément du « Monde » une nouvelle intitulée *L'occupation*. C'est à partir de ce texte qu'a été élaborée la version définitive, publiée un an plus tard chez Gallimard.

¹⁴ A. Ernaux: *Passion simple...*, p. 12.

¹⁵ « Souvent, j'avais l'impression de vivre cette passion comme j'aurais écrit un livre : la même nécessité de réussir chaque scène, le même souci de tous les détails », cf. ibidem, p. 23.

qui dès le départ n'apparaît que comme un jeu à visées littéraire et artistique¹⁶.

Il est difficile de prouver si Philippe Vilain a lu ces deux textes comme des créations autonomes, indépendantes de la nature de l'engagement personnel de leur auteur. La stylisation de *L'étreinte* sur les particularités de l'écriture ernaliennne permet pourtant de constater que l'auteur a pensé charger son projet autofictionnel des mêmes objectifs. Seule la passion vécue réellement, cette passion dont il était victime d'une manière ou d'une autre, l'empêche de le confirmer avec une conviction absolue. Dans son livre *Défense de Narcisse*, on trouve un passage qui en dit long sur son hésitation :

En donnant une suite à *Passion simple*, en empruntant le style à celle dont je partageais la vie, **il est très probable** que je souhaitais à la fois m'inscrire dans une généalogie littéraire et inventer, par le jeu hypertextuel, une manière d'écriture jalouse et incestueuse, d'*Œdipe* d'écriture [...]¹⁷.

Le fait est que *L'étreinte* est d'abord un texte qui, tout en imitant le style de son amie, s'en prend à la biographie réelle d'Annie Ernaux et de son ancien partenaire, avant de devenir une autofiction sur la passion jalouse et sur la liaison incestueuse mère—fils.

Dans *L'occupation*, Annie Ernaux reprend à son compte le thème de la jalouse, comprise par elle comme une sujexion, à la fois contrainte et oppression. Les deux textes s'enchaînent avec une logique impressionnante, car après Vilain, c'est Ernaux qui prend à nouveau la parole pour interpréter ce sentiment douloureux dont elle est victime, elle aussi. Il ne fait pas de doutes qu'à l'origine de *L'occupation*, aussi bien dans sa version de 2001 que dans celle, plus longue, de 2002, il y a des sentiments de déception et de rancune contre son ex-partenaire qui, dans *L'étreinte*, a donné d'elle une image plutôt défavorable. Même si à la fin de son texte Vilain hésite avant d'avouer qu'elle était la cause directe de la séparation, c'est sur Annie qu'il rejette la responsabilité de leur rupture, mais c'est bien lui qui en a pris la décision. La scène de leur dernière rencontre qui mêle la curiosité de l'écrivain pour le perroquet de Flaubert et l'indifférence totale du narrateur laisse une vive impression que dès les débuts leur liaison était vouée à l'échec. Dans la séquence suivante, Vilain ne cache pas qu'en écrivant le livre, il était en train de travailler à leur perte définitive, car l'un d'eux devait tuer et l'autre mourir. Dans ce contexte, en mettant au jour leur histoire, il s'est donné la tâche d'aller jusqu'au bout dans ce meurtre symbolique de son amante.

¹⁶ « Je revenais continuellement sur mon geste, ma main dans ses cheveux, sans lequel rien ne se serait produit. Le souvenir de ce geste, par-dessus tout, me remplissait de jouissance », cf. A. Ernaux: *Fragments autour de Philippe V...*, p. 26.

¹⁷ Ph. Vilain: *Défense de Narcisse...*, p. 60. C'est nous qui soulignons.

La réécriture du texte de Vilain faite par Ernaux dans *L'occupation* est une tentative de remettre les choses à leur place. L'écrivain donne son point de vue à la fois sur la relation avec l'étudiant et sur la jalousie qui le torturait tout au long de leur aventure commune. Le lecteur apprend tout d'abord que c'est Annie qui a quitté Philippe et non pas inversément comme l'avoue le jeune homme dans son récit. En le disant, elle s'obstine à confirmer l'incessante maîtrise de la situation dans laquelle elle s'est trouvée. Aussi la voit-on se distancier de l'engagement affectif de Philippe pour sauvegarder sa liberté gagnée après les années de mariage et pour préserver ainsi son indépendance de femme et d'écrivain. Les propos qu'elle tient ne laissent pas de doutes qu'outre les rapports sexuels, ses attentes vis-a-vis de l'amant étaient limitées à une curiosité professionnelle. Elle semble convaincre le lecteur que l'apparition de l'étudiant dans sa vie n'était qu'une aventure de plus qui lui fournissait un sujet littéraire intéressant.

Contrairement au récit de Vilain où deux trames principales du texte : reconstruction du lien amoureux et vision autofictionnelle de la jalousie, sont relativement équilibrées, dans *L'occupation* Annie Ernaux passe outre à une remémoration du passé commun pour entamer un récit sur sa propre jalousie ou plus exactement sur un état d'occupation par la jalousie. Il va de soi que la suggestion de la contrainte et de l'entrave à la liberté comprise dans le titre, reprend la même idée de la pression exercée sur l'individu qu'évoque *L'étreinte* de Vilain. Le texte d'Ernaux est une étude clinique sur la jalousie et la souffrance qui en découle. Saisie par ce sentiment douloureux, la narratrice poursuit une enquête afin d'identifier une nouvelle compagne de son amant. Le désir de savoir qui est cette dame occupe son temps du matin au soir et fait d'elle une prisonnière de sa propre obsession.

L'occupation ouvre par une réflexion suivante :

J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la publication du texte. Écrire comme si je devais mourir, qu'il n'y ait plus de juges. Bien que ce soit une illusion peut-être, de croire que la vérité ne puisse advenir qu'en fonction de la mort.

p. 11

Cet aveu renoue bien évidemment avec la réflexion finale chez Vilain, et qui plus est, avec un souhait formulé au début de *Passion simple* où la narratrice tend vers l'écriture libérée de tout jugement moral. On voit dans ces trois exemples l'intention explicite d'aller jusqu'au bout dans la recherche de sa propre vérité qu'on ne retrouve que lorsqu'on transgresse les limites du dicible et de l'imaginable. C'est dire que, quelle que soit l'écriture, elle exige du courage pour dire des choses qui bravent les habitudes et les goûts

traditionnels. Se permettre quelques audaces lors de l'écriture, c'est en même temps avoir la confiance en soi, être convaincu que la vérité ne peut être atteinte qu'à ce prix. Aussi n'est-il pas étonnant que Ernaux essaie de réécrire à sa façon *L'étreinte* pour rectifier l'idée que Vilain avait d'elle.

La réécriture d'un texte autobiographique par l'autre relève d'un rapport de forces de deux personnes concernées. Dans les textes indécidables comme ceux qui ont été étudiés ci-dessus, donc les récits suspendus entre le référentiel et l'imaginaire, le dévoilement de la vérité par une personne est considéré comme une délation qui, pour les raisons évidentes, oblige l'autre partie à se défendre contre les propos diffamatoires ou tout simplement mensongers. Toute déformation de la réalité, tout sentiment d'altération du vécu ou tout simplement une autre vision du passé commun amènent l'autre à prendre la parole pour sauvegarder sa personnalité ou sauver sa réputation. La réécriture croisée Ernaux—Vilain, relève des incompatibilités et des différences de toutes sortes qui les empêchent de vivre la réalité de la même manière. L'écriture telle qu'ils la pratiquent est un moyen d'humilier le partenaire par une irrévocable conviction que pour posséder l'autre il suffit de le créer à l'aide de sa propre souffrance.

Wacław Rapak

Université Jagellonne, Cracovie

W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec — une ré-écriture ressassante

Une « découverte » qu'on ressasse
devient la découverte du ressassement.

M. Blanchot, *L'écriture du désastre*¹

Si, théoriquement, l'on peut supposer que le modèle accompli du volume centré sur le thème de la réécriture est une réécriture (en tant que citation, reprise et répétition), je ne vais faire, au départ, que *ré-écrire*² quelques passages du *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, l'auteur *ré-écrivant*³ modèle.

Quinze ans après la rédaction de ces deux textes — dit Perec au sujet des deux souvenirs, ceux de son père et de sa mère, fondateurs du chapitre VIII et co-fondateurs de l'ensemble des souvenirs d'enfance — il me semble toujours que je ne pourrais que les répéter. [...] il me semble que je ne parviendrait qu'à un ressassement sans issue [...]⁴.

¹ M. Blanchot: *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980, p. 103.

² Ne faire que ré-écrire serait là, au moment du colloque sur la réécriture, une vraie provocation, mais une provocation fort instructive, pour mettre en évidence ce que c'est que l'idéal «re-scriptural». Et que dire du discours critique littéraire? N'est-il pas, en tant que lecture, comme toute lecture, en partie rescriptural.

³ J'y fais allusion au sens d'«écrivant» proposé par Roland Barthes et à sa formule: «pour l'écrivain, écrire est un verbe intransitif», dans «Écrivains, écrivants». In: Idem: *Essais critiques*. Paris, Seuil, coll. «Points», 1964, p. 149.

⁴ G. Perec: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris, Denoël, coll. L'Imaginaire, 1975, chap. VIII, p. 58.

Plus loin:

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapis dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenché) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes [...]⁵.

Plus loin:

[...] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. **J'écris** : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu des ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie⁶.

Les passages que je viens de citer confirment ce que mon titre annonce qu'au centre des remarques qui suivent se trouvent, d'un côté, l'écriture et le ressassement pris ici pour une variante de la réécriture, et de l'autre, la mort et la vie. Il semble aussi évident que ce tragique enchevêtrement du scriptural et de l'existential, que la réécriture ultime porte au rang de la littérature autobiographique sublime et au rang du sublime moderne de la littérature autobiographique, a pour lieu de manifestation les pages de *Wou le souvenir d'enfance*.

Un nombre important d'ouvrages critiques consacrés à la création perecienne permet d'ores et déjà une généralisation aux traits d'une évidence que la réécriture — un de ses procédés de base, compris ici toujours dans son sens large de citation, reprise, répétition — fonde l'œuvre de Perec et qu'elle est inscrite dans sa poétique depuis ses origines. Les premières tentatives littéraires perecquiennes, dites de jeunesse, fournissent des preuves textuelles d'un projet initial où la réécriture avait déjà un rôle important à remplir. Ewa Pawlikowska, qui s'est penchée sur les manuscrits et les tapuscrits, pourvus de notes manuscrites, de ses trois premières ébauches

⁵ Ibidem, pp. 58—59.

⁶ Ibidem, p. 59.

d'écriture, notamment *Les Barques*, *Le Condottiere ou le dernier des gestes*⁷ et *La Procession. Phantasme*⁸, soutient, quelques pièces à conviction fournies au lecteur de son article, que les trois textes de jeunesse perecquiens témoignent du goût particulièrement prononcé, même à l'état naissant de son talent, pour ce qu'elle nomme «le travail d'élaboration citationnelle» où, timidement, se manifestent deux procédés rescripturaux de marque, c'est-à-dire la citation et la citation de structure. Il est à noter que ce qui s'en dégage en même temps, selon Pawlikowska toujours, c'est une «empreinte flaubertienne»⁹. Rappelons tout de suite que *Les Choses*, le premier roman publié de Perec, mettra le modèle flaubertien en œuvre avec un brio magistral¹⁰.

Peut-être serait-il utile à ce propos de réécrire encore ceci :

Quant à Flaubert — dit Perec non sans humour dans une conférence prononcée à l'Université de Warwick — il m'a servi de trois manières. Premièrement, j'ai repris des images, enfin des images..., des scènes, que Flaubert utilise dans *L'Éducation sentimentale*. [...] Le deuxième, je l'ai fait en piquant une trentaine de phrases sans mettre de guillemets. [...] Et la troisième chose, c'est que j'ai construit mes phrases exactement comme Flaubert construit les siennes, c'est-à-dire avec un rythme ternaire¹¹.

Ce dont ces textes de jeunesse témoignent encore, et ce que l'avenir confirmera, c'est la préférence devenue professionnelle de Perec pour les listes, pour les inventaires, pour les plans qui ne prendra de l'envergure que quelques années plus tard. Associé par Pawlikowska à la forme d'îlots¹², le style

⁷ À ne pas confondre avec *Le Condottiere*, le premier roman de Perec, inédit parce que perdu ou disparu.

⁸ «Dans certains de ses fragments, il anticipe aussi sur ce qui fera le *style* de Perec : des poèmes présentés graphiquement sous forme d'îlots et qui annoncent certains poèmes de *La Clôture* et d'*Alphabets*», voir E. Pawlikowska : *Premières tentatives d'écriture : l'inachevé, le fragmentaire*. In : *Parcours Perec. Actes du Colloque de Londres, mars 1988*. Textes réunis par M. Ribière. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 16.

⁹ Ibidem, p. 14.

¹⁰ Il faut mentionner encore Roland Barthes que Perec croyait même le «modèle» plus important que Flaubert. Voir M. Ribière : *Georges Perec, Roland Barthes : l'élève et le maître*. In : *De Perec etc., derechef. Mélanges offerts à Bernard Magné*. Réd. E. Beaumatin, M. Ribière. Joseph K, coll. Essais, 2005. Notons encore que M.P. Markowski résume l'influence des séminaires de Barthes sur Perec en trois principes : 1. l'écriture est une technique (*techné retoriké*) ; 2. l'écrivain est un homme sans qualités, où l'écho du concept de la mort de l'auteur est manifeste ; 3. le texte littéraire est une invention. M.P. Markowski : *Perekreacje*, postface à sa traduction d'*Un cabinet d'amateur* ; dans G. Perec : *Gabinet kolekcjonera*. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2003, p. 122.

¹¹ G. Perec : *Pouvoir et limites du romancier français contemporain*. In : *Parcours Perec*..., p. 36.

¹² Les savoirs insulaires et la forme définitive de *W ou le souvenir d'enfance* restent en une relation intime et naturelle.

perecquier manifeste ainsi dès le départ son trait dans la suite de sa carrière dominant, c'est-à-dire le fragmentaire qui crypterait et décrypterait des « savoirs insulaires » ayant l'indicible, déclencheur d'écriture, à leur origine.

De l'avis de Perec lui-même, que la critique perecquienne partage entièrement, *W ou le souvenir d'enfance* occupe une position particulière dans sa création. La conséquence en est que cette autobiographie paradoxale a un statut littéraire qui la fait sortir du groupe d'œuvres régies par la poétique de la contrainte. Comme il est évident que, contrairement à la généralisation énoncée il y a peu — disant que la réécriture est fondatrice de la création littéraire de Perec — *W ou le souvenir d'enfance* ne peut pas être interprété en termes de réécriture, si cette dernière avait simplement à signifier une imitation, une transformation ou une intertextualité aux sens communément admis. Non seulement que cette autobiographie paradoxale échappe aux dominantes rescripturales des textes non-autobiographiques, tels que le chef-d'œuvre de la réécriture perecquienne¹³ qu'est indiscutablement *La vie mode d'emploi*, mais ne s'aligne pas non plus sur la logique de création des autres écrits de nature autobiographique et autobiographisante.

Philippe Lejeune, auteur de *La Mémoire et l'Oblique*, une étude génétique incontournable sur la création autobiographique de Perec, écrit que «l'autobiographie est un texte, engendré par le travail sur d'autres textes»¹⁴ et énumère entre autres *L'Âge* (*Les Lieux de la trentaine*), projet autobiographique non-abouti, une réécriture d'André Gorz; *Lieux où j'ai dormi*, projet laissé en suspens, en relation intertextuelle avec les premières séquences de *Du côté de chez Swann* de Proust; *Je me souviens*, projet réalisé, une imitation architextuelle non-parodique (ou citation de structure) de *I Remember* de Joe Brainard. Lejeune mentionne à la fin un autre modèle intertextuel patiemment suivi par Perec, une écrivaine japonaise du XI^e siècle, Sei Shônagon, auteur de *Notes de chevet*, inspiratrice, elle aussi, de sa poétique de l'inventaire, qui, comme écrit Perec lui-même dans *Penser/Classer*, «ne classe pas; elle énumère et recommence. Un thème provoque une liste, de simples énoncés ou d'anecdotes. Plus loin, un thème presque identique produira une autre liste, et ainsi de suite»¹⁵. Tels sont, pour et chez Perec, les

¹³ À mettre en parallèle avec les plus grandes réussites de Jorge-Luis Borges. Au sujet de ce dernier voir une étude de Michel Lafon: *Borges ou la réécriture*. Paris, Seuil, coll. Poétique, 1990. Se référant aux ouvrages de Compagnon (*La Seconde Main ou le Travail de la citation*) et de Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*), l'auteur dit: «Outre leur apport scientifique, ces deux études ont donc pour moi l'intérêt d'associer comme inévitablement la réécriture à cette œuvre [de Borges], de confirmer qu'il n'est pas de théorisation de la réécriture sans Borges ni de Borges sans réécriture». Ibidem, p. 13.

¹⁴ Ph. Lejeune: *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographie*. Éditions POL, 1991, p. 41.

¹⁵ G. Perec: *Penser/Classer*. In: Idem: *Penser/Classer*. Paris, Hachette, coll. Textes du XX^e siècle, 1985, p. 165.

fondements d'un réalisme dépourvu d'apriorisme épistémologique¹⁶. Qu'on dise liste, inventaire ou recensement, le principe en est celui du ressassement. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* en fournit un exemple emblématique. Si Manet van Montfrans, dans son *Georges Perec. La contrainte du réel* (le titre en lui-même éloquent), propose une distinction entre le «réalisme critique» et le «réalisme citationnel»¹⁷, cette *tentative*, à mettre parmi d'autres tentatives perecquiennes du même type, semble se situer entre les deux réalismes et proposer ainsi un cas intéressant de ce qui, comme un recensement méthodique, a les traits d'une réécriture ressassante de la réalité.

Ce qui précède pourrait compléter ma propre tentative de brosser un portrait de Perec en artiste postmoderne entreprise en 1997 au moment du Colloque sur *Le romanesque français de deux fins de siècle XIX^e et XX^e*, organisé par la Romane de Katowice. L'hypothèse d'alors, de ma communication sur *Georges Perec et quelques aspects du récit postmoderne*, reposait principalement sur la structuration de la parataxe propre à nombre de textes perecquiens. Pourtant, cette œuvre peut être dite postmoderne pour cette raison aussi qu'elle recourt à ce que je nommerais la réécriture paratactique devenue un procédé fréquent, voire favori, de la quasi totalité de ses textes. Cette réécriture relève de la *mimèsis* nouvelle, moderne et/ou postmoderne où le jeu inter(intra)textuel et le jeu de référence(s) entretiennent des relations nouvelles¹⁸. Il n'est plus question d'un réalisme traditionnel avec ses *a priori* vrais pour les catégories narratives de base. Ainsi, le récit postmoderne manifeste sa préférence pour le présent qui, étant non-chronologique, prend la forme de plusieurs moments discontinus, souvent de nature ressassante. Là, comme le formule Ronald Sukenick, «la réalité est donc une expérience vécue du sujet écrivant»¹⁹. Son but de nature réaliste est l'exhaustivité de la nouvelle re-présentation où liste, inventaire ou recensement servent d'outils d'investigation. C'est pour cette raison que la critique perec-

¹⁶ M.P. Markowski: *Perekreacje...*, pp. 103—113.

¹⁷ M. van Montfrans: *Georges Perec. La contrainte du réel*. Éditions Rodopi B.V., 1999.

¹⁸ «Il est des auteurs qui invitent à penser le jeu intertextuel en termes de référence, tant chez eux l'articulation entre livres et monde est étroite» — écrit Tiphaine Samoyault au début de son article consacré à Jacques Poulin. En conclusion elle émet une généralisation à propos de son œuvre où Perec trouverait, là aussi, une place: «Cette œuvre permet ainsi d'approcher un mode particulier de la réécriture, où la référencialité — travail de la référence — devient le mode biaisé de la référenzialité». T. Samoyault: *Référence et post-modernité: Jacques Poulin*. «Littérature» 1999, n° 113, mars, pp. 115 et 123.

¹⁹ Cité d'après R. Nyocz: *Tekstowy świat*. Warszawa, Instytut Badań Literackich, p. 138.

qui enne recourt aux métaphores du *patchwork* et du palimpseste au moment de proposer des interprétations de cette œuvre, l'autobiographie paradoxale y comprise.

Les *fata* de *W ou le souvenir d'enfance*, on le sait, sont d'une grande durée et d'une grande complexité. Les deux facteurs que je viens d'évoquer ont de l'importance pour mon propos sur la réécriture ressassante qui y est, comme je l'ai déjà dit, présente mais autre que dans les réécritures canoniques perecquiennes, tels que, je l'ai dit, *La vie mode d'emploi* ou, pour l'écriture autobiographique, *Je me souviens*. Sachant que cette autobiographie paradoxale est hétérogène et qu'elle se compose de «deux textes simplement alternés», comme l'écrit Perec lui-même en quatrième de couverture avec un air de rien, il faut dire que les deux textes, de la fiction *W* et des souvenirs d'enfance, ne forment un tout qu'en 1975 et qu'à la rédaction définitive le premier d'entre eux, celui de la fiction *W*, n'a subi que quelques corrections-transstylisations minimes — pourtant intratextuellement et sémiotiquement importantes²⁰ — par rapport à la publication première de *W* qui a lieu, on le sait, dans «La Quinzaine Littéraire» entre septembre 1969 et août 1970²¹. Un long inventaire des réécritures à l'œuvre dans *W ou le souvenir d'enfance* commence à peine d'être fait.

À l'origine de l'histoire de l'île *W*, prise pour quelques instants pour un tout indépendant, distinct des souvenirs d'enfance, comme c'était vrai pour Perec dans la seconde moitié de l'année 1969, avant que l'idée de l'associer à l'autobiographie d'enfance ne naisse, se trouve d'abord un goût particulier pour la littérature dans son sens généralisé où elle est, comme le formule Perec lui-même dans le chapitre XXXI²² de *W ou le souvenir d'enfance*, «source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude»²³. Manet van Montfrans écrit succinctement au sujet de la «jouissance» de la (re)lecture qu'évoque Perec dans le même passage:

Le plaisir du texte est ici plaisir du retour, du ressassement, [...] Le chiasme de l'amour et de la relecture — «je relis les livres que j'aime et

²⁰ Voir O. Javaloyes-Espié: «Contre "l'évidence apparente"», dans: *Cahiers Georges Perec*. N° 2: *W ou le souvenir d'enfance: une fiction*. Réd. M. Bénabou. «Cahiers textuel» 34/44. Paris, UER Sciences des textes et documents, 1998.

²¹ Tout lecteur désireux de disposer des détails et nuances de cette réécriture doit consulter des ouvrages critiques sur Perec tels que: D. Bellon: *Georges Perec. Une vie dans les mots. Biographie*, version française de *Georges Perec. A Life in Words*, trad. de F. Cartano et D. Bellon. Paris, Seuil, 1994; Ph. Lejeune: *La Mémoire et l'Oblique...*; Cl. Burgelin: *Georges Perec*. Paris, Seuil, coll. Les Contemporains, 2002.

²² Le chapitre autothématisé où Perec parle de ses lectures d'enfance, partie intégrante de ses souvenirs d'enfance.

²³ G. Perec: *W ou le souvenir d'enfance...*, chap. XXXI, p. 193.

j'aime les livres que je relis» [formulation est à Perec] — fait du *relier* un *relier*, qui permet de dépasser toute fragmentarité. Le plaisir est celui du retour parce que le retour constitue des repères, qui font, pour le sujet lisant, parenté²⁴.

Insister sur cet aspect de la (re)lecture, ce que je fais, a pour objectif de mettre en évidence que l'enjeu en est existentiel et que pour Perec, dès son enfance, la littérature lue et relue avec passion impliquait déjà «d'autres absents, et introuvables»²⁵. La (ré)écriture suivra la même alliance.

Parmi les premières lectures dont Perec se souvienne²⁶ il y a des romans-feuilletons²⁷. Devenue réminiscence, au sens psychologique du terme, cette forme-structure s'est imposée à la rédaction de *W*. Mais ce n'est pas cette variante de la réécriture que je mettrai en avant. Ce que Perec explicite, ce que la critique étudie et analyse, c'est le jeu intertextuel qu'entretient *W* avec les romans d'aventure de Jules Verne²⁸. Le modèle vernien a certainement compté au moment de la création de *W*²⁹. Cela n'est pourtant pas vrai pour la totalité de cette fiction, mais seulement, on le sait, pour la première partie de *W*, c'est-à-dire pour les feuilletons publiés dans «La Quinzaine littéraire» jusqu'à la mi-janvier 1970, et, dans la réalité postérieure de la rédaction définitive de *W ou le souvenir d'enfance*, cela revient aux fictions *W* à lire dans la première partie d'avant la page blanche portant les points de suspension, ce qui marque un manque qui (c)ouvre l'indicible, et que Lejeune nomme «liposème autobiographique»³⁰.

²⁴ M. van Montfrans: *Georges Perec...*, pp. 421—422.

²⁵ G. Perec: *W ou le souvenir d'enfance...*, chap. XXXI, p. 193.

²⁶ Ibidem, p. 191.

²⁷ «Les premières lectures [de Perec] sont celles de romans-feuilletons prêtés par le cousin Henri. Elles sont à l'origine d'un goût pour le détail, pour la relecture et pour le ressassement», dit T. Samoyault, dans «*W ou le souvenir d'enfance* de Perec, étude de l'œuvre». Paris, Hachette, 2006, p. 49.

²⁸ «[...] je lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau», G. Perec: *W ou le souvenir d'enfance...*, chap. XXXI, p. 193.

²⁹ «La lecture de la description de cette île mystérieuse dans le roman de Verne révèle le travail minutieux de la réécriture [...]», M. van Montfrans: *Georges Perec...*, p. 213. À ce sujet voir aussi V. Bouchot: *Intertextualité vernienne dans «W ou le souvenir d'enfance»*. In: *Études Littéraires: Georges Perec: écrire/transformer*. Vol. 23, n° 1—2. Université de Laval, Québec, 1990; G. Mouillaud-Fraisse: *W ou le souvenir d'enfance: une réécriture multiple*. In: *Cahiers Georges Perec...*

³⁰ «Le type même de l'autobiographie liposémique est *W ou le souvenir d'enfance*. Le caractère liposémique du livre est signifié par la présence, en son cœur, d'une page blanche qui porte seulement les signes suivants: [...]. L'analogie du liposème et du lipogramme est suggérée par la dédicace du livre, ainsi formulée: [pour] à E», Ph. Lejeune: *Une autobiographie sous contrainte*. «Le Magazine littéraire» 1993, n° 316, décembre.

La réécriture joue aussi pour les feuilletons publiés jusqu'au mois d'août 1970 et les fictions *W* telles qu'elles sont dans la deuxième partie de *W ou le souvenir d'enfance*, celle d'après la page blanche, où l'on n'est plus dans l'univers d'aventure du type vernien. Gaspard Winkler³¹, protagoniste de cette aventure, disparaît. Le narrateur se métamorphose en un observateur, une sorte de *voix off*, une «voix spectrale qui peut bien être celle du fantasme»³². Au récit succède une description de la cité sportive «où le sport est roi». Si réécriture il y a, elle revêt une forme décidément plus libre bien que la critique fournisse un triple modèle intertextuel, celui du village olympique, «de ce qu'à Olympie même on appelait le *Leonidaion*»³³, de la Sparte antique et de l'univers concentrationnaire³⁴.

Ce dernier modèle ouvre sur la réécriture d'autres écritures à l'intérieur de l'œuvre. Le dernier chapitre de *W ou le souvenir d'enfance*, qui, dans la version définitive, fait partie des souvenirs et non pas de la fiction *W*, bien que, en août 1970, il ait figuré à la fin du feuilleton *W*, comporte la citation d'un long fragment de *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset³⁵ que Perec modifie légèrement en vue d'imposer à celui-ci une portée plus générale. Cette intertextualité externe qui se cherche des visées autothématiques et métatextuelles fait du co-texte (citation de Rousset) un point stratégique du livre. L'horreur qui se manifeste progressivement pour trouver la note ultime dans le chapitre XXXVI, le dernier de la fiction *W*, avec l'image finale «des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des miliers et des miliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stock de savon de mauvaise qualité»³⁶, trouve ensuite un contrepoint dramatique dans une vision n'étant guère fantasmatique, tout au contraire, ayant des traits d'un témoignage objectif. Dire que le texte de Rousset a bien servi à Perec d'une matrice ensuite réécrite, telle une transcontextualisation, serait sans doute faux, mais la longue citation aux traits et avantages du «mot d'autrui» bakthinien — par ailleurs, en accord avec la polyphonie de voix que forme le tout — semble vouloir confirmer de l'extérieur la vérité des camps de concentration nazis et, par la voie intratextuelle, de créer un parallélisme entre — comme je disais — la fin de la fiction *W* et la fin du livre.

³¹ Ce nom se prête aussi à de multiples lectures rescripturales intratextuelles — dès *Le Condottiere* (1960) jusqu'à *La vie mode d'emploi* (1978).

³² A. Roche: «*W ou le souvenir d'enfance*» de Georges Perec. Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1997, p. 28.

³³ G. Perec: *W ou le souvenir d'enfance...*, chap. XII, p. 100.

³⁴ M. van Montfrans: *Georges Perec...*, note 146, p. 219.

³⁵ Son inspiration était aussi, bien qu'indirectement *L'Espèce humaine* de Robert Antelme.

³⁶ G. Perec: *W ou le souvenir d'enfance...*, chap. XXXVI, p. 218.

Si la présence du texte de Rousset relève de l'explicite, il y a encore un auteur de la littérature concentrationnaire dont le nom est presque toujours évoqué sans qu'il y soit question d'une réécriture aux traces matérielles facilement dégageables. Il s'agit de Robert Antélme, auteur de *L'Espèce humaine*, publié deux ans après la guerre, qui est un livre-témoignage sur l'univers concentrationnaire³⁷. Les résultats du travail génétique de Philippe Lejeune montrent qu'au moment où Perec en était encore au projet d'un ensemble autobiographique tripartite (fiction, intertexte métalittéraire, souvenirs d'enfance), la première série devait porter la dédicace à Antélme³⁸. Pour ne dire que la critique recourt au fait que Perec était l'auteur d'un article sur *L'Espèce humaine*³⁹. Le réseau intertextuel externe aide à cerner le problème que pose la description de la vie sur l'île W.

La réécriture d'autres écritures me fait retourner à la gestation de *W ou le souvenir d'enfance*. C'est d'autant plus plausible que Perec en fait un usage autothématisque et ceci aussi bien pour le contexte immédiat — 1969—1975; de la rédaction du roman feuilleton à la publication de l'ensemble — que pour le contexte large qui compte plus de 25 ans. C'est ce dernier qu'il remémore au chapitre II, juste au début de la partie autobiografique:

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance.

En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes: la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu. [...]

Je retrouvai plus tard quelques-uns des dessins que j'avais faits vers treize ans. Grâce à eux, je réinventai W et je l'écrivis, le publiant au fur et à mesure, en feuilleton, dans « La Quinzaine Littéraire », entre septembre 1969 et août 1970⁴⁰.

³⁷ « L'homme des camps est au plus près de l'impuissance. Tout le pouvoir humain est en dehors de lui, comme est en dehors de lui l'existence en première personne, la souveraineté individuelle, la parole qui dit "Je" » — écrit M. Blanchot sous l'effet de *L'Espèce humaine*, voir *L'expérience-limite*, dans *L'Entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 194. Plus loin Blanchot dit encore qu'« on peut donc dire que lorsque, par l'oppression et le malheur, mon rapport avec moi-même se perd et s'altère, [...] le besoin devient le besoin radical, sans satisfaction, sans valeur, qui est le rapport nu à l'existence nue, [...] ». Ibidem, p. 196.

³⁸ Ph. Lejeune: *La Mémoire et l'Oblique...*, pp. 115—117.

³⁹ Voir G. Perec: *Robert Antélme ou la vérité de la littérature*, publié d'abord dans la revue « Partisans », n° 8, 1963, repris dans *L.G. Une aventure des années soixante*. Paris, Seuil, coll. La librairie du XX^e siècle, 1992.

⁴⁰ G. Perec: *W ou le souvenir d'enfance...*, chap. II, p. 14.

En un exposé des plus sommaires, il faut redire qu'en 1948—1949 Perec a inventé l'histoire de l'île W dont témoignent quelques dessins (dont quatre se sont conservés). David Bellos note à ce propos:

Et ce sont ces dessins — l'histoire originale de la société insulaire de *W ou le souvenir d'enfance*, oubliée ensuite et dont le souvenir ne résurfite qu'un soir de 1967, à Venise — qui valurent à Georges Perec d'être adressé à Françoise Dolto, psychothérapeute déjà réputé pour les problèmes de l'adolescence⁴¹.

La psychothérapie d'avec la docteur Dolto a été la première d'une série des trois. La seconde, avec Michel de M'Uzan, qui pouvait correspondre à des premières tentatives d'écriture des souvenirs d'enfance, ceux du père et de la mère, des souvenirs le condamnant à «un ressassement sans issue»⁴², a commencé en 1956. La troisième, décisive pour la rédaction définitive de *W ou le souvenir d'enfance*, était celle, faite avec Jean-Bertrand Pontalis, qui a permis de «le faire naître, pour de bon, à lui-même»⁴³. «Ce jour-là, constate Perec dans *Les lieux d'une ruse*, l'analyste entendit ce que j'avais à lui dire, ce que, pendant quatre ans, il avait écouté sans l'entendre, pour cette simple raison que je ne lui disais pas, que je ne me le disais pas»⁴⁴. Cette succession des analyses dont toutes restent en une relation «oblique» avec cette autobiographie que Philippe Lejeune nomme «psychanalytique»⁴⁵, «une espèce d'auto-psychothérapie»⁴⁶, fait dire à van Montfrans que *W ou le souvenir d'enfance* est un palimpseste des analyses qui se superposent couche par couche⁴⁷. Vouloir l'expliciter, reviendrait à poser que sur la première psychothérapie, où le récit et les dessins des sportifs⁴⁸ W ont joué, se superpose la description de l'univers de l'île W (la Deuxième partie de *W*). Sur la seconde psychothérapie, l'ai je dit, les souvenirs du père et de la mère, co-fondateurs des souvenirs d'enfance. La troisième, qu'il faut dire fondamentale à l'ensemble des souvenirs ressassés qui, une fois pour toutes, prennent forme, a dû en même temps aider à ce que la rédaction définitive puisse aboutir.

⁴¹ D. Bellos: *Georges Perec...*, p. 118.

⁴² G. Perec: *W ou le souvenir d'enfance...*, chap. VIII, p. 58.

⁴³ Selon la formule de Pontalis, «Bornes ou confins?», dans *Entre le rêve et la douleur* (Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1977) cité d'après A. Roché: «*W ou le souvenir d'enfance*...», p. 212.

⁴⁴ G. Perec: *Les lieux d'une ruse*. In: I dem: *Penser/Classer...*, p. 72.

⁴⁵ «[...] un montage de symptômes, laissant le lecteur affronter seul le problème de l'interprétation», Ph. Lejeune: *La Mémoire et l'Oblique...*, p. 65.

⁴⁶ Ibidem, p. 66.

⁴⁷ Voir M. van Montfrans: *Georges Perec...*, p. 150.

⁴⁸ Il est à noter que les dessins ont joué le même rôle pour la réécriture de la fiction *W* que les photos pour les souvenirs d'enfance.

Non sans lien avec ce qui précède demeure la dernière réécriture parmi les principales que je tente d'esquisser. Elle vient en dernier, mais — à bien envisager la chose — elle se trouve à l'origine de toutes les écritures et réécritures mentionnées. Au commencement était le fantasme. Ce qui est difficile à prouver textuellement, *in situ*, mais capital à la compréhension de l'énorme et douloureux travail accompli plus tard par Perec, c'est que ce fantasme était de nature autobiographique. La profonde transposition de l'horreur que l'enfant Perec ne pouvait pas comprendre, de la perte, de l'absence, en un mot, de ce que la critique appelle le travail du deuil, du deuil éternellement ressassé, a fait naître le fantasme aux contours peu autobiographiques⁴⁹. Tout porte à croire que ce fantasme se limitait à la cité sportive W, préfiguration de l'univers concentrationnaire qui s'avérera finalement — par ce que l'œuvre thématise — le modèle de W.

Pour ce qui est du récit d'aventure de la première partie de la fiction W, elle est moins d'origine fantasmatique, plutôt littéraire, due, on le sait, aux premières lectures d'enfance. À cette réécriture mise déjà en évidence se joint celle qui joue intratextuellement pour instaurer quelques parallélismes révélateurs entre le destin de Gaspard Winkler, protagoniste de cette partie, et le sujet «embarrassé»⁵⁰ des souvenirs d'enfance. Notons seulement des analogies entre l'enfance du faux Winkler et de Perec, entre le statut du faux Winkler qui est le seul survivant d'une catastrophe non représentée et Perec le seul survivant d'une catastrophe irréprésentable, entre la figure de Caecilia Winkler (la mère du vrai Winkler) et Cyrla (Cecylia) Perec, née Szulewicz (la mère de Perec), et ainsi de suite. La lecture des chapitres I et II paraît suffire.

Aux parallélismes thématiques prêtent leur concours les «sutures». La suture, terme proposé par Bernard Magné, accepté par la critique perecienne, «relève de l'implicite, du latent, du virtuel» et, comme le précise Magné, «même si elle repose sur la récurrence ou la ressemblance de lexies explicitement présentes dans l'énoncé et actualisées, la relation entre ces lexies relève du translinéaire et donc du virtuel jusqu'à une lecture la pointe, l'exhibe et l'actualise»⁵¹. Ces sutures, que Magné dégage et énumère⁵²,

⁴⁹ Sans pouvoir développer cette idée, je me fie à ce qu'a écrit Blanchot au sujet du deuil: «Dans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui travaille: elle veille», et le fragment suivant, «Douleur, taillant, morcelant, mettant à vif ce qui ne saurait plus être vécu, même dans un souvenir», voir M. Blanchot: *L'écriture du désastre...*, p. 220.

⁵⁰ Aux sens qui font étymologiquement penser aux apories.

⁵¹ B. Magné: *Les sutures dans «W ou le souvenir d'enfance»*. In: *Cahiers Georges Perec*. N° 2..., p. 29.

⁵² Selon la typologie proposée par B. Magné il y existent récurrences d'items avec (sans) variation de forme, récurrences de syntagme, récurrences modales, récurrences

forment tout un réseau (méta)textuel d'autocitations, reprises, répétitions dont l'effet le plus profond est de *relier* (*religare*) ce qui est fragmentaire et fragmenté. Le tragique enchevêtement du scriptural et de l'existential est à mettre parmi les œuvres modernes qui paraissent bien prouver que — comme le formule Theodor W. Adorno — «l'art se spiritualise, non pas par les idées qu'il transmet, mais par l'élémentaire»⁵³. Chez Perec il relève du ressassement.

avec homosyntaxisme, récurrences combinées à des ressemblances, ressemblances étymologiques, ressemblances synonymiques, parallélismes sémantiques, combinaisons de récurrences et de ressemblances. B. Magne: *Les sutures...*, p. 36.

⁵³ Th.W. Adorno: *Théorie esthétique*. Traduite de l'allemand par M. Jimenez. Paris, Klincksieck, 1974, nouveau tirage de 1982 (Collection d'Esthétique), p. 261.

Katarzyna Gadowska
Université de Silésie, Katowice

Les Frankenstein de Jean-Claude Carrière : entre le roman de Mary Shelley et le cinéma de James Whale

Dès sa publication, le fameux roman de Mary Shelley engendre de nombreuses réécritures ainsi que de nombreuses adaptations cinématographiques. Citons en à titre d'exemple quelques-unes : parmi les romans et les nouvelles inspirés du mythe de Frankenstein : *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de R.L. Stevenson, *L'Île du Dr Moreau* de H.G. Wells, *Herbert West réanimateur* de H.Ph. Lovecraft, *Frankenstein délivré* de B. Aldiss et beaucoup d'autres. La filmographie en est également très riche : n'évoquons que le diptyque de J. Whale¹, la tétralogie de E.C. Kenton², le cycle de T. Fisher³, *Gothic* de K. Russel, *Edward Scissorhands* de T. Burton, enfin *Mary Shelly's Frankenstein* de K. Branagh. C'est surtout le cinéma qui contribue largement à simplifier et à cristalliser le véritable mythe de Frankenstein. En conséquence, la culture populaire, y inclus la littérature et le cinéma, annexe le mythe en négligeant les subtilités du texte difficile de Shelley et n'en retenant que quelques clichés.

En 1957, un écrivain français, se dissimulant tout d'abord derrière le pseudonyme de Benoît Becker, et qui s'appelle Jean-Claude Carrière, entre-

¹ *Frankenstein* (1931); *The Bride of Frankenstein* (1935).

² *The Ghost of Frankenstein* (1942); *The House of Frankenstein* (1944); *The House of Dracula* (1945); *Abbott and Costello meet Frankenstein* (1948).

³ *The Curse of Frankenstein* (1957); *The Revenge of Frankenstein* (1958); *Frankenstein created Woman* (1967); *Frankenstein must be destroyed* (1969); *Frankenstein and the Monster from Hell* (1973).

prend de donner suite au livre de Mary Shelley en publiant toute une série de romans d'horreur qui, à notre avis, rendent en même temps hommage aux films de James Whale. Le cycle des *Frankenstein* de J.-C. Carrière demeure donc au carrefour de la culture « haute » (Mary Shelley) et de la culture des masses (le cinéma de James Whale et les motifs empruntés à la littérature populaire). Le but de la présente étude est alors de montrer comment J.-C. Carrière réécrit le mythe en question en profitant des sources aussi bien « mainstream » que populaires et ensuite quelles en sont les conséquences pour son cycle romanesque.

La trilogie de Carrière, qui englobe *La Tour de Frankenstein*, *Les Pas de Frankenstein*, *La Nuit de Frankenstein*, se veut, d'après son auteur, la continuation de l'œuvre de Mary Shelley. Les titres cités plus haut, qui évoquent le nom du protagoniste fameux, nous renvoient directement au texte de Shelley. Pourtant, il n'est pas clair si *Frankenstein* désigne dans ce cas le savant (comme dans l'hypotexte⁴) ou bien le monstre lui-même car des nombreuses réécritures et adaptations, surtout populaires, sont à l'origine du glissement de ce nom du créateur Victor Frankenstein vers sa créature et de leur confusion fréquente.

Le cadre spatio-temporel du cycle se réfère également au texte de Shelley. L'action du premier roman, *La Tour de Frankenstein*, commence soixante-dix ans après *Frankenstein* de Shelley. Les deux continuations suivantes sont postérieures, la deuxième par rapport à la première et la troisième par rapport à la deuxième. Du point de vue chronologique, l'hypotexte ainsi que ses continuations font donc un tout homogène. L'espace décrit par Carrière fait aussi penser au roman de Shelley : de même l'action du cycle se passe en Irlande, en Ecosse et dans les Alpes en Suisse.

Dans tous les trois hypertextes⁵ on retrouve plusieurs allusions au texte d'origine, on a même l'impression que Carrière essaye d'éclaircir tous les mystères et de combler toutes les lacunes du roman de Shelley.

Dans *La Tour...* c'est le récit de Blessed qui fait directement allusion au texte de Shelley et jette une lumière nouvelle sur l'histoire du docteur Frankenstein et de sa créature. Selon le héros, après la mort du Dr Frankenstein dans les glaces du Pôle, le monstre a voulu revenir mourir à Kanderley (le village irlandais où se passe l'action de *La Tour...*), à l'endroit même où il avait tué, dans l'hypotexte, le meilleur ami de son maître, le jeune Henry Clerval. Blessed a vu l'arrivée du bateau du monstre et son entrée dans la mystérieuse tour qui cache le laboratoire du Dr Frankenstein. Après un certain temps, le vieillard pénètre à l'intérieur de la tour et retrouve dans le

⁴ Cf. G. Genette: *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.

⁵ Ibidem.

sarcophage la créature endormie d'un sommeil cataleptique. Dès ce moment-là, Blessed se fait lui-même le gardien du secret de la tour.

Cependant, il faut observer que tous ces accessoires comme : une tour mystérieuse et abandonnée, le monstre qui dort dans le sarcophage tel un vampire, l'architecture gothique du laboratoire de Victor, nous renvoient également au cycle de films d'horreur des années trente de James Whale. Tout comme le premier film de Whale (*Frankenstein* de 1931), le premier roman de Carrière a recours à un resserrement géographique, circonscrivant l'espace de l'intrigue à cette petite ville irlandaise — Kanderley — mentionnée aussi par Mary Shelley et à quelques décors extérieurs stylisés (la tour, le laboratoire) sur lesquels se concentre l'action. C'est surtout la tour gothique aux contours en clair-obscur si chers au cinéma des années trente, décrite fidèlement par Carrière⁶, doit beaucoup au film de Whale : elle se caractérise aussi par la verticalité, l'isolement, la structure labyrinthique qui augmente chez les héros de Whale et de Carrière le sentiment de la peur. Tout comme dans le film, elle est dotée des instruments scientifiques futuristes et sophistiqués du Dr Frankenstein.

De même, dans la partie suivante de la trilogie, *Les Pas...*, les allusions intertextuelles abondent. Le héros négatif, une sorte de savant fou, le Dr Pilljoy se présente comme continuateur de l'œuvre du Dr Victor Frankenstein. Il veut retrouver et ensuite ranimer les débris de la fiancée du monstre pour que ce couple puisse donner la vie à une race nouvelle, supérieure à l'homme et maléfique, ce qui demeure par ailleurs un thème fréquent du genre populaire par excellence, à savoir la science-fiction. Pourtant, il faut rappeler que le Dr Frankenstein est animé de bonnes intentions, il veut mettre terme à la solitude de sa créature et lui donner une compagne. Après avoir créé la femelle du monstre, le savant change d'avis et la détruit pour éviter justement la possibilité de créer cette race inhumaine.

Ce thème de la fiancée du monstre annoncé déjà par Mary Shelley inspire également James Whale dans *The Bride of Frankenstein* (1935). Jean-Claude Carrière ne cache pas sa grande admiration à ce film ainsi qu'à Elsa

⁶ Cf. J.-C. Carrière : *Les Frankenstein*. Paris, Fleuve Noir, 1995, p. 18 : « Les gens prétendent qu'elle [la tour] est bourrée de fantômes jusqu'aux mâchicoulis [...] » ; « De pierre en pierre avec un bruit de battement sec qui troubrait soudain le silence un peu lard où les ruines s'endorment parfois, une corneille s'envolait de temps à autre » (ibidem, p. 22). « Après une descente de quelques mètres, les ténèbres se firent plus épaisse. Au bas de l'escalier, un vacarme, un bruissement de centaines d'ailes les accueillit [...] Les chauves-souris les enveloppèrent [...] En désordre, enfouis sous la poussière et les toiles d'araignée, on devinait d'étranges objets vermoulus et plus loin des formes indéfinissables, mannequins de cires, parfois sans tête » (ibidem, p. 23). « Au centre de la tour, le sarcophage avait un couvercle de verre dissimulé sous une épaisse couche de poussière » (ibidem, p. 26).

Lanchester qui interprète le rôle en question et à Boris Karloff qui joue le monstre lui-même et dont le visage se trouve sur la couverture du cycle de Carrière. Dans *Les Pas...* l'acte de la création de la femelle du monstre a lieu une nuit orageuse ce qui ressemble beaucoup à la scène adéquate dans le film de Whale.

La Nuit..., le roman suivant du cycle, exploite encore une fois le motif usé de la fiancée du monstre, mais de façon différente. Le héros du texte, le pasteur Schlegel, souffre d'un décalage entre ses rêves et la réalité. Étant infirme et stérile, il veut être un surhomme, non seulement du point de vue physique mais aussi moral — le surhomme ne peut s'abaisser ni aux commandements de la religion ni de la loi. Passionné par l'histoire du Dr Frankenstein et de sa créature, le pasteur entreprend de retrouver le monstre en Suisse et de lui donner une femme humaine qui pourrait mettre au monde la progéniture hybride: un demi-monstre, demi-homme, un être parfait qui vengerait toutes les humiliations endurées par Schlegel de la part des hommes.

Notons au passage que la figure de l'homme d'église qui, sous un masque d'honorabilité cache sa véritable nature perverse et corrompue, est récurrente dans la littérature «mainstream», celle des masses (surtout dans le roman d'épouvante) ainsi que dans le cinéma⁷.

Il nous paraît également nécessaire de remarquer que tous ces trois romans s'appuient sur le même schéma structural, emprunté plus au moins à l'hypotexte et aux films de Whale, c'est-à-dire la confrontation du couple: savant fou — monstre. Essayons de le montrer de plus près car chaque réalisation apporte quelques modifications.

Dans *La Tour...* le rôle du savant fou est incarné par le professeur d'anatomie, Archibald Barrows, qui se propose comme but de réveiller de l'état cataleptique la créature du Dr Frankenstein. Déjà la physionomie étrange du professeur Barrows constitue un signe avertisseur de sa nature méchante: dans ses yeux, qui sont dans l'inconscient collectif le miroir de l'âme, on peut lire une expression insolite, une certaine malaise. En transportant le monstre endormi dans le laboratoire du professeur, même les héros positifs comme Helen ou Mallory ont l'impression de commettre un sacrilège. Une fois le monstre attaché à la table, le professeur s'adonne aux expérimentations diversifiées et sadiques, par exemple par des chocs électriques il veut exciter des centres nerveux du monstre, il plonge le corps endormi dans un bain de vapeur brûlante, enfin il lui tranche la première phalange du petit doigt

⁷ Par exemple *Le moine* de M.G. Lewis, *Justine ou les malheurs de la vertu* du marquis de Sade, *Notre Dame de Paris* de V. Hugo, *L'encorcelée* de J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Les elixirs du diable* d'E.T.A. Hoffmann, *La confession du pécheur justifié* de J. Hogg, *Le voile noir du pasteur* et *La lettre écarlate* de N. Hawthorne, *Le thé vert* de J.S. Le Fanu.

et l'examine au microscope. Le personnage du professeur Barrows ainsi que les expérimentations qu'il fait pour ranimer le monstre font penser à Victor Frankenstein et à l'acte créateur décrit dans le texte d'origine. Barrows constitue comme Victor un personnage-archétype, un exemple canonique du savant obsédé par la toute-puissance de la science. Victor, très orgueilleux, a l'ambition de ravir à Dieu son pouvoir créateur. C'est pourquoi, il fait l'opération démiurgique en transgressant toutes les normes sociales, morales, religieuses. De même, Barrows se croyant supérieur aux autres, fait mauvais usage de son savoir en répétant en quelque sorte l'expérience de Victor et en redonnant le monstre à la vie. Et à la fin, justement comme le Dr Frankenstein, Barrows devient la victime du monstre. Les parallèles entre les deux textes sont indubitables.

Les Pas... apporte quelques modifications à ce schéma mais, tout de même, se rattache de façon évidente au texte d'origine. Rappelons que Victor Frankenstein, qui se sent responsable du sort malheureux de sa créature rejetée par la société pour sa laideur extrême⁸, veut lui créer une compagne semblable. Pour la première fois, le monstre et son créateur agissent ensemble dans le but commun. Pourtant, de crainte de l'apparition de la progéniture monstrueuse, le savant détruit la femelle presque achevée, se vouant à la vengeance cruelle du monstre. Le Dr Pilljoy se sent le continuateur des travaux de Victor. Pilljoy, obsédé par l'idée d'une race nouvelle, supérieure et maléfique, travaille avec le monstre pour reconstruire la femelle. Dans sa folie il va encore plus loin que Victor Frankenstein qui, pour ses expérimentations utilise les organes des morts. Pilljoy, qui a besoin du sang d'une jeune fille, n'hésite pas une seconde et commet un meurtre.

Pourtant, le plus cruel de toute cette lignée de savants fous et en même temps celui qui s'éloigne le plus du texte d'origine est le pasteur Schlegel de *La Nuit...* car c'est lui qui veut condamner sa jeune femme Ingrid au sort pire que la mort : il la propose au monstre en tant que compagne et mère future de sa progéniture. Comme tous ses prédecesseurs, il trouve la mort de la main du monstre.

Récapitulant, le caractère du savant fou dans les continuations révèle plusieurs parallèles avec la figure de l'hypotexte, à savoir : l'orgueil, la foi enthousiaste en toute-puissance de la science, la croyance en sa propre supériorité, la volonté de la transgression de toutes les normes, la jalouse prométhéenne, tous ces traits caractérisent aussi bien Victor Frankenstein que ceux qui se présentent comme les continuateurs de sa mission. Pourtant, l'influence de la culture populaire, surtout du roman moderne d'horreur et du cinéma, se fait voir plus dans la deuxième et la troisième parties où le savant fou est

⁸ « Oh, my hideous progenitor ! » crie Victor en voyant pour la première fois le monstre.

un personnage de plus en plus démoniaque, maléfique et animé de mauvaises intentions, s'éloignant de cette façon du texte d'origine.

C'est enfin le personnage du monstre qui mérite d'être analysé sous l'angle des ressemblances et des différences par rapport à l'hypotexte. Rappelons que le monstre du roman de Mary Shelley est un être anonyme, pourvu du langage, de facultés intellectuelles. Il est sensible aux beautés de la nature et capable des émotions les plus subtiles. À l'origine donc la créature manifeste quelque propension à la bonté. Il nous fait penser à « un bon sauvage » de Rousseau, un être naturellement bon qui devient méchant au contact de la société corrompue. Les gens le rejettent car sa laideur physique est extrême et son gigantisme hors norme. Ne pouvant s'intégrer à la société, le monstre devient méchant et commet des actes de plus en plus horribles, y inclus les meurtres. Sa méchanceté est donc le fruit de l'exclusion sociale⁹.

Dans le cycle de Carrière, le monstre n'est plus un être sans visage — il en possède celui de Boris Karloff¹⁰, il n'est plus anonyme — il porte le patronyme mystérieux de Gouroull. D'après l'explication de l'auteur lui-même, ce nom renvoie aux Indes et à l'idée de la résurrection — ce qui est lié à l'impossibilité de détruire le monstre. Sans aucun doute, dans le cycle en question, le monstre est un véritable protagoniste tandis que dans le roman de Shelley c'est Victor Frankenstein qui est le héros. Cependant, le monstre de Carrière se rapproche à la créature de l'hypotexte par deux traits qui le caractérisent, à savoir l'omniscience et l'omnipotence. Gouroull, tout comme la créature du Dr Frankenstein, dispose d'un savoir sans bornes sur les actes et même sur les pensées et sentiments des autres héros. Il est également doué d'une force physique surhumaine et d'un pouvoir destructeur imparable. Comme le monstre de l'hypotexte, Gouroull peut éprouver des sentiments, par exemple dans *La Tour*... il tombe amoureux d'une jeune fille — Helen. Pourtant, il paraît plus cruel, plus méchant que le monstre du texte d'origine. Le monstre de Shelley est un héros romantique, solitaire, exclu de la société, extraordinaire à cause de son aspect physique et de ses capacités, déchiré intérieurement entre la bonté naturelle et l'influence de la société corrompue. Gouroull n'est pas un personnage si complexe: au fil des innombrables suites populaires le mythe se stabilise et la créature est irréductiblement méchante, n'hésitant jamais entre le bien et le mal.

Le dénouement de trois textes de Carrière est aussi lié aux exigences de la culture populaire, mais reste également fidèle à l'hypotexte. Le roman de Shelley finit par la mort de Victor et par l'ambiguïté qui porte sur le sort du

⁹ Le premier film de Whale y est très fidèle.

¹⁰ C'est l'aspect du paratexte éditorial qui nous en avertit: le visage de Karloff se trouve sur la couverture de chaque partie du cycle.

monstre: il disparaît mystérieusement dans les glaces du Pôle Nord. C'est le dénouement qui ne dénoue rien et qui invite aux continuations du roman. De même, chacun de trois romans analysés finit de la même manière ambiguë: le savant fou meurt de la main du monstre, celui-ci disparaît sans trace, peut-être rôde-t-il quelque part pour revenir miraculeusement dans la partie suivante¹¹ — ce qui est un trait caractéristique de la production cyclique appartenant au domaine de la culture populaire.

Il nous paraît aussi nécessaire de mentionner d'autres apports de la culture des masses qui changent de façon décisive le caractère de trois hyper-textes. Tout d'abord, la structure de ces trois romans est bien différente du texte de Shelley dont la composition interne est compliquée, surtout du point de vue de la narration. La romancière anglaise procède, entre autres, par des récits emboîtés et par des lettres¹². Carrière choisit la structure qu'on peut facilement retrouver aussi bien dans les romans populaires du XX^e siècle que dans le cinéma d'action: chaque chapitre finit par une scène-choc, une sorte de coup de théâtre, un événement surprenant qui pousse le lecteur à lire la suite.

Aussi certains motifs populaires introduits par Carrière dans les continuations paraissent complètement invraisemblables, infidèles au texte d'origine. Citons à titre d'exemple: l'intervention du sorcier indien¹³ et le personnage de Vrollo dont l'aspect physique fait penser à Bela Lugosi en tant qu'Igor le bossu dans *La Tour...*¹⁴; le culte voodoo dans *Les Pas...*¹⁵; l'attaque des zombies et leur bataille finale contre le monstre dans la même partie¹⁶.

Jean-Claude Carrière, un grand admirateur du roman de Mary Shelley et du cinéma des années trente¹⁷, essaye d'unir ces deux passions dans son cycle des *Frankenstein*. Par nombreuses allusions au texte d'origine, par la reprise du personnage du monstre et du savant fou, par le même cadre spatio-temporel, l'écrivain tente de donner la suite à l'histoire racontée par Mary Shelley. Pourtant, en ajoutant aux continuations certaines clichés populaires évoquées plus haut, il modifie, dans une certaine mesure, les caractéristiques du monstre et du savant fou, et en conséquence, s'éloigne

¹¹ Cette immortalité ou la capacité de la réincarnation est liée au nom de Gouroull qui n'est pas choisi par hasard.

¹² Le récit de Victor, du monstre, des De Lacey; les lettres de Walton.

¹³ Le lecteur des romans d'horreur pense immédiatement au cycle fameux de *Mannitou* de G. Masterton.

¹⁴ Dans *The Son of Frankenstein* (1939) apparaît le personnage d'Igor le Bossu, interprété par Bela Lugosi, cette figure devient un nouvel élément stable du mythe.

¹⁵ Le motif très en vogue dans le cinéma d'horreur des années trente.

¹⁶ Le thème emprunté littéralement au cycle de films parodiques de l'Universal.

¹⁷ Cf. J.-C. Carrière préface pour *Frankenstein* ouvrage collectif dirigé par G. Megaldo (Paris, Éd. Autrement, 1998).

de l'ambiance du texte d'origine. Le mélange constant des éléments de l'hypotexte et ceux provenant du cinéma d'horreur de James Whale, ainsi que l'apport fréquent de la culture des masses en général, font du cycle carriérian une composition simpliste qui ne satisferait pas en tant que jeu intertextuel l'« horizon d'attente » d'un lecteur avisé, cultivé, mais qui ne décevrait pas non plus un public des masses habitué à tels schémas. Par sa trilogie, Jean-Claude Carrière fait métamorphoser le mythe littéraire en un véritable mythe populaire.

Ryszard Siwek

Université Pédagogique de Cracovie

La Légende d'Ulenspiegel ou la réécriture de l'histoire

Il était une fois un tout petit royaume au centre de l'Europe. Il n'est entré dans l'histoire qu'en 1830. Ses grands voisins ont déclaré à l'unanimité de l'appeler la Belgique. Une création ou une invention miraculeuse car auparavant il n'y avait aucune entité politique à porter cette appellation, à moins de remonter très loin dans le temps, remonter au delà de l'époque du roi Arthur afin de retrouver quelques-unes de ses traces. Dans *De Bello Gallico* Jules César a noté que de tous ses adversaires en Gaule «fortissimi sunt Belgae» — quel bel acte de naissance, ajoutons, de naissance douteuse, mais en même temps quel bel acte de noblesse, ajoutons encore, de noblesse légendaire. Combien de siècles et d'époques se sont écoulés avant que la Belgique ne devienne un royaume et les Belges les sujets de leur roi. Avant ils étaient les sujets des ducs de Bourgogne, des empereurs de la Maison d'Autriche et des rois d'Espagne. L'Histoire ne leur appartenait pas, ils n'avaient droit qu'à leur passé. La bataille de Waterloo, à quelques kilomètres de Bruxelles à peine, n'était pas la leur. À partir de 1830, les Belges tentent de récupérer leur histoire qui jusqu'alors n'existant que dans le discours d'autrui.

Avec l'invention de l'État belge, tout était à construire y compris le patrimoine national. La littérature belge de langue française émerge avec l'apparition de l'État, elle s'affirme comme romantique et, comme telle, elle réalise le postulat national. Une fois l'effort national entrepris, l'idéologie gère les tentatives historiographiques et historiosophiques, mais somme toute, les résultats ne sont pas satisfaisants. Il en est de même avec les nombreuses tentatives de récupérer l'histoire, toutes dans la lignée de Walter Scott.

Malgré leur richesse, aucune n'était concurrentielle face aux traductions françaises des romans historiques d'un certain Hendrick Conscience, auteur flamand. Or, comme c'était le cas avant l'apparition du Royaume de Belgique, après 1830, l'histoire qui est offerte aux francophones est celle d'un Flamand néerlandophone. Les francophones l'apprennent traduite d'une autre langue et, en plus, ancrée dans la mémoire collective qui n'est pas la leur.

Il faut quelque temps pour qu'un auteur de talent, sensible au passé de ses compatriotes et conscient de l'histoire de cette terre, entreprenne le projet et le réalise avec succès. Cet auteur s'appelle Charles De Coster, son œuvre voit le jour en 1867 et porte le titre dont la formulation correspond bien aux temps qu'elle évoque: *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. Non sans difficulté, le texte est reconnu comme acte fondateur des lettres belges de langue française. De Coster reste méconnu de son vivant, il a fallu attendre la venue de la génération de la Jeune Belgique pour que son œuvre soit reconnue comme originale et révélatrice.

Originale, parce qu'elle est pluridimensionnelle. C'est un roman archétypal au sens qu'il fonde l'histoire des Belges, et dialogique, au sens qu'il entreprend un dialogue entre la légende et l'histoire. En plus, il est intertextuel au sens qu'il parodie le roman historique traditionnel en puisant dans différentes sources, jusqu'ici peu explorées. Ainsi instaure-t-il la dimension ironique et mythique de l'histoire belge. Une autre de ses particularités est la dominante fantastique qui est la conséquence de la rupture avec le schéma du roman historique traditionnel et des raisons dites sociopolitiques qui résident au fond d'une telle démarche artistique. Ces raisons déterminent aussi un pacte spécifique de lecture. Celui-ci est lié directement à l'aspect narratif du récit où il n'est guère question de mettre en cause les événements historiques, mais tout simplement d'accepter que leur interprétation dépende de la narration qui en est faite. Dans le cas d'*Ulenspiegel*, cette interprétation répond aux besoins du jeune État belge en train de se construire et de reconstruire son histoire. La première démarche consistait à mettre en doute le discours officiel, considéré jusqu'ici comme unique voire inviolable et c'est en vue de faire avancer, chez les Belges, leur quête identitaire, toujours inachevée. L'histoire de Thyl constitue donc un pas important qui marque la direction de leur quête, non son aboutissement¹.

Hormis le projet artistique incontestable, l'enjeu de De Coster est d'ordre initiatique. L'auteur aboutit à créer une nouvelle histoire, celle des vaincus, des non-présents quoique toujours sur place, mais muets car privés

¹ Car celle-ci aura sa suite et ses étapes marquées par «âme belge» 1880, «belgitude» 1976, «belgité» 1994.

de leur droit de dire leur vérité. Cette vérité est aussi patente et pertinente que la « vérité historique », mais contrairement à l'historiographie dite « officielle » qui la véhicule, confirme et assure, la nouvelle histoire semble être conçue par un amateur, quelqu'un qui, quoique passionné et engagé, n'appartient pas à la race des historiens-historiens. Le non-conformisme avec lequel il traite la matière et la franchise des conclusions le prouvent. De Coster réinterprète l'histoire, il l'enrichit de données jusqu'ici négligées comme non attestées ou même inadmissibles. C'est ainsi qu'il avance vers une nouvelle manière de la comprendre et de l'écrire.

Le lecteur retrouve les premiers indices de ce projet révélateur déjà au niveau du paratexte et plus exactement dans le titre. Tout d'abord, on est frappé par sa stylisation archaïque, en plus, De Coster n'y évoque pas l'histoire d'un certain Thyl à laquelle on pourrait s'attendre, mais il fait volontiers recours à *La Légende...* Il abolit ainsi la convention traditionnelle du roman historique, car ce que la légende autorise, l'histoire exclut. Cette stratégie annoncée dans le titre permet d'introduire le mythe et la mémoire collective dans le jeu. Il en résulte le relativisme historiographique, impensable à son époque, ainsi que la mise en valeur des personnages fictifs qui, en tant qu'opposants des grandes figures de l'histoire, deviennent des êtres en chair et en os et acquièrent les rôles de réels protagonistes de leurs adversaires historiques. Toujours grâce à sa stratégie, De Coster obtient d'un côté, la distorsion des données historiques, de l'autre, l'historicité des héros au sens grec, c'est-à-dire des êtres qui se situent entre dieux et hommes.

Sur le plan de la réception, la lecture de *La Légende...* crée de réels problèmes. Comment l'interpréter, comment comprendre cette vision à la fois pathétique et picaresque de l'histoire? En apparence, les deux épithètes s'excluent, mais la lecture prouve qu'elles se complètent, qu'elles forment une unité organique. Sans partager les opinions de György Lukács sur l'œuvre de De Coster comme trop marquées par l'idéologie, retenons tout de même une de ses observations. Elle porte sur la composition de l'œuvre qui est naturaliste, selon le philosophe hongrois, sur le plan de la description et symboliste sur le plan de l'explication. Lukács la juge peu dialectique, il parle même d'une « combinaison inorganique »².

Cette soi-disant inconséquence interne gagne en cohérence si on l'analyse sous l'angle de la polyphonie bakhtinienne³. Le réalisme grotesque ne s'affirme-t-il pas dans le cadre naturel et indispensable des unités, quoique antinomiques, mais constitutives d'une entité interne, celle du dialogue?

² G. Lukács: *Le roman historique*. Paris, Payot, 1965 (chap.: « Le naturalisme de l'opposition populaire »).

³ M. Bakhtine: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris, Gallimard, 1970.

C'est ainsi que le passé grotesque et l'histoire pathétique s'avèrent indispensables, que les deux, au lieu de s'ignorer, se parlent et se complètent.

Jean-Marie Klinkenberg propose une autre explication de la cohérence interne de *La Légende...* Il est possible, selon lui, de surmonter l'opposition le «réalisme» — l'«anti-réalisme» en les interprétant au sein même du texte, le premier comme démarche qui sert à rendre plausible tout ce qui apparaît comme trop imaginaire, tandis que le second devient un moyen d'avancer l'action et la rend dramatique⁴.

En bref, les observations que nous venons d'évoquer à propos de *La Légende...*, mettent l'accent sur son «défaut» (Lukàcs) ou l'expliquent comme sa qualité (Bakhtine, Klinkenberg), elles fournissent déjà quelques suggestions qu'il nous convient de retenir. Mais avant, il nous paraît intéressant d'aborder encore la question formelle, celle du genre dans lequel on pourrait caser *La Légende...* Là encore on se heurte à la perplexité des spécialistes. Le texte échappe au classement traditionnel, il est étrange car il «a toujours suscité [...] une inquiétude taxinomique. "Épopée en prose" pour les uns, mariage de l'idylle avec l'épopée, "poème réaliste" ou "L'Iliade et l'Odyssée d'une race" pour d'autres, mélange différemment dosé d'épique et de roman historique selon la plupart, les jugements des critiques [...] témoignent d'une hésitation. Leurs classements oscillent entre le roman et la prose épique, entre le réalisme, le naturalisme et l'historicisme»⁵.

Face à l'hésitation des critiques envers une œuvre aussi atypique par rapport à la production littéraire de son époque ainsi qu'à tout ce que les époques antérieures ont apporté, il nous semble admissible de chercher son équivalent ailleurs, un siècle plus tard et dans une toute autre réalité historico-culturelle et géographique. Ainsi, en réfléchissant sur l'originalité de l'œuvre de De Coster, on ne peut pas négliger le phénomène du nouveau roman historique, réalité esthétique propre aux littératures latino-américaines contemporaines. Malgré le décalage d'un siècle, on constate une ressemblance des stratégies romanesques. Cette stratégie, dans le cas des nouveaux romans historiques en Amérique Latine, a trouvé déjà un support critique et théorique qui la reconnaît, décrit et systématisé⁶.

Il ne s'agit donc pas d'avancer la thèse selon laquelle *La Légende...* constituerait une anticipation géniale des œuvres des auteurs latino-américains,

⁴ J.-M. Klinkeberg: *Style et archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel*. T. 2. Bruxelles, Palais des Académies, 1973, p. 309.

⁵ P. Aron: «*La Légende d'Ulenspiegel*» et son temps: problèmes d'une théorie des genres. In: «*La Légende de Thyl Ulenspiegel*» de Charles De Coster. Réd. R. Campagnoli. Bologna, Editrice CLUEB, 1991.

⁶ F. Aínsa: *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Mérida, CELARG & Ediciones El otre, el mismo, 2003.

mais de constater seulement que De Coster, de même que les écrivains sud-américains, vivent et perçoivent la réalité de manière semblable, que sa nature spécifique exige une saisie qui transgresse la tradition cartésienne et trouve son expression artistique connue : le réalisme magique chez les Latinos et le réalisme fantastique chez les Belges⁷.

À cela s'ajoute l'apport théorique incontestable dans le domaine de l'histoire. Les travaux de Hayden White, de Franklin Ankersmit et de Paul Ricœur ont jeté une nouvelle lumière sur la perception de l'histoire, mais surtout sur la manière de la raconter ou plutôt de la réinventer. Désormais, il n'y a pas d'histoire sans le passé, comme il n'y a pas de passé sans le présent. Nous voilà au point crucial de notre propos. Revenons donc au récit de De Coster.

La Légende... évoque le passé-privé-d'histoire des Belges au XVI^e siècle et leur lutte héroïque contre les tenants de l'Histoire. Le lecteur suit en parallèle les péripéties d'Ulenspiegel et de Philippe II, de leur naissance à leur mort. La vie du roi est connue, mais pour rendre le parcours de Thyl, bien enraciné dans la réalité quotidienne d'antan, De Coster a fait des recherches dans les archives du Royaume. Ses études ont abouti à deux recueils de contes *Légendes flamandes* (1858) et *Contes brabançons* (1861). Ainsi documenté, il est prêt à se lancer dans la réalisation de son projet majeur. Le discours littéraire lui permet de franchir l'obstacle d'ordre méthodologique traditionnel et mental à la fois et d'insérer la tradition orale dans l'histoire.

Afin de réaliser son projet, De Coster a dû éviter de se contenter de l'attractif des aventures racontées à la manière Walterscottienne, car celles-ci, quoique pittoresques, ne quittent jamais le cadre de l'histoire officielle. Il lui a donc fallu aller et chercher plus loin. Tout d'abord, il a dû abandonner l'optique univoque et totalisante de la vision du monde des dépositaires du pouvoir. Son stratagème était donc de la faire éclater afin de la rendre plurivoque. Pour que ce soit possible, il se déclare du côté des humbles et il les évoque à droit égal aux grands acteurs de l'histoire. Ils cessent d'être considérés comme un fond ethno-folklorique et redeviennent agents actifs de l'histoire. Toujours dignes de mémoire, mais privés d'histoire, c'est la littérature qui leur rend justice en les convoquant à l'histoire.

Les petits faits quotidiens ne sont jamais égaux aux grands événements. Par conséquent, le passé des petites gens n'est pas de nature événementielle, tandis que l'histoire ne peut pas se passer d'événements. Mais puisque De Coster se déclare porte-parole de petites gens en les égalisant aux rois et ducs, il est obligé de changer radicalement la distribution des rôles. Grâce à ces

⁷ *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et cinéma.* Réd. J. Weisgerber. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987; «Textyles» n° 21, numéro intitulé *Du fantastique réel au réalisme magique*. Bruxelles 2002.

nouveaux acteurs qui apparaissent sur la scène de l'histoire avec leurs vécus auxquels on n'a accordé jusqu'ici aucune importance, la nature de l'affrontement change. La foule n'est plus muette et de nouvelles sources d'inspiration s'ouvrent. En se penchant sur le passé des Belges, De Coster découvre que la vérité de petites gens maintient une vitalité qui traverse des générations pour surgir à un moment donné sous forme artistique munie d'une force révélatrice.

Une manière possible de faire affronter au roi quelqu'un qui lui est inférieur, était de désacraliser le premier et de mythifier le second. Une fois l'opération de la transformation des personnages mise en marche, le moment de l'affrontement devient inévitable. La nature de ce dernier change également. Dans l'histoire et dans le roman historique traditionnel, le conflit se déroule dans le même cadre déterminé par une seule vision du monde. Rebelle et patriote, De Coster invente une situation qui fait éclater ce cadre traditionnel, univoque et homogène. Les deux adversaires qui sont aux prises mortelles n'assurent plus cette homogénéité, ni non plus cette univocité de la vision. Par conséquent, le lecteur a affaire avec une vision du monde éclaté où surgissent les miettes des réalités jusqu'alors non attestées et non admises, aussi bien orales qu'écrites, telles légendes, chansons, chroniques locales, relations de procès de sorcières, même placards⁸. On dirait que chez De Coster les absents n'ont plus tort.

Cette richesse apparemment hétéroclite détermine non seulement la vision éclatée du monde, mais se reflète aussi dans la structure formelle de l'œuvre. L'histoire de Thyl est divisée en cinq livres de taille inégale, chacun à son tour comporte des chapitres numérotés, presque deux cent petites unités narratives au total. Cette diversité se voit aussi sur le plan de la narration, car l'histoire ne constitue pas une suite événementielle continue, mais se déroule par épisodes à focalisation variable.

Les sources d'inspiration tellement incompatibles expliquent, d'une part, la féerie baroque et carnavalesque à la fois d'évocations mythiques et légendaires, de l'autre, le souci de la description à caractère naturaliste. On s'étonne pourtant de constater que, même si l'œuvre maintient toutes les marques de ses origines diverses et divergentes, sa signification idéologique et sa portée artistique acquièrent une force et une valeur universelle qui la mettent au rang des chef-d'œuvres de la littérature mondiale d'un côté, de l'autre, elle est reconnue comme la «Bible flamande» et «le livre partial»⁹. À noter que cette dernière appellation, plutôt rare dans le monde francophone, on la retrouve à propos de l'œuvre de Michel de Ghelderode.

⁸ J. H a n s e: *Charles De Coster*. Bruxelles, Palais des Académies, 1990, chap.: «Les sources et la fusion de la légende et de l'histoire».

⁹ Ibidem, p. 5.

Le texte si composite exige et impose une lecture plurielle. Celle-ci seule permet d'enchaîner les fragments incompatibles et éparpillés ça et là, à plusieurs niveaux, en une suite logique d'événements, en les libérant de leur ancrage dans le passé et en les expliquant sur le plan de l'histoire. N'oublions pas le défi de De Coster à réinventer l'histoire de la *Belgique malgré tout*¹⁰.

Paradoxalement, la cohérence de l'œuvre se voit déjà sur le plan historique. Rappelons, afin de parvenir à une vision du monde éclaté, comme condition *sine qua non* de son projet de la libération à caractère initiatique, De Coster a mis délibérément en miettes l'histoire officielle en la mêlant avec l'histoire privée. Une telle démarche exigeait la structure épisodique, car elle seule laissait réapparaître les petites gens dans l'histoire. Ces deux éléments ouvertement antinomiques, privé/intime vs. officiel forment ainsi une entité dite métisse, à la fois hétérogène et indissociable. Ce métissage paraît tout aussi naturel que novateur. En plus, il semble constituer un des traits spécifiques des lettres belges. Marc Quaghebeur le caractérise et explique ainsi :

«Les Belges ne sont fils ni de Descartes ni de Robespierre. [...] Leur arrière-plan mental est labile. Faite de strates hâtivement réunies, dont certaines fort archaïques, il superpose nombre d'ingrédients disparates sans les structurer vraiment. Le choc constructeur des contraires, celui qui amène à trancher, est étranger. Il préfère composer. De ce fait, il tolère volontiers la coexistence de données peu compatibles entre elles qui s'altèrent tout en survivant»¹¹.

Une fois acquise, cette nouvelle dimension de l'histoire ouverte sert de cadre aux aventures des protagonistes liées non seulement à leur vie privée, mais aussi à leur engagement dans la guerre civile et religieuse. C'est là qu'ils affrontent l'histoire. Il en résulte une vision grotesque et réaliste à la fois que l'on retrouve chez Rabelais, mais aussi chez Breughel dont les toiles servent d'illustration à plusieurs éditions de *La Légende...*

La quête historico-identitaire de De Coster ne s'arrête pas là, l'auteur cherche à fonder l'histoire des Belges au niveau symbolique. Ici, tout recours au fantastique et à l'imaginaire est admis. On ne s'étonne donc pas d'apprendre que Thyl incarne (*l'esprit de Flandre*), de même que ses proches : Claes, son père martyr (*le courage*), Soetkin, sa mère (*la vaillance*), Nele,

¹⁰ *La Belgique malgré tout* (Réd. J. Sojcher. Bruxelles, Complexe, 1980), est une œuvre de référence qui rend compte de la quête identitaire en Belgique actuelle. Elle a sa suite : *La Belgique toujours grande et belle*. Réd. A. Pickels, J. Sojcher. Bruxelles, Complexe, 1998.

¹¹ *La Belgique francophone. Lettres & Arts*. Réd. R. Lascu-Pop. Cluj-Napoca, 1991, p. 19.

sa compagne (*le cœur*) et Lamme Goedzak, son double à rebours (*l'estomac*). Des aspirations plutôt modérées et des vertus modestes des petites gens privés de tout s'y trouvent mises en valeur. Mais cette symbolisation ne s'opère que progressivement, car les rôles des personnages ne s'avèrent symboliques qu'au cours d'une aventure qui relate des péripéties picaresques qui glissent vers une errance initiatique dont l'objectif final consiste à la prise de conscience identitaire.

La démarche de De Coster s'oriente ici vers les domaines non admis par l'histoire officielle, car même si l'on accepte le métissage de l'histoire et du passé, leur symbolisation est renforcée par le recours au fantastique et à la magie. Katheline n'est pas seulement la mère de Nele « cœur de Flandre ». Comme « bonne sorcière » flamande, elle lui transmet sa mission. La détermination et l'invention de De Coster vont plus loin. La mystérieuse Quête des Sept qui survolent les péripéties de Thyl et dont on peut attendre une explication révélatrice à portée pathétique ne s'avère qu'un dévoilement sans prétentions des « vertus » banalisées et moyennes auxquelles aspire l'homme dépourvu de tout. Car comment les expliquer sinon comme un appel d'urgence d'être et de vivre une existence assurée par les Sept : Fierté, Économie, Appétit, Émulation, Rêverie et Amour.

Il est significatif que les péripéties de Thyl subissent une évolution qui est une transformation des aventures ponctuelles en une expérience d'ordre existentielle, source de sagesse et d'espoir. Car l'évacuation progressive du réel qui caractérise l'histoire de De Coster s'achève par une scène onirique où Thyl et Nele terminent leur quête identitaire. Un achèvement qui est plutôt une ouverture vers une réalité ahistorique que Roland Barthes définit comme mythique :

« Ce que le monde fournit au mythe c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit et utilisé [...]. Le mythe est constitué par la déperdition de la qualité des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication. Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes, humains : il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences »¹².

On est au cœur du message de De Coster : tout ce que l'on prétend considérer comme point de repère ne s'avère qu'accidentel. L'universel se situe au-delà de l'espace et du temps déterminés par l'édifice de l'histoire officielle. De Coster a bien compris cette vérité. En inventant la figure de Thyl et son irruption dans l'histoire, il a su parvenir à la promouvoir.

En guise de conclusion, nous nous proposons d'évoquer l'opinion de J.-M. Klinkenberg. Sa perspicacité se passe de tout autre commentaire :

¹² R. Barthes : *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957, p. 230.

«La légende d'hier mais sans cesse à relire aujourd'hui. Le passé dans lequel plonge le lecteur, ce n'est pas le passé de l'histoire morte, ni le passé soporifique de la légende dorée, mais le passé-présent, celui qui alimente l'action des peuples d'aujourd'hui comme il a alimenté les actions d'hier»¹³.

¹³ J.-M. Klinkenberg: *Lecture*. In: Ch. De Coster: *La légende d'Ulenspiegel*. Bruxelles, Labor, 1983, p. 269.

Zuzana Malinovská-Šalamonová
Université de Prešov

Un voyage au bout de la nuit africain

Le point de départ de ma réflexion est l'hypothèse que le roman *Allah n'est pas obligé* (Seuil, 2000) de l'auteur ivoirien Ahmadou Kourouma¹ (1927—2004) est une réécriture africaine et «fin de siècle» du célèbre *Voyage au bout de la nuit* de L.F. Céline. Cette hypothèse est audacieuse, si l'on tient compte de l'importance capitale du roman célinien. En effet, l'œuvre fondamentale et inimitable du XX^e siècle, très influente sur la littérature moderne, est souvent considérée comme une «révolution» dans l'écriture. Je risque cependant le rapprochement de ces deux œuvres, publiées respectivement en 1932 et 2000 et toutes deux récompensées, à 68 ans d'intervalle, par le prix Renaudot.

Mes hypothèses reposent sur plusieurs observations. En premier lieu, on constate une certaine ressemblance formelle, plus exactement un côté picaresque des deux textes. On assiste également à la transformation par Kourouma de la thématique de Céline, une thématique visible au premier plan — celle de la condition de l'homme dans un monde apocalyptique — thématique qui en cache une autre, moins évidente mais sous-jacente, celle de la parole, de la langue. C'est ce dernier point, et non des moindres, l'usage particulier de la langue par l'écrivain d'origine ivoirienne, qui révèle une sorte de «transstylisation» de Céline par Kourouma.

¹ Issu de l'aristocratie africaine, descendant d'une caste de chasseurs-guerriers malinkés, exilé politique pendant vingt ans, ancien soldat de l'armée française, journaliste, interprète, mathématicien, Ahmadou Kourouma qui, après avoir vécu et travaillé en France et au Togo, retourne dans son pays, est aujourd'hui reconnu comme l'un des écrivains les plus importants du continent africain.

Dans un premier temps, je vais essayer de présenter brièvement la forme du roman *Allah n'est pas obligé*². Son protagoniste-narrateur peut être considéré comme une variante de picaro de la fin du XX^e siècle. Birahima, un garçon entre dix et douze ans³, sans famille, sans domicile, sans argent et sans avenir, quitte son village natal en Côte d'Ivoire pour retrouver sa seule parente installée au Liberia. Une intrigue centrale semble se dessiner, car l'errance du personnage — contrairement au roman picaresque «classique» — a un but concret, autrement dit la quête du sujet correspond à un objet de valeur précis. Le jeune garçon traverse plusieurs pays d'Afrique et devient, pour survivre, enfant-soldat. Toujours sur les routes, allant de camp en camp, de pays en pays, à la fois victime et bourreau, tendre et cruel, souvent poursuivi et obligé de fuir, cet «enfant de la rue» désabusé et cynique côtoie l'horreur des guerres tribales, frôle même la mort. Il vit toute une série d'épreuves⁴ avec son compagnon de route Yacouba alias Tiécoura, «le bandit boiteux». Ce personnage a également les traits de picaro: l'errance de ce mauvais sujet qui est un vagabond, un escroc fabulateur («un multiplicateur de billet», un «féticheur musulman», «un marabout divin», «un grigriman», «un fabricant d'amulettes»⁵) ne cherche qu'à survivre. En effet, pour sa propre survie, Yacouba transgresse tous les interdits, n'hésite pas à mentir, à changer de nom, de nationalité, de religion, de discours, toujours en fonction des besoins du moment. Kourouma recourt donc au schéma picaresque de l'errance qu'il modifie légèrement: ce n'est pas un «antihéros» mais deux picaros modernes qui s'opposent à ceux qui détiennent à un moment donné le pouvoir. En choisissant le couple enfant—adulte, l'auteur semble vouloir souligner le motif de l'apprentissage, de l'éducation, de l'initiation, mais sous une forme parodique. Car les rôles sont bien inversés: si l'adulte est le maître et l'enfant le disciple, la question se pose de savoir quel genre d'éducation et de protection Yacouba peut bien donner à Birahima. Ne serait-ce pas plutôt l'enfant-soldat, craint de tous et prêt à tout, car sous l'emprise du haschich et ne se séparant jamais de sa kalachnikov, qui protège l'adulte en lui assurant sa subsistance?

Allah n'est pas obligé rappelle également le chef d'œuvre de Céline par une certaine discontinuité de la construction. Une suite linéaire d'épisodes, sans grand lien les uns avec les autres et se succédant au fur et à mesure

² Le cinquième roman de l'auteur (après *Les Soleils des indépendances*, 1976, *Monné, outrages et défis*, 1990, *Yacouba, chasseur africain*, 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, 1998) est également récompensé par le Prix Goncourt des lycéens 2000.

³ «Suis dix ou douze ans» annonce le narrateur, p. 11. Voir: A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé*. Paris, Seuil, 2000.

⁴ Notamment les combats, les camps-prisons, l'initiation à l'amour par une femme plus âgée, chef de camp... et les exemples sont nombreux.

⁵ A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé...*, pp. 39 et al.

des déplacements des personnages, constitue le récit de Kourouma. Si le perpétuel déplacement des personnages (ceux de Céline traversent plusieurs continents, ceux de Kourouma plusieurs pays d'Afrique afin de fuir la guerre) dicte la représentation de l'espace⁶, celle du temps est assez plate. Tout se déroule dans un présent continu dont l'irréversible chronologie n'est perturbée que par l'insertion de quelques micro-récits: leur fonction est d'éclairer le passé de certains personnages que rencontre le protagoniste. Parfois construites comme des drames avec exposition, crise et dénouement, les aventures ne découlent pas les unes des autres mais sont enchainées de façon hasardeuse. Un épisode se termine pour qu'un autre commence aussitôt, déclenché de manière contingente, par un concours de circonstances imprévisibles. Cette construction, qui priviliege une suite chaotique d'événements sans lien nécessaire, est aussi présente chez Céline; elle correspond également à la vision du monde de Kourouma, comme si l'auteur ivoirien donnait à voir que l'homme est soumis aux aléas de la destinée dans un monde de plus en plus chaotique, désordonné. Le principe accidentel régit l'existence humaine⁷: le hasard d'une naissance, un mauvais sort jeté par un féticheur méchant, la malédiction d'un «mangeur d'âme»⁸, les caprices d'un dictateur puissant, ou simplement un coup de tête d'Allah «qui n'est pas obligé de faire juste toutes ses choses ici-bas»⁹, comme le fait dire ironiquement Kourouma à Birahima. Comment donc déjouer le sort et échapper au destin? L'angoisse accompagne Kourouma, être fragile et cruel, à la fois coupable et innocent. Contrairement à l'angoisse souvent métaphysique de Céline, cette «angoisse d'être là»¹⁰, d'occuper un volume dans l'espace, l'angoisse chez Kourouma est une angoisse plus concrète, plus palpable: celle d'être tué ou, au mieux, mutilé¹¹. La grande préoccupation des personnages de Kourouma est de maintenir le corps en vie. En effet, l'homme est avant tout un corps¹²: biologique, physiologique, un corps qui a faim, qui a peur,

⁶ Les aventures sont placées dans les lieux différents: ainsi le chapitre deux se déroule dans le camp du colonel Papa le bon, le chapitre trois dans une ville aurifère gouvernée par la féroce Onika Baclay, femme générale, etc.

⁷ Sa vision de l'existence s'inspire des systèmes de pensée opposés (foi chrétienne, musulmane, croyances africaines, etc.).

⁸ «Quand on a mangé ton âme, tu ne peux plus vivre, tu meurs par maladie, par accident. Par n'importe quelle malemort» (p. 29).

⁹ Le titre du roman, sorte de leitmotiv, est souvent repris dans le texte sous forme de refrain, p.ex. p. 29.

¹⁰ Voir p.ex. B. Lalande: «Voyage au bout de la nuit» de Louis-Ferdinand Céline. Paris, Hatier, 1991, p. 34.

¹¹ Le narrateur évoque les habitudes locales: on coupe les bras des habitants pour les empêcher de voter.

¹² Si Kourouma évoque aussi l'âme qu'il suffit de «manger» pour tuer l'individu, l'homme est montré, comme chez Céline, avant tout comme un corps qui souffre, qui a faim, qui a peur, etc.

un corps menacé, torturé, blessé, souffrant de maladies¹³, mourant. Ou encore il est vu comme un animal qu'on abat, qu'on transforme en chair à canon¹⁴ ou en remède magique¹⁵. Dans le monde de Céline comme dans celui de Kourouma, l'homme-bête ou l'homme-corps veut avant tout survivre. Riche ou pauvre, Blanc ou Noir, chrétien, musulman ou «grigriman féticheur», homme, femme, enfant ou enfant-soldat — «personnage le plus célèbre de cette fin de siècle»¹⁶ —, la condition de tout homme n'est que de différer la mort. Si Céline distingue «deux humanités, celle des riches et celles des pauvres»¹⁷, Kourouma montre le caractère aléatoire d'une telle distinction. Car dans son univers, tout est relatif (y compris les sentiments), tout est incertain, temporaire, précaire, souvent réversible: le même personnage peut passer d'une catégorie à l'autre, suite à un renversement inattendu de situation¹⁸, au hasard d'une rencontre. Que l'on s'appelle Bardamu (en souvenir des poilus de la guerre 1914—1918 qui appelaient «barda» le fourrure du fantassin ou le fardeau) ou Robinson, qu'on s'appelle Yacouba ou Birahima — dont la dernière syllabe rappelle le «mu» dans Bardamu, désignant non seulement «brinqueballé», mais peut-être aussi l'ego¹⁹ — les personnages n'ont d'autre choix que d'assumer leur condition d'homme dans l'univers apocalyptique de l'entre-deux-guerres ou de la fin du siècle dernier. Porte-paroles des auteurs, lucides et inquiets dont le désespoir, toutefois, prend souvent l'aspect de la dérision, Bardamu et Birahima ne croient en rien. Dans un monde qui assiste aux massacres de populations entières, orchestrés au nom d'idéaux, dans «ce bordel de monde», dans «cette salope-rie de société humaine»²⁰, ils ne comprennent plus rien et ne croient plus en rien, car «la vérité de ce monde est la mort»²¹. Cependant et en dépit de cette vision noire et apparemment défaitiste, les deux personnages gardent une certaine confiance, prudente et restreinte, en la parole.

La thématique de la parole est inscrite, dès les incipits, dans les deux romans. Le *Voyage au bout de la nuit* commence après quelques propos

¹³ Par exemple la mère de Birahima souffre d'un «ulcère de la jambe», cause de sa mort.

¹⁴ Voir également à ce propos l'incipit de Céline où la distribution de viande aux soldats suit la scène de la tuerie, les scènes de Kourouma où les blessés sont abandonnés aux animaux sauvages, p.ex. p. 99, etc.

¹⁵ Kourouma aime se moquer des superstitions africaines. Ainsi fait-il dire à son narrateur que «la meilleure protection contre les balles [...] c'est [...] la chair de l'homme» (p. 188).

¹⁶ A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé...*, p. 93.

¹⁷ L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*. Paris, Gallimard, 1952, p. 85.

¹⁸ Par exemple Onika Baclay ou Yacouba.

¹⁹ Voir P. Merle: *Céline, les paradoxes du talent*. Toulouse, Milan, 2002, p. 13.

²⁰ A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé...*, p. 129.

²¹ L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit...*, p. 256.

échangés entre copains dans un café place Clichy²². La décision de prendre la parole déclenche le drame de l’unique voix qui parle tout au long du roman. Le drame de cette voix — qui est la voix de l’auteur mais qui peut également être la voix du lecteur — vient du caractère contradictoire de la parole. Moyen de communication sociale, recourant par la force des choses aux signes conventionnels, il n’y a que la parole qui puisse dire les choses. Toutefois, elle est souvent muselée — car condamnée à dire des « vérités » plates, conventionnelles, conformes à la *doxa* officielle — et démunie, incapable de dire « les vérités du corps », vérités individuelles, émotives. Ainsi, la parole est génératrice de malentendu. Puissante, surtout dans son pouvoir de manipulation²³, et en même temps foncièrement impuissante, incapable d’exprimer le profondément humain, enfoui, la parole est source du malheur de l’homme et en même temps sa seule lueur d’espoir « dans le Ciel où Rien ne luit »²⁴. Il n’y a que la parole — même si elle est mensongère et inexacte — qui puisse différer la mort, qui constitue le rempart contre le silence²⁵. L’évanouissement de la voix narrative²⁶, « sifflé » par un remorquer sur la Seine, met fin au long drame de la voix: voix violente, cruelle, crue, ironique, cynique, irrespectueuse, mais en même temps drôle.

Chez Kourouma en revanche, le drame de la voix ne s’arrête jamais à en croire les derniers mots du roman reprenant ceux du début: « Et d’abord... et un... M’appelle Birahima. Suis p’tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non! Mais suis p’tit nègre parce que je parle mal le français ». La thématique de la langue mal maîtrisée est essentielle pour l’auteur: dès l’entrée en matière, le lecteur est capté par la voix de l’enfant²⁷ qui déclare d’emblée, et en dépit de son incompétence manifeste, ses intentions de proposer un « blablabla », de « conter [des] salades »²⁸. La stratégie narrative permet à l’auteur de thématiser son propre rapport ambigu voire problématique

²² Bardamu « n’avait jamais rien dit. Rien. C’est Arthur Ganate qui m’a fait parler ». Voir *ibidem*.

²³ On le voit et chez Céline et chez Kourouma, p.ex. la scène où Bardamu échappe au lynchage en criant, en contradiction avec ses convictions, « Vive la France », ou dans les épisodes où Yacouba ment pour sauver sa vie.

²⁴ Le dernier vers de la chanson, mise en exergue du roman.

²⁵ Il semblerait que la croyance de Kourouma dans le pouvoir de la parole soit très forte. À la fin de son roman à la construction circulaire, la voix narrative ne se tait pas mais reprend son récit depuis le début. Celle de Céline se tait, comme souvent dans la narration lacunaire de l’auteur qui compte également sur le pouvoir éloquent du silence.

²⁶ Le roman s’achève par l’injonction « qu’on en parle plus ».

²⁷ D’après Lise Gauvin, une des tendances majeures du récit contemporain franco-phone est de donner la parole aux « petits », aux laissés-pour-compte de la hiérarchie sociale. Voir L. Gauvin: *L’Archipel romanesque*. « Magazine littéraire » n° 451, mars 2006, pp. 50—52.

²⁸ A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé...*, p. 9.

à la langue, dû à ses origines. Le français est la seconde langue²⁹ de Kourouma, la langue de l'école et de l'ancien colonisateur. « Cet appareil à penser » du Blanc, cette langue-contrainte, pâle, froide et inadaptée à l'expression de la pensée africaine; mais cette langue est aussi celle de son épouse et celle de son écriture, la langue élue. Pour contourner les difficultés découlant de cette relation conflictuelle, l'écrivain confie la narration à celui qu'il appelle — pour souligner surtout son insécurité linguistique — « p'tit nègre ». Ce choix lui autorise toutes les libertés au cours de la narration, il peut s'affranchir des normes linguistiques et malmener, subvertir, casser la langue trop classique, trop rigide et pour la retravailler complètement. En effet, Birahima, son double fictionnel et fonctionnel, encouragé par le docteur Mamadou³⁰ et armé de quatre dictionnaires³¹, se met à conter pour transformer la langue-contrainte en langue-liberté. Les dictionnaires — qu'il consulte sans cesse pour s'assurer du sens des mots, pour rendre sa parole crédible — témoignent de la « surconscience linguistique »³² qu'affecte tout écrivain francophone, condamné, à cause de sa situation de diglossie, à penser la langue. Ainsi par exemple, en juxtaposant les définitions tirées des différents dictionnaires, Birahima, souvent impuissant face à certains concepts inexistant dans l'autre culture³³, évoque les limites et les imprécisions de la langue, les flottements des sens des mots, leurs dépendances contextuelles. Mais en dépit de la difficulté à raconter³⁴, Birahima, de culture africaine orale où « une chose dite est plus importante qu'une chose écrite »³⁵, ne flétrit pas: il continue

²⁹ La langue maternelle de Kourouma est le malinké.

³⁰ Ce personnage recueille Birahima « au bout de son voyage » à la mort de sa mère.

³¹ Pour rendre crédible sa parole, le narrateur consulte le *Larousse*, le *Petit Robert*, l'*Inventaire des particularités lexicales du français de l'Afrique noire* et le *Harrap's* qui, pourtant, ne dissipent pas son incertitude linguistique.

³² L. Gauvin: *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris, Karthala, 1997, pp. 8—12.

³³ Le narrateur doit souvent recourir à l'explication. Ainsi p.ex. « dja signifie l'âme vengeresse », p. 197, ou encore « gnama est un gros mot nègre noir africain qu'il faut expliquer aux Français blancs. Il signifie, d'après l'*Inventaire des particularités* [...] l'ombre qui reste après le décès d'un individu » (p. 12) ou « les gnamas sont des âmes, les ombres vengeresses des morts » (p. 99), « appatam, c'est une construction légère à toit de papot ou de feuilles de palmier tressées posées sur des pilotis qui sert d'abri contre le soleil » (p. 41), etc.

³⁴ Birahima s'arrête souvent dans sa narration, car il bute sur les mots dépassant le cadre d'un lexique de base utilisé dans une conversation rudimentaire dont il vérifie le sens et qu'il appelle, contrairement à l'usage courant, des « gros mots ». L'explication des « gros mots » ralentit le récit et accentue l'importance de la thématique de la langue. Ainsi par exemple le narrateur précise que « féérique, gros mot de Larousse, signifie qui tient du merveilleux, comme scabreux signifie indécent, osé d'après Le Petit Robert » (p. 65), « sex-appeal signifie donne envie de faire l'amour » (p. 63), etc. in: A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé...*, 2000.

³⁵ L. Gauvin: *L'écrivain francophone...,* p. 159.

à parler, prêt à reprendre son histoire dès le début³⁶. Il parle avec «les mots de France» en y coulant la pensée et l'imaginaire de son pays natal³⁷. Il parle aussi afin de quitter la peau du «p'tit nègre» et devenir un Noir³⁸ avec un droit à la parole. L'idée de la parole et de la langue maîtrisées, de la langue-promotion, de la langue-ascension sociale³⁹, opposée au «petit nègre», synonyme d'échec, de basse condition, est très importante dans le roman de Kourouma, roman qui pourrait se lire, à première vue, comme un simple document sur les réalités africaines⁴⁰. Mais cette histoire des enfants-soldats est avant tout un roman sur la parole et la langue. Comme Céline, un de ses auteurs préférés⁴¹, Kourouma crée une nouvelle langue, pleine d'inventions verbales, une langue à sa mesure, truculente, unique et tonique, expressive, très imagée, au rythme parfois monotone, parfois «trépidant» et «endiablé des tam-tams»⁴², une langue inspirée de l'imaginaire et de la phrase malinkés⁴³.

En lisant les deux romans, je constate donc une certaine rencontre, intentionnelle ou non, de matière et de manière permettant de considérer *Allah n'est pas obligé* de Kourouma comme une réécriture de Céline, plus exactement comme un remaniement africain de son *Voyage au bout de la nuit*.

Les ressemblances thématiques et formelles caractérisent les romans des deux auteurs. Tous deux s'inspirent du vécu⁴⁴ et racontent des histoires

³⁶ Comme donne à voir la construction cyclique et les derniers mots du roman représentant ceux de l'incipit: «Et d'abord... et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non!» In: A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé...*

³⁷ Le narrateur est obligé d'expliquer certaines expressions figurées, par exemple «mettre une abeille vivante dans l'oeil ouvert veut dire être très méchant» (p. 57), «ce qui mord sans avoir de dent» est une surprise désagréable (p. 174), «faire pied la route signifie marcher», «makou» veut dire silence etc. In: A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé...*

³⁸ «Un grand quelqu'un», comme dit la voix narrative.

³⁹ Deux personnages incarnent cette idée de la langue-promotion: le docteur Mamadou qui accueille Birahima et l'incite à raconter et l'interprète Varrasouba qui maîtrise «plusieurs langues: le français, l'anglais, le pidgin, le krahn, le gyo etc.» (*ibidem*, p. 230).

⁴⁰ Cette lecture serait celle du lecteur sémantique soucieux uniquement de l'histoire racontée, d'autant plus que la narration, surtout dans la seconde partie du roman, glisse parfois vers le reportage.

⁴¹ Voir L. Gauvin: *L'écrivain francophone...*, p. 161, Kourouma cite encore Rabelais et Beckett.

⁴² Les expressions de la voix narrative. Voir A. Kourouma: *Allah n'est pas obligé...*, p. 67.

⁴³ La langue de Kourouma à laquelle un critique sénégalais a consacré un livre, mériterait une analyse plus approfondie.

⁴⁴ On trouve certains parallèles anecdotiques dans la vie de Céline et dans celle de Kourouma: les deux auteurs, pour des raisons différentes, «persona non grata» dans leur pays, connaissent l'exil, ils écrivent tout en exerçant un métier (Kourouma est mathématicien-actuaire), etc.

riches en aventures dramatiques tout en confiant la narration à des victimes de la société. En faisant parler ceux qui sont d'habitude privés de parole, ils violent les règles, ébranlent les normes de la société. Mais les deux textes transgessent également les codes littéraires, car ils oscillent entre le roman et le reportage voire le document historique, la fiction et l'autobiographie déguisée, le drame et la parodie. Les deux textes — qui étudient la condition humaine dans un monde apocalyptique — inquiètent et amusent, plaisent ou déplaisent mais ne peuvent laisser indifférent.

Mais le roman de Kourouma rappelle celui de Céline surtout par le traitement irrespectueux de la langue⁴⁵. L'écrivain d'origine ivoirienne ne veut pas exalter la grandeur et le génie du français littéraire. Il ne veut pas cultiver la « pureté » ou la « beauté » du français « classique ». Bien au contraire: en produisant un effet d'oralité très prononcé, il abolit, comme Céline, les barrières séparant la langue écrite et la langue parlée. Comme son aîné — qui, puisant dans tous les registres, voulait par sa « petite musique », c'est-à-dire la langue qui imitait le discours oral populaire, « rendre l'émotion au langage écrit » — lui aussi veut « traduire » la réalité de manière émotive. Pour ce faire, il n'hésite pas à s'écartier du bon usage, à heurter et à malmener le français. Il n'hésite pas non plus à inventer une langue bien à lui, une langue pleine d'incorrections et d'expressions figurées, parfois grossières, parfois poétiques, lyriques; il n'hésite pas à créer une langue aux tournures propres de l'enfant-conteur africain, une langue colorée, spontanée, en un mot, un français aux sons et aux tons d'Afrique.

Ce faisant, Kourouma, ne transpose-t-il pas l'entreprise de Céline qui lui aussi voulait donner une valeur esthétique à la langue considérée comme non littéraire?⁴⁶

En réactualisant et «africanisant» Céline, Kourouma met en avant un autre français et valorise ainsi la franco(poly)phonie.

⁴⁵ La langue utilisée par les deux auteurs est complètement différente: celle de Céline a fait l'objet de nombreuses recherches, voir H. Godard: *Poétique de Céline*. Paris, Gallimard, 1985. Un critique sénégalais a consacré un livre à la langue d'A. Kourouma.

⁴⁶ Celle de la classe sociale de ses parents.

Magdalena Zdrada-Cok

Université de Silésie, Katowice

Ahmed-Zahra — personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent

En imitant la forme du conte populaire transmis oralement, *L'Enfant de sable* — roman de Tahar Ben Jelloun de 1985, présente l'histoire d'Ahmed-Zahra, huitième fille d'un couple arabe traditionnel qui pour des raisons de prestige et d'héritage l'élève comme un garçon.

Dans l'un des derniers chapitres, Tahar Ben Jelloun laisse la parole à un personnage qui emprunte tous ses traits à la biographie de Jorge Luis Borges. L'analogon du grand praticien de la réécriture entre en scène au moment où, apparemment, l'histoire d'Ahmed-Zahra traverse une crise. En effet, privée de son narrateur, conteur populaire brusquement disparu, l'histoire se perd dans une série d'hypothèses, divisée entre des voix mensongères de plusieurs allocuteurs, tous usurpateurs et fabulateurs.

Nous observons même une sorte de proliférations des discours parallèles qui sont autant de versions divergentes de la vie du protagoniste. Par sa structure, *L'Enfant de sable* semble très proche de la conception borgélienne du livre-jardin aux sentiers qui bifurquent. D'ailleurs le fameux conte de Borges écrit en 1941 constitue l'un des principaux hypotextes du chapitre métatextuel en question, intitulé *Le Troubadour aveugle*.

Précisons tout d'abord que les analogies entre le conteur venu de Buenos Aires et Jorge Luis Borges sont plus qu'évidentes : ce bibliothécaire non voyant dit avoir passé sa vie «à falsifier et altérer les histoires des autres. [...] Ami vigilant, confident mais aussi traître des livres, [...] falsificateur, biographe de l'erreur et du mensonge»¹ — comme il se surnomme lui-même, il

¹ Tahar Ben Jelloun: *L'Enfant de sable*. Paris, Seuil, 1985, pp. 171, 172, 173.

exprime l'idée borgesienne d'un univers pantextuel, d'un monde calqué sur une bibliothèque: infinie, déréalisée et insaisissable: — «j'étais peut-être un livre parmi les milliers serrés les uns contre les autres dans cette bibliothèque où je venais naguère travailler»². Le troubadour aveugle fait allusion au symbole borgesien du livre-labyrinthe³. Et finalement il reprend la fameuse métaphore de Borges en avouant avoir jeté ses personnages dans des sentiers qui bifurquent⁴.

Du point de vue diégétique, ce qui relie le personnage d'Ahmed-Zahra au troubadour aveugle, c'est une rencontre évoquée par ce dernier ayant lieu des années auparavant dans une bibliothèque de Buenos Aires. S'ouvre ainsi une histoire empreinte de nostalgie, histoire d'une fascination exercée sur le bibliothécaire par une femme arabe très érudite; cette femme à voix d'homme était peut-être Zahra...

Remplie de réminiscences littéraires, d'allusions et même de citations exactes⁵, l'aveu du troubadour aveugle se greffe sur les plus connus parmi les contes de Borges tels que — évidemment — *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* déjà évoqué, mais aussi *La bibliothèque de Babel*, *Le Zahir*, *Le livre de sable*, *Aleph*, *Les ruines circulaires* et autres.

La confrontation de Borges «versé dans un conte par un autre conte»⁶, c'est-à-dire, en tant que personnage benjellounien, ramené à une dimension textuelle avec une femme dont il comprend lui-même le statut à mi-chemin entre le réel, le fictionnel et le métalittéraire constitue dans *L'Enfant de sable* l'épisode le plus significatif.

En déclarant sa parenté artistique avec Borges, dans un chapitre auto-télique, Ben Jelloun met en relief la dimension intertextuelle de l'histoire d'Ahmed-Zahra. Notre brève analyse de cette histoire présentée d'abord dans *L'Enfant de sable* et réécrite deux ans plus tard dans *La nuit sacrée* se concentrera donc sur les rapports que le texte benjellounien entretient avec les récits brefs de Jorge Luis Borges. Enfin, tout comme de nombreux contes et nouvelles de Borges, le diptyque de Ben Jelloun est le fruit d'une séduction... Il résulte d'un pouvoir enchanteur des *Mille et Une Nuit*. Ainsi, l'interprétation des contes arabes proposée par Borges dans ses œuvres de fiction et textes de conférence nous fournira des éclaircissements non négligeables sur le travail de la réécriture proposé par Tahar Ben Jelloun.

² Ibidem, pp. 178—179.

³ «Et puis un livre tel que je le conçois est un labyrinthe fait à dessein pour confondre les hommes avec l'intention de les perdre et de les ramener aux dimensions étroites de leurs ambitions». Ibidem, p. 178.

⁴ Ibidem.

⁵ Le bibliothécaire répète à la lettre les fameux mots de l'espion Ju Tsun: «Celui qui se lance dans une entreprise atroce doit s'imaginer qu'il l'a déjà réalisée». Ibidem, p. 181.

⁶ Ibidem, p. 172.

Les allusions à *Mille et Une Nuit* tissent la plus importante trame intertextuelle dans l'histoire du troubadour aveugle évoquée dans le dix-septième chapitre. D'abord le conteur de Buenos Aires découvre dans cette femme arabe à l'identité troublante, dont la voix n'est ni tout à fait féminine ni tout à fait masculine ni tout à fait enfantine mais suggère toujours une sorte de blessure (autant physique que psychique), une sorte d'incarnation de Tawaddud, une héroïne des *Mille et Une Nuit*, servante dotée du savoir universel⁷. La femme marocaine, elle aussi, est porteuse d'une ou même de multiples énigmes, comme si son intelligence et sa sensibilité débouchaient sur l'infini. L'analogon de Borges découvre un conte derrière ce corps fuyant, ambigu et intrigant: conte oriental toujours changeant, refait à chaque nouveau contagé ou à chaque nouvelle tentative de traduction. Dans les discussions avec le conteur, cet «être complètement embourbé dans une histoire inachevée»⁸ joue sur son statut à mi-chemin entre la personne et le personnage littéraire, en constatant notamment: «je ne suis pas un de vos personnages, j'aurais pu l'être»⁹. D'ailleurs, la femme arabe subit, elle aussi, une sorte de pouvoir magique des *Mille et Une Nuit* dont elle avoue avoir lu toutes les traductions disponibles¹⁰.

Par son contenu métatextuel, l'intervention du troubadour aveugle non seulement dévoile le réseau intertextuel de *L'Enfant de sable* mais aussi — ce que nous espérons démontrer — met en abyme les motifs principaux de l'histoire d'Ahmed-Zahra. En même temps, elle suggère une sorte d'ossature architextuelle du roman. Précisons sur ce point que l'histoire de *L'Enfant de sable* s'articule dans le sujet-cadre¹¹ constitué par la trame des rencontres systématiques avec le conteur principal sur une place de Marrakech. Ben Jelloun se réfère évidemment à la tradition des littératures issues de la tradition orale propre notamment aux *Mille et Une Nuit*, où les histoires contées de manière cyclique, devant un public invariable sont souvent laissées en suspens.

Quant aux aspects essentiels du conte — discours oral, ils sont imités dans *L'Enfant de sable* à l'aide des moyens morphologiques (manifestes dans le cadre diégétique de la place Jemaâ el Fna où le conteur tisse son histoire) et stylistiques: le discours du conteur (riche en procédés phatiques tels les apostrophes et anaphores) se caractérise par un ton pathétique, solennel, archaïsant¹². Dans sa tonalité qui suggère à la fois la gravité de la situation

⁷ Ibidem, p. 174.

⁸ Ibidem, p. 178.

⁹ Ibidem, p. 179.

¹⁰ Ibidem, p. 182.

¹¹ Cf. Ch. Carlier: *La clef des contes*. Paris, Ellipses, 1998, pp. 56—59.

¹² Sur les procédés de l'oralisation de la langue, cf. *Vocabulaire des études francophones*. Sous la dir. de M. Beniamino, L. Gauvin. Presse Universitaire de Limoges, pp. 138—141.

et son côté mystérieux, les interventions du narrateur oscillent entre un conte merveilleux comme issu directement des *Mille et Une Nuit* et même un discours religieux.

En effet, le conteur se présente comme un être d'exception — détenteur d'une énigme dont il dissimule toutes les clés, possesseur d'une vérité. Cette vérité, il la transmet non seulement à travers les mots: le livre s'est également inscrit dans son corps et s'écrit désormais à travers le gestuel, la mimique et le timbre de sa voix. Le conteur est comme hanté par le livre, il en devient l'esclave, sa vie en dépend étroitement: «Je suis ce livre. Je suis devenu le livre du secret; j'ai payé de ma vie pour le lire»¹³.

De plus, entre lui et ses allocataires réunis chaque soirée en cercle s'instaure un rapport difficile: l'assistance au spectacle de plus en plus insolite devient une épreuve difficile, douloureuse et même dangereuse:

Nous ne sommes plus des spectateurs, nous nous sommes aussi embarqués dans cette histoire qui risque de nous enterrer tous dans le même cimetière¹⁴.

Or — comme nous le savons — cette épreuve difficile entraîne une soudaine disparition du conteur, déclaré mort par la voix publique, ce qui nous fait admettre un fort pouvoir maléfique du conte d'Ahmed-Zahra: en effet, il hante celui qui entre en sa possession et porte toujours malheur; il faut donc se débarrasser à tout prix du poids de l'histoire, en la transmettant aux autres, en la racontant. L'homme au turban bleu, la dernière incarnation du conteur principal réapparu dans le dénouement du récit explique:

La malédiction était jetée sur moi. [...] J'étais possédé et j'allais, guidé par l'instinct¹⁵.

Il évoque par la suite les paroles d'une femme d'Alexandrie qui lui avait jadis expliqué, auguré même, une sournoise logique du conte d'Ahmed-Zahra:

À présent cette histoire est en vous. Elle va occuper vos jours et vos nuits. [...] Vous ne pourrez plus lui échapper. [...] Soyez digne du secret et de ses blessures¹⁶.

Transmis oralement, jamais épousé, jamais assouvi dans son désir de faire souffrir, le conte d'Ahmed-Zahra est une forme de Zahir, objet maléfique dans la tradition islamique héritée des sufis.

¹³ Tahar Ben Jelloun: *L'Enfant de sable...*, p. 12.

¹⁴ Ibidem, p. 24.

¹⁵ Ibidem, p. 204.

¹⁶ Ibidem, p. 208.

Sur ce point, il nous faut nous référer encore une fois au chapitre métatextuel du troubadour aveugle parce que c'est là où se trouve la clé de cette lecture. Car le troubadour aveugle se souvient d'avoir pensé au Zahir au moment où, dans la bibliothèque de Buenos Aires, la femme marocaine lui offrait le battène, une monnaie rare de 1851. Ce battène, qui possède sur le côté face et sur l'avers les effigies d'un couple de jumeaux presque identiques: frère et sœur, symbolise évidemment la double identité de l'androgyne Ahmed-Zahra. Si la pièce de battène — comme l'explique le bibliothécaire — signifie l'intérieur puisqu'elle renvoie à l'intimité de l'héroïne, il n'est pas difficile de comprendre que le Zahir borgesien, monnaie courante de 20 centimes battue à Buenos Aires, synonyme de l'apparent et du visible ne peut que renvoyer au conte — l'extériorisation du destin d'Ahmed-Zahra.

Le troubadour aveugle a donc annoncé le statut maléfique du conte à travers la citation de tout un fragment du fameux récit bref de Borges intitulé *Le Zahir*. En effet, le conteur venu d'Argentine reprend presque littéralement le texte de Borges dans le paragraphe qui commence par: «En 1929, nous avons eu à Buenos Aires une monnaie courante de vingt centime qui s'appelait le Zahir» et qui aboutit à l'énumération des objets maléfiques, incarnations du Zahir, cités dans l'hypotexte, tels un puits à Tetouan ou une veine dans le marbre dans la mosquée de Cordoue¹⁷.

Observons encore que le motif du conte-Zahir, conte qui risque de tuer, assure un lien entre *L'Enfant de sable* et *Mille et Une Nuit*; seulement Ben Jelloun inverse le thème du pouvoir salvateur des contes de Shéhérazade, il en propose une version exactement opposée: c'est que l'histoire d'Ahmed-Zahra, à l'instar de Zahir, dotée d'une dimension presque métaphysique, possède aussi une grande force de séduction, à cette différence près qu'elle risque de mettre à mort celui qui la raconte.

L'interprétation du motif du Zahir révèle une dimension autotélique du conte benjellounien; or, la lecture qui se concentre sur la gravité de l'histoire d'Ahmed-Zahra se double d'une interprétation qui en dévoile, de manière déroutante, un sens métatextuel non dépourvu d'un arrière-fond ironique. Car tout comme les allocutaires réunis à la place Jemaâ-el-Fna, le lecteur est amené à soupçonner que le conteur aspirant au statut de la victime n'est peut-être qu'un usurpateur. On a un pressentiment de plus en plus fort que son style pathétique, qui joue sur la gravité de la situation, ne résulte peut-être que d'une surabondance de la parole au service d'un jeu. D'ailleurs, au fur et à mesure d'avancer dans sa narration, le conteur perd non seulement sa crédibilité aux yeux du public, mais encore son prestige. Au début, paré de vertus d'un sage qui détient une vérité inaccessible aux hommes ordinaires, il finit comme une figure piteuse et fait même partie de la racaille de

¹⁷ Ibidem, p. 176.

la ville. Il est chassé de la place Jemaâ el Fna par les services chargés de nettoyer la ville et partage ainsi le sort minable de tout un nombreux groupe de tricheurs — mendians, acrobates, charmeurs de serpents, charlatans, avaleurs de clous, danseurs ivres — et autres marginaux qui vendent aux autres l'illusion et le mensonge¹⁸.

La chute du narrateur intradiégétique, qui tombe du piédestal de la vérité et s'embourbe dans le relativisme et l'illusion, va de pair avec une progressive évanescence de l'histoire qui s'embrouille dans des hypothèses ; à cela s'ajoute encore le motif de l'effacement du texte du livre — au sens matériel et symbolique du terme. Car au départ, les allocutaires voient le livre dont le conteur lit même des chapitres entiers ; ces unités textuelles forment sur le plan narratologique le journal d'Ahmed-Zahra emboité dans le discours du conteur. Or, d'après un allocitaire, le livre d'Ahmed n'est qu'une pure invention du conteur qui se serait servi d'un exemplaire du Coran pour leurrer son public. Le statut du livre reste flou jusqu'au dénouement de *L'Enfant de sable* — le conteur réapparu le présente comme une sorte de palimpseste vidé de lettres par la pleine lune :

Le livre a été vidé. Il a été dévasté. [...] la lumière a effacé les mots l'un après l'autre¹⁹.

Le motif du livre qui se refait et se défait jalonne le discours du conteur ; celui-ci se permet finalement de ruiner l'histoire d'Ahmed-Zahra : le récit se déconstruit progressivement comme «le manuscrit qui tombe en morceaux à chaque fois qu'il est ouvert»²⁰.

Le conteur est ainsi amené à témoigner de son impuissance devant le thème qui non seulement le menace (comme le zahir) mais encore le dépasse et le laisse vaincu, impuissant et épuisé :

J'ai souvent rêvé d'une main qui passerait sur les pages d'un ouvrage déjà écrit et qui ferait le propre à l'intérieur, effaçant l'inutile et le pompeux, le creux et le superflu²¹.

Peut-on donc lire *L'Enfant de sable* comme une œuvre sur l'échec, sur l'impuissance du texte littéraire à assumer son thème ? La récurrence de la métaphore du livre — édifice inaccessible pourrait le suggérer. Car au départ, le dessein du conteur suit les lois de la logique. Bien organisée, son histoire

¹⁸ Ibidem, pp. 135—136.

¹⁹ Ibidem, p. 201.

²⁰ Ibidem, p. 108.

²¹ Ibidem, p. 107.

ressemble à une construction solide ou une médina de pierre entourée de remparts à sept portes que le conteur, doté de sept clés, espère bien ouvrir pour y introduire le lecteur²².

Or, chronologique, ordonné, le récit ne s'arrête pas, malgré la promesse du conteur — à la septième porte. Un obstacle se dresse — c'est la huitième porte — la porte oubliée — qui n'est plus régulière, mais composée de multiples brèches dans la muraille extrêmement difficiles à traverser. On le devine tout de suite : l'apparition de la huitième porte suit la disparition du conteur et entraîne la bifurcation de la narration — jusqu'alors linéaire et désormais morcelée en récits chaotiques et peu crédibles de plusieurs conteurs.

Si la modalité du discours change, c'est que l'histoire d'Ahmed commence à dévier. Nous devons préciser qu'au départ, la vie du héros s'organise d'après les règles imposées par le père autoritaire. D'abord fier d'être un garçon, puis, lorsqu'il prend conscience de la supercherie, il continue par calcul à mener le jeu d'après les règles du père, en voyant dans sa virilité feinte un avantage social, une chance et un privilège. À ce stade, Ahmed appartient au domaine du père, il vit d'après — ce que la psychanalyse freudienne appelle — le principe de réalité opposé au principe de plaisir et reste docilement au service du père — incarnation des valeurs surmoïques. La vie d'Ahmed est symbolisée par la ville ou l'édifice — construction solide, fermée à sept portes qui renvoient à sept sœurs qui encerclent le héros dans le cadre familial. Cette existence apparemment bien organisée s'écroule à la mort du père : Ahmed va affronter son identité (bien au-delà de la frontière féminin—masculin) et se mettra à l'écoute de son désir. Il va devenir cet être de sable — figure inconsistante, qui — provisoirement, peut prendre toutes les formes mais qui échappe finalement à tout modelage exposé dans sa fragilité à chaque moindre souffle du vent.

Avec le statut du protagoniste devenu enfant de sable, c'est le statut du livre qui change : l'histoire d'Ahmed-Zahra devient à son tour le livre de sable : livre infini, ouvert à toute sorte de suites et à toute sorte de relecture. La naissance du désir d'Ahmed passe donc au niveau textuel par la libération de l'écriture, qui dans sa forme proche de la tradition orale, prolifère et se ramifie pour s'approcher de l'infini. Le recours à l'oralité permet donc à Ben Jelloun de réaliser le livre ouvert et changeant, conformément à la phrase finale prononcée par le conteur :

Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et les porte-plume. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts!²³

²² «Sachez aussi que le livre a sept portes percées dans une muraille [...] Je vous donnerai au fur et à mesure les clés pour ouvrir ces portes». Ibidem, p. 12.

²³ Ibidem, p. 209.

Si l'on veut donc voir un échec de l'écriture illustrée dans *L'Enfant de sable*, il concerne plutôt un roman traditionnel linéaire, avec un personnage — porteur de significations psychologiques — par exemple freudiennes — qui se veulent sûres et cohérentes. Un personnage qui aurait pu être Ahmed si l'auteur avait été fidèle à la convention du psycho-récit introduite dans l'épilogue de *L'Enfant de sable* et tout de suite brisée, juste au moment où le conteur principal entre en scène pour basculer le discours romanesque traditionnel vers le discours oral.

Par contre, présenté par plusieurs conteurs, Ahmed-Zahra n'est pas un personnage réaliste, mais un personnage déréalisé, un vrai personnage du conte, un devenir, une forme qui cherche à s'incarner²⁴.

Être de sable, Ahmed-Zahra est un sujet expérimental que plusieurs conteurs modèlent en lui octroyant de significations multiples, à savoir : perverse (Salem), humaniste (Amar), féministe (Fatouma), métallitaire (troubadour aveugle). Finalement, le conte de Zahra est une histoire circulaire et infinie, l'existence de son deuxième volet *La nuit sacrée* le prouve le mieux. Car le contagé cette fois-ci assumé par l'héroïne principale elle-même se déroule sur la même place de Marrakech et Zahra décide d'ouvrir la même porte, «la porte de sable» qui débouche sur l'infini. S'ouvre ainsi une nouvelle version, non moins hypothétique et incertaine, de la même histoire. Elle se perd cette fois-ci dans toutes les nuances du merveilleux (féerique, insolite, troublant) qui — comme dans le conte arabe traditionnel — transplante dans un cadre tout à fait réaliste.

Nous tenons à le souligner : le sens de la huitième porte — porte de sable qui laisse incertains le statut littéraire et l'identité du protagoniste et permet toujours à la narration de se réécrire — comme tous les symboles récurrents dans le roman — est suggéré dans le discours du troubadour aveugle. Et comme c'est presque la règle dans le texte benjellounien, la valeur symbolique de la porte de sable, porte toujours entr'ouverte et pourtant jamais tout à fait franchie, se greffe sur un récit bref de Borges. En effet, la huitième porte renvoie à la quête d'Al Moattassim, évoqué par le troubadour aveugle. Car comme le suggère Borges dans son récit bref de 1935, Al Moattasim — symbole de la vérité et de la perfection s'incarne dans le chiffre huit (c'est le huitième calife abasyde qui gagna huit bataille, régna huit ans, engendra huit garçons et huit fille, et ainsi de suite) et — comme on le sait — ce chiffre à son tour — notamment le huit couché en algèbre — est le signe de l'infini.

Enfin, avec le concept de l'infini, nous touchons à ce qu'il y a d'essentiel dans le roman benjellounien. Car le thème d'un livre qui aboutit à la huitième porte pour s'ouvrir ainsi à l'infini se manifeste même dans le titre *L'Enfant de sable* qui se réfère au *Livre de sable*, fameuse nouvelle fantas-

²⁴ Cf. Ch. Carlier: *La clef des contes...*, pp. 64—65.

tique de Borges consacrée à l'histoire d'un livre insolite qui à chaque lecture change de nombre de pages, celles-ci étant en plus en permutation incessante de telle sorte que, impossible à tarir, le livre continue toujours à se réécrire.

De toute évidence, Ben Jelloun partage avec Borges le même rêve : celui d'une œuvre qui change à chaque fois qu'on l'ouvre, jamais terminée, jamais fixe dans son ordre et ses dimensions. Ce qui plus est, tout comme Borges, Ben Jelloun comprend que le livre le plus proche de l'idéal — c'est le recueil des *Mille et Une Nuit*. Précisons que chez Borges, le narrateur range le palimpseste parmi les volumes des *Mille et Une Nuit*, puisqu'ils voient entre les deux ouvrages une sorte d'analogie et de parenté. Car, comme Borges l'explique lors d'une conférence dont le texte fut publié en 1979, l'idée de l'infini est consubstantielle aux *Mille et Une nuit*²⁵, car, d'abord fruits d'innombrables *confabulatores nocturni*, ensuite objet de réinterprétation de traducteurs et adaptateurs, le recueil continuent à croître et à se recréer. Ce livre, qui déjà dans sa dimension diégétique réalise un vaste projet intertextuel (puisque Shéhérazade — femme érudite — avait tout appris et rien inventé²⁶), ce livre impossible à lire jusqu'à la fin, ce livre qui subit d'infinites métamorphoses, oscille finalement entre la non-existence (insaisissable dans sa multiplicité) et l'existence *ab aeterno* (continuelle réécriture).

Ahmed-Zahra, huitième enfant, enfant de sable, est une figure en fuite ; il réalise le projet d'un personnage ouvert, jeté dans des sentiers narratologiques qui bifurquent, exposé à d'infinites variantes et confabulations. Par son refus de s'incarner dans une forme close et précise, elle revendique la liberté totale de l'être et personnifie le désir. Figure de douleur, Ahmed-Zahra est porteuse d'une énigme, d'une vérité censée être assumée suite à une déréalisation que seule l'esthétique du conte populaire, du mythe ou de la légende rend possible, car, comme l'a dit une héroïne de *L'Enfant de sable*, une femme d'Alexandrie :

J'ai pensé qu'en rendant publique cette histoire on en ferait une légende et, comme chacun sait, les mythes et les légendes sont plus supportables que la stricte réalité²⁷.

²⁵ J.L. Borges: *Conférences*. Traduit de l'espagnol par Fr. Rosset. Paris, Gallimard, 1985, p. 58.

²⁶ « La singularité de Shéhérazade ne tient pas à son imagination, mais à sa culture. "Elle avait beaucoup de lectures et une mémoire si prodigieuse que rien ne lui était échappé de tout ce qu'elle avait lu" — écrit Galland pour nous la présenter ». In : Ch. Christian: *Le surnaturel. Poétique et écriture*. Paris, Armand Collin, 2006, p. 185.

Rappelons encore qu'à la dernière page des *Mille...*, c'est la mémoire et non l'imagination de Shéhérazade qui est louée.

²⁷ Tahar Ben Jelloun: *L'Enfant de sable...*, pp. 208—209.

Pour conclure, il nous faut donc constater que la création du personnage pluridimensionnel d’Ahmed-Zahra passe d’un côté par une déconstruction des conventions du roman et de l’autre par un complexe jeu intertextuel — pour aboutir au renouveau de la littérature orientale orale. Dans *L’Enfant de sable*, la rupture avec la linéarité du discours, la perversion de la logique textuelle, les bifurcations narratologiques se réalisent — paradoxalement — par le recours à l’une des plus anciennes traditions littéraires.

Jean Bessière

Université Paris III — Sorbonne Nouvelle

Notes pour recaractériser la réécriture — quelques considérations théoriques

On propose ici, sous forme de notes rapides, une petite réflexion sur les manières de résituer et de réécrire la notion de réécriture. Cette notion, qui appartient typiquement à la critique des années 1960 et 1970, doit se lire doublement. Première lecture: la notion de réécriture doit être vue une fois comme une reprise de ce que savait la vieille philologie, de ce que pratiquaient depuis toujours les écrivains, et qui a été dit, au long de l'histoire littéraire, de manières diverses — on va ainsi de l'*imitatio* à l'identification des influences. Deuxième lecture: il faut considérer que la reprise de cet ancien savoir dans les termes des années 1960 et 1970 traduit, sans doute, des changements de perspective poétique, mais aussi — et plus essentiellement — un certain état de l'idéologie de la littérature. Cet état est lui-même symptomatique. Il doit être interprété suivant les paradoxes qu'il implique; cette lecture doit permettre la réécriture de la notion de réécriture, de telle façon qu'on puisse rendre compte de ses paradoxes et de sa fonction suivant ces mêmes paradoxes¹.

¹ Nous allons citer plusieurs travaux critiques qui appartiennent au domaine tout à fait public de la recherche. Nous ne donnerons donc pas de références bibliographiques. Nous indiquons cependant que les pages qui suivent reprennent des arguments développés dans Jean Bessière: *Principes de la théorie littéraire*. Paris, PUF, 2005.

De la réécriture et de son paradoxe

La réécriture peut être dite quelque chose de commun, dont témoigne toute littérature. Elle se définit simplement comme le fait de reprendre, plus ou moins largement et selon des modes qui sont très divers, des témoins scripturaires disponibles, antérieurs — qu'il s'agisse de ceux de l'écrivain qui réécrit, de ceux d'autres écrivains, ou d'écrits qui n'appartiennent pas à proprement parler à la littérature. Cette définition, aussi simple et aussi évidente qu'elle se veuille, aussi applicable à toute littérature depuis bien longtemps qu'elle se donne, appartient à la critique contemporaine, de manière tout à fait spécifique. Elle est une des notions qui se constituent à la fin des années 1960, indissociable à la fois de la notion d'écriture — celle que Roland Barthes introduit avec son *Degré zéro de l'écriture* — et de la notion d'intertextualité — celle que Julia Kristeva introduit selon un rappel de Mikhail Bakhtine, dans un article que publie la revue «Critique». On ne va s'attacher ici ni à un examen de l'alliance de ces deux notions, ni à un répertoire de ce que pourrait être les divers types de réécriture. On ne vas pas poursuivre avec Gérard Genette et les propositions qu'il offre dans *Palimpseste*. Qu'il suffise de dire que ces travaux, très largement développés — de manières très variées — offrent une sorte d'image du discours sur la littérature, qui caractérise la vulgate critique contemporaine. On préfère s'attacher aux paradoxes constitutifs de la notion de réécriture et considérer en quoi ils permettent de préciser le statut reconnu à la littérature par la critique contemporaine.

La notion de réécriture, particulièrement dans ses rapports avec les notions d'écriture et d'intertextualité, est une notion paradoxale. Elle suppose le constat de l'autre écriture — cette écriture disponible —, le fait que celle-ci puisse être reprise, et qu'elle ne puisse cependant être réappropriée par le réécrivant. Bien que ce point ait rarement été souligné, la notion de réécriture doit être mise en parallèle avec les thèses de Nelson Goodman relatives à la nature du texte littéraire: celui-ci peut être copié sous bien des formes — cela même est le jeu des diverses éditions —; les copies ne constituent jamais des faux à la différence de la peinture. La réécriture, telle qu'elle est comprise par la critique contemporaine, telle qu'elle est identifiable dans toute littérature, a donc pour condition ce constat relatif au texte littéraire. Ce constat permet de préciser le paradoxe de toute réécriture: reprise explicite d'une écriture antérieure, elle n'en constitue pas cependant une copie. C'est ce paradoxe qu'illustre le conte de Borges sur Pierre Mesnard qui réécrit le *Don Quichotte* de Cervantès: le texte du premier est absolument identique au texte du second; chacun de ces textes forme cepen-

dant une œuvre spécifique, distincte. Il faut donc redire que la réécriture répète l'autre écriture et qu'elle ne peut pas cependant se l'approprier. La répétition reste le moyen de créer un discours singulier et distinct. C'est pourquoi s'impose l'indication des exercices minimaux de la réécriture — la seule répétition (il faut comprendre que la seule répétition constitue le nouveau texte), la seule citation (il faut comprendre que la seule citation constitue le nouveau texte). On peut tenir que le texte du Quichotte que donne Pierre Mesnard dans le conte de Borges relève à la fois de l'une et l'autre indication, bien que ces indications ne soient pas explicites dans le conte. Qu'elles ne soient pas explicites porte une signification manifeste : la répétition, quelle qu'elle soit, est identifiable et ne peut cependant être retenue pour elle-même puisqu'elle est le moyen d'une œuvre distincte. Il faut donc redire le paradoxe de la notion de réécriture. Ce détour par les thèses de Nelson Goodman et leur croisement avec les propositions les plus usuelles sur la réécriture permettent de marquer que celle-ci est indissociable de l'ambivalence du concept d'écriture, tel qu'il se comprend dans la vulgate de la critique contemporaine. On le sait : l'écriture est de l'intransitif — cela même qu'impose *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes —, d'une part, et, d'autre part, une manière de performance — cela que suggèrent les articles relatifs à la représentation et à l'écriture dans *La Dissémination* de Jacques Derrida. Cela pourrait être tenu pour une définition qui se suffit. Il convient cependant de noter : dans les termes mêmes de cette vulgate critique, cette intransitivité et cette performance ne sont pas dissociables de la répétition de la performance, autrement dit, d'une sorte de réécriture. Celle-ci désigne donc d'abord le fait de la continuité de la performance que constitue l'écriture. Cela peut se lire dans la fable de Pierre Mesnard et de Cervantès que donne Borges. Cela indique ultimement que la notion de réécriture qui se veut d'abord une notion technique de poétique, ainsi qu'en témoigne *Palimpsestes* de Gérard Genette, est tout autant une notion qui fait du temps de l'écriture, du temps de la performance un temps de la reprise, de la répétition. Il y a dans ce jeu temporel de répétition la condition même de l'écriture, qui est donc inévitablement réécriture. On comprend que, dans ces conditions, la notion de réécriture soit devenue d'un usage large — peuvent être réécrits des codes, des modèles, des thèmes, des traces littéraires. Certes, on sait codes, modèles, thèmes, traces ont une fonction formatrice de l'œuvre qui les utilise. Les placer sous le signe de la réécriture fait cependant plus que de rappeler cette fonction : cela indique la propriété temporelle de cette fonction — elle n'est pas dissociable d'une performance qui fait de la réécriture une pleine actualité et une pleine actualisation de ce qui est répété, du discours passé — du passé. Le même type d'argument vaut pour caractériser la traduction : celle-ci est certainement une pratique de transfert lin-

guistique d'un texte original; cette pratique peut aussi se voir comme une réécriture dans la mesure où elle est l'actualisation, qui ne fait pas copie d'un original, dans une autre langue.

De ces remarques, il se conclut que le paradoxe constitutif de la notion de réécriture peut se reformuler dans les termes suivants: la notion même d'écriture entend placer la littérature sous le signe d'un déconditionnement général — il faudrait dire les sources existentialistes indirectes de la notion d'écriture —; ce déconditionnement n'est cependant que relatif à cela que l'écriture tient pour définitoire d'elle-même — le langage. L'écriture est imitation du langage. Cela doit se dire spécifiquement: elle est réécriture du langage. Il suffit de dire le titre d'Octovio Paz, *Le Singe grammairien*, pour souligner que cette réécriture est complète, celle des mots, celle de la syntaxe, et qu'elle ne défait pas cependant la singularité de l'œuvre, ni ne récuse la singularité de sa *poïesis*. En d'autres termes, la notion de réécriture désigne le possible même de l'écriture — ce possible est, par définition, plus large que toute réalisation de l'écriture. C'est pourquoi l'objet parfait de la réécriture est d'abord le langage. C'est pourquoi il conviendrait d'inverser l'usage que Gérard Genette fait des termes d'hypotexte et d'hypertexte: si ce qui est réécrit est le possible même de l'écriture, il est un hypertexte, dont l'écriture qui réécrit n'est donc qu'un hypotexte. C'est enfin pourquoi la réécriture est un jeu invisible sur le temps: le possible est finalement identifiable à toutes les écritures réalisées dont la reprise n'est pas désignée nécessairement et continûment — précisément, elles ne sont que du possible. Certes, la critique littéraire s'attache à des identifications précises des réécritures — il suffit de rappeler *Palimpsestes* de Gérard Genette. Il faut cependant marquer que ces identifications ne sont que le début de la mise à jour du possible, plus vaste que ces identifications. Les écrivains contemporains le savent: Georges Perec, à la fin de *La Vie, Mode d'emploi*, indique les écrivains qu'il a réécrits, sans, bien évidemment, préciser quelles œuvres et quels passages. D'une certaine manière, dans ces caractérisations et ces commentaires sur la réécriture, il n'y a rien qui la distingue essentiellement de la vieille *imitatio* ou des constats qui appartiennent à la tradition philologique. Il y a cependant plus si l'on se tient au paradoxe constitutif de la notion de réécriture. Cette notion désigne ultimement le paradoxe du contemporain en littérature, tel qu'il se définit dans les années 1960: l'écriture doit se donner pour entièrement présente; elle est inévitablement une implication temporelle. Il y a une manière de récuser ce qui faisait le présent et l'implication des avant-gardes des années 1920 et 1930, et que l'on a nommé la tradition du nouveau.

La réécriture et le possible de l'œuvre: un nouveau paradoxe

Une fois qu'on a dit le paradoxe de la notion de réécriture et indiqué, comme nous venons de le faire, à quel type d'idéologie de la littérature elle correspond dans les années 1960 et 1970, il convient d'en proposer une réinterprétation qui permette de situer plus largement le débat en termes de poétique et de lecture. La réécriture est donc un fait de l'écriture, qui se donne ou ne se donne pas comme identifiable. Elle est aussi un fait de la lecture, qui reconnaît la réécriture, soit parce qu'elle est identifiée, soit parce que le lecteur fait jouer sa mémoire littéraire. Chaque fois, il y a une position spécifique de l'écrivain et du lecteur. L'un et l'autre peuvent savoir, exposer, reconnaître simultanément deux faces de l'écriture : la face actuelle — celle qui se confond avec le texte même —, la face antérieure — celle que porte implicitement ou explicitement le texte. Cela fait deux écritures, deux lectures simultanées. En d'autres termes, l'écrivain et le lecteur ont une attitude réflexive — montrer ou percevoir deux choses à la fois, qui n'offrent pas, d'elles-mêmes, une vision unitaire. Cela fait explicitement de la réécriture une partie du jeu de la *poïesis* et de l'*autopoïesis*. La *poïesis* est donc l'élaboration de l'œuvre qui consiste inévitablement dans la reprise de discours, de codes — littéraires ou non littéraires. L'*autopoïesis* est le soulignement de cela même — telle est donc la fonction de la réécriture. Celle-ci donne ce soulignement pour plus ou moins manifeste. Le lecteur suppose toujours — à un certain degré — ce soulignement. C'est cela qui justifie ultimement la recherche systématique des sources littéraires d'une œuvre, qui n'est, de fait, qu'une recherche des preuves de la réécriture. La vieille philologie savait cela par cœur. On peut dire que le jeu de réflexivité, qui est à la charge de l'écrivain et du lecteur, est l'achèvement même du jeu de la *poïesis* et de l'*autopoïesis*.

Si l'on tient cette recaractérisation de la réécriture pour pertinente, il convient de dire : la *poïesis* de l'œuvre implique, pour l'écrivain et pour lecteur, des jeux d'inférence et l'identification de tous les discours littéraires à une manière d'encyclopédie. L'écrivain fait aller de son œuvre singulière à l'encyclopédie ; le lecteur accomplit ce mouvement en un retour à l'œuvre. Ce qu'on a lu comme des exercices typiques de réécriture — la parodie et le pastiche — n'offre, de fait, que des exemples extrêmes de réécriture : ils contraignent à la reconnaissance, autrement dit, à ce jeu de l'inférence et de l'encyclopédie, d'une part ; d'autre part, ils supposent que l'on revienne à l'œuvre strictement. Précisément, la parodie et le pastiche interdisent de confondre l'œuvre avec ce qu'elle réécrit, et obligent manifestement à un jeu

de réflexivité. Ces remarques se reformulent : l'explicite réécriture fait de l'œuvre une pleine autonomie, le questionnement de ce qu'elle réécrit, en même temps qu'elle prête à cette œuvre une fonction transitive — l'œuvre fait selon elle-même le passage vers son autre. C'est tout cela que la réflexivité, impliquée pour l'écrivain et pour le lecteur, permet de mettre en jeu et de constater. Ces remarques portent une leçon qui peut être généralisée aux exercices de réécriture qui ne sont ni des pastiches, ni des parodies. On a noté précédemment que, par la réécriture, tous les discours passés, particulièrement littéraires, constituent le possible de l'œuvre actuelle — de l'œuvre qui réécrit —, et qu'à ce possible sont liés les faits de l'inférence et de l'encyclopédie. Comme le montrent les exemples extrêmes de la parodie et du pastiche, ce possible de l'œuvre est comme réduit, réifié par la réécriture. La parodie et le pastiche limitent et figent les témoignages scripturaires réécrits selon quelques éléments ; à l'inverse, la parodie et le pastiche, celles des œuvres qui réécrivent, apparaissent comme un des possibles de ce qui est réécrit. En se présentant implicitement ou explicitement comme réécriture, l'œuvre se définit comme ce qui passe, outrepasse tout ce qui a été écrit, bien qu'elle le reprenne, en même temps qu'elle y réfère implicitement ou explicitement. Ce mouvement est celui de toutes les écritures selon la tradition et selon *l'imitatio*. Cela se dit aussi bien de Sophocle qui recompose les éléments disparates du mythe d'Œdipe en une tragédie que de Racine qui dit sa dette aux tragiques grecs et les altérations qu'il a fait subir aux arguments de leur pièce. La notion contemporaine de réécriture a pour intérêt d'impliquer tout cela — bien que cette implication ait été rarement soulignée — et d'ajouter que la réécriture est en elle-même une manière d'infini qui fait l'infini de l'écriture. Ce type de notation appartient à la vulgate relative à la réécriture, telle qu'elle est issue des thèses de Maurice Blanchot et de Jacques Derrida. Elle doit cependant être lue comme l'indication que l'écriture qui se livre à la réécriture construit son propre possible, en faisant des témoignages scripturaires elle réécrit sa propre limite. On retrouve ainsi le paradoxe de la réécriture. Celle-ci est une copie qui n'est pas un faux et qui ne peut cependant se défaire de son état de copie. Elle est de plus ce qui désigne les écritures disponibles comme un possible de l'œuvre en même temps qu'elle fait de ces écritures disponibles sa propre limite. Cela se formule simplement : c'est par ce jeu de limite, de limitation explicite que l'œuvre est possible — par là, elle peut être écrite ; par là, elle peut être lue.

La réécriture et l'œuvre-objet transitionnel

Ainsi définir la fonction de la réécriture, c'est contredire certaines des implications de la caractérisation de la réécriture dans la vulgate critique contemporaine. Selon cette vulgate, la réécriture est un moyen de l'autonomie de l'œuvre et ce qui enseigne que la littérature va à la littérature, que celle-ci constitue un grand tout — chaque œuvre, dans l'exercice de la réécriture, est partie de ce grand tout. On reconnaît, dans cette vulgate, la reformulation de l'absolu littéraire romantique dans des termes contemporains, et on vient à un autre paradoxe : la visée objective et « scientifique » de la réécriture reste au service de l'usuel idéalisme littéraire. La contradiction que l'on entend porter se formule aisément. Puisque l'œuvre qui entreprend de réécrire est à la fois ce qui reconnaît, utilise les écritures disponibles et en fait sa limite, elle participe et ne participe de ce grand tout de la littérature — à supposer que ce grand tout ait une existence concrète. En disant cela, on dit, de fait, que l'œuvre qui réécrit n'est pas dépendante de quelque grand tout de la littérature et qu'elle ne nie pas cependant la littérature antécédente. On ajoute que, par la réécriture, l'œuvre s'autonomise de la littérature faite et qu'elle pose explicitement la question de l'altérité de cette littérature faite — altérité au regard de l'œuvre actuelle, au regard de tout présent. La réécriture dispose ainsi explicitement la question de la continuité littéraire et de la transtemporalité de la littérature, alors que son exercice même est, selon une première apparence, une affirmation de cette continuité et de cette transtemporalité. Le même type de remarque vaut pour le sujet-écrivain et pour le sujet-lecteur. Ces sujets reconnaissent d'autres sujets — l'écrivain et le lecteur passés ; la réécriture suggère même qu'ils puissent s'identifier à ces autres sujets. Plutôt que d'identification, il vaut mieux parler de la limite que l'écrivain et le lecteur présents identifient dans ces sujet passés. On ne peut écrire, on ne peut lire que parce qu'on se donne tout autre sujet, écrivain, lecteur, comme cette altérité qui est une limite ; par cette limite, le sujet, écrivain, lecteur, peut décider du départ de son écriture, de sa lecture, de leurs possibles, de ses possibles de sujet, sans cependant se défaire du constat d'une collectivité d'écrivains et de lecteurs, que porte la réalisation de la littérature dans le temps. Telle est, en conséquence, la fonction de la réécriture depuis les années 1960 : faire de l'œuvre littéraire un objet transitionnel, pour reprendre le terme technique de la psychanalyste Mélanie Klein. Il faut comprendre : cet objet est un objet autonome ; il est cependant ce qui permet le passage vers son autre — l'autre de l'autre écriture, de l'autre écrivain —, sans que ce passage soit explicitement désigné dans l'œuvre, ni qu'il fasse la loi de l'œuvre. Car tel est l'ultime paradoxe de

la réécriture : elle peut être explicite ; cet explicite ne veut cependant pas dire que l'œuvre qui réécrit s'identifie à ce qu'elle réécrit — il faut rappeler les exemples extrêmes de la parodie et du pastiche. Elle cite explicitement pour engager le jeu réflexif qui conduit au constat du jeu de la limite et, en conséquence, à l'évidence du possible de l'œuvre selon le constat de l'autre dans le temps. On revient ainsi au paradoxe constitutif de la réécriture — elle produit une copie d'un texte qui ne peut cependant pas être approprié. C'est parce qu'il y a ce paradoxe que peut être engagé le jeu sur la limite que fait l'autre, sur la réduction de cet autre. C'est par-là même que la réécriture fait nouveauté — d'une nouveauté dont il faut dire qu'elle est une pratique ancienne même si elle n'a pas toujours été explicitement désignée.

Il apparaît que la notion de réécriture, telle qu'elle s'établit dans les années 1960, est à la fois une reprise technique des thèses de l'idéalisme littéraire et une manière de répondre à une pensée historique de la littérature qui veut cependant maintenir les droits de l'absolu littéraire et affirmer des innovations que puissent porter les œuvres. Si l'on accepte de recaractériser la notion de réécriture suivant les paradoxes que nous avons désignés, il vaut mieux dire : l'œuvre est du nouveau parce que, par la réécriture, elle implique sa propre altérité avec laquelle elle ne peut se confondre — fût-ce partiellement — ; elle est entièrement historique, parce qu'elle sait, par la réécriture, la discontinuité des écritures dans le temps ; elle est la possibilité de penser la poursuite de la littérature parce qu'elle fait de l'œuvre qui réécrit un objet transitionnel dans le temps et dans les littératures.

Napisane na nowo

Streszczenie

Od czasu, kiedy w roku 1969 Julia Kristeva w swojej pracy *Semeiotikè* użyła po raz pierwszy neologizmu „intertekstualność”, termin ten wszedł na stałe do teorii literatury. Mimo że wydał się on nowy, to zjawisko intertekstualności, polegające na absorpcji i przekształcaniu jednego tekstu przez inny, znane było w literaturze od wieków. Każda epoka, każda szkoła literacka czy poszczególni pisarze zawsze nawiązywali do osiągnięć swoich poprzedników, nawet wtedy, gdy negowali ich dokonania. W literaturze francuskiej i frankofońskiej zjawisko to występuje od średniowiecza po czasy współczesne.

Niektóre prądy i szkoły literackie były świadomym nawiązaniem do wzorców przeszłości, wystarczy wspomnieć literaturę renesansu czy klasycyzmu. Twórcy literatury współczesnej również nawiązują do kulturowego dziedzictwa, jakim są mity czy baśnie, i piszą ich nowe wersje. W literaturach frankofońskich krajów afrykańskich odnajdujemy zarówno naśladowictwo, jak i różnicowanie w stosunku do oryginałów francuskich.

W utworach bardzo wielu pisarzy odnaleźć można ślady inspiracji własnymi wcześniejszymi utworami, potwierdzone analizą rękopisów. Dzieje się tak również w wypadku utworów, które odniosły czytelniczy sukces. Ich kolejne reaktyualizacje często są mniej udane niż pierwowzór, ale zdarza się też, że tworzą nową jakość literacką.

„Napisanie na nowo” (*réécriture*) nie oznacza wszakże „przepisania”. G. Genette, który temu zagadnieniu poświęcił wiele miejsca w swoich pracach dotyczących teorii literatury, wymienia klasyczne sposoby przekształcania tekstów, takie jak parodia, plagiat, pastisz. Ale nawet krytyk nie jest w stanie przewidzieć różnorodności form, jakie może przybrać „napisanie na nowo” własnego lub cudzego tekstu. O takich zaskakujących przekształceniach form gatunkowych, zmianach rejestrów i inwersjach form literackich traktuje praca zbiorowa *Quelques aspects de la réécriture*.

Written Anew

S u m m a r y

Since the first appearance of the neologism “intertextuality” in Julia Kristeva’s *Semeiotikè* in 1969, the term has become a permanent element of the theory of literature. The very notion may have seemed to be new but the phenomenon of intertextuality, which consists in the absorption and reworking of one piece of text in another one, has been present in literature for ages. Each epoch, each school of literature or even individual writers can be seen to build on the achievements of their predecessors even if the intention is only to prove them wrong. The practice has been cultivated in French literature as well as in literature written in French since the Middle Ages onwards.

There have been literary trends and schools obviously replete with allusions to earlier patterns, the literature of the Renaissance and that of Classicism exemplifying these inclinations. Modern literature also draws from the cultural heritage such as myths and fairy tales and re-writes them. In the literature of the French-speaking African countries one can find both mere copies of and deviations from French originals.

As analyses of manuscripts show, many writers draw inspirations from their earlier literary works. This also applies to those literary works that have become bestsellers. Their subsequent renditions often fail to match the original, although some of them are not devoid of considerable literary merit or a touch of freshness.

“Written Anew” (*réécriture*) is not, however, intended to denote “re-written”. G. Genette, who has devoted much space to this issue in his study of the theory of literature, enumerates the means of re-working a piece of text such as parody, plagiarism, pastiche. Yet even a literary pundit is not capable of envisioning the diversity of shapes that writing anew your own or someone else’s text can take. It is such surprising modifications of literary genres and forms as well as shifts of register that the study *Quelques aspects de la réécriture*, which compiles contributions from various authors, focuses on.

Redakcja Barbara Malska
Projekt okładki Irena Bierwiaczonek-Polak
Opracowanie graficzne Małgorzata Pleśniar
Redakcja techniczna Barbara Arenhövel
Korekta Wiesława Piskor

Copyright © 2008 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1744-1

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 70 + 50 egz. Ark. druk. 17,0. Ark.
wyd. 21,0. Przekazano do łamania w styczniu 2008 r.
Podpisano do druku w czerwcu 2008 r. Papier offset.
kl. III, 90 g Cena 32 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



Cena 32 zł

**ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1744-1**