

# Imaginaires, écritures, savoirs : une traversée du littéraire

Actes du 5<sup>e</sup> colloque biennal  
(Université du Québec à Rimouski, 14-15 avril 2011)  
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat  
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Marie-Josée Charest, Marie-Ange Croft  
et Marc-André Marchand,  
sous la coordination de Roxanne Roy



Collection Émergence  
*Tangence* éditeur

Université du Québec à Rimouski  
Université du Québec à Trois-Rivières

Imaginaires, écritures, savoirs :  
une traversée du littéraire

### **Actes publiés chez un autre éditeur**

Jacques B. Bouchard (sous la dir. de), *Recherches 3 azimuts. Actes du premier colloque biennal (UQAC, 11-12 avril 2003)*, Chicoutimi, Protée éditeur.

Cynthia Harvey et Anne Martine Parent (sous la dir. de), *Entr'actes. Actes du 4<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Chicoutimi, 24-25 avril 2009) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, Chicoutimi, Protée éditeur, 2011.

### **Dans la même collection**

Claude La Charité (sous la coordination de), *ConjointÉtudes. Actes du 2<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 15-16 avril 2005) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Claude La Charité (sous la coordination de), *Lettres et théories : pratiques littéraires et histoire des idées. Actes du 3<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 13-14 avril 2007) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand, Stéphanie Massé et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

# Imaginaires, écritures, savoirs : une traversée du littéraire

Actes du 5<sup>e</sup> colloque biennal  
(Université du Québec à Rimouski, 14-15 avril 2011)  
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat  
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Marie-Josée Charest, Marie-Ange Croft  
et Marc-André Marchand,  
sous la coordination de Roxanne Roy



Collection Émergence  
*Tangence* éditeur

Université du Québec à Rimouski  
Université du Québec à Trois-Rivières

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à une subvention des  
Décanats des études de cycles supérieurs et de la recherche de l'Université du Québec  
à Rimouski et de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

978-2-9809561-8-8

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2013

Bibliothèque nationale et Archives Canada, 2013

© *Tangence* éditeur 2013

300, allée des Ursulines

Rimouski (Québec) G5L 3A1

[tangence@uqar.qc.ca](mailto:tangence@uqar.qc.ca)

[www.revetangence.com](http://www.revetangence.com)

Édition, révision et correction des épreuves : Marie-Josée Charest, Marie-Ange Croft  
et Marc-André Marchand.

Coordination : Roxanne Roy

Composition, infographie et conception graphique : Édiscript enr.

# Table des matières

- 9 Présentation  
**Roxanne Roy**

## *I. Littérature d'Ancien Régime : analyses, stratégies sociales et réception*

- 13 Horizon d'attente et réception du texte au XVI<sup>e</sup> siècle :  
le cas de Rabelais  
**Christine Arsenault**
- 25 *Le Miroir de Jhesus Christ crucifié* de Marguerite de Navarre.  
L'évocation de la Passion au service de la rhétorique chrétienne  
**Mélissa Lapointe**
- 33 L'étude du comique dans « La précaution inutile » de Paul Scarron  
**Faiza Hadj Benali**
- 41 Quand Boursault « remplaçant le talent par le fiel éclaboussa Molière  
et Boileau »  
**Marie-Ange Croft**
- 53 Entre chimie des cœurs et sciences des corps :  
la question de la corruption physique et morale  
chez Geneviève Thiroux d'Arconville (1720-1805)  
**Émilie Joly**

## *II. Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : approches philosophiques et conceptuelles*

- 61 La question du génie féminin au XIX<sup>e</sup> siècle :  
*Consuelo* de George Sand  
**Morgane Mahieu**
- 71 La nature, le chez-soi et l'habitation chez Elizabeth Gaskell  
et Susanna Moodie : une lecture écocritique  
**Elise Mitchell**
- 81 *Madame Bovary* : une lecture utilitariste  
**Julie Racine**
- 89 L'artifice fantastique, étude des *Hors Nature, mœurs contemporaines*  
de Rachilde  
**Vicky Gauthier**

## *III. Littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : hétérogénéité et intertextualité*

- 101 Temps, écriture et absence. L'équivoque épistolaire sous l'éclairage  
des *Lettres au Castor*  
**Francis Walsh**

- 111 Trois hobbits et un anneau : à propos des pouvoirs de l'Anneau unique dans *Le Seigneur des Anneaux* de J. R. R. Tolkien  
**Michel Bouchard**
- 123 Le *monstre*, ou le drame romantique chez Amélie Nothomb  
**Marie Bouvette Jutras**
- 133 Écriture et intertextualité dans *Philippe* de Camille Laurens  
**Pascale Brisson-Lessard**
- 141 L'ambivalence identitaire et discursive dans *99 F* de Frédéric Beigbeder  
**MélissaJane Gauthier**
- 149 Le corps social dans *Putain* de Nelly Arcan  
**Marie-Michelle Hovington**
- 157 Le corps séquestré dans « La fuite de la cage », premier chapitre du témoignage *Même le silence a une fin* d'Ingrid Betancourt  
**María Juliana Vélez**

# Présentation

Roxanne Roy,  
Université du Québec à Rimouski

*Imaginaires, écritures, savoirs: une traversée du littéraire*, tel est le titre qui a été proposé pour la tenue du 5<sup>e</sup> colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres des Universités du Québec à Chicoutimi, Rimouski et Trois-Rivières. Ayant eu lieu à l'Université du Québec à Rimouski les 14 et 15 avril 2011, sous la présidence de Madame Frances Fortier, il a rassemblé plus de 70 professeurs et étudiants, venus écouter les communications d'une vingtaine de participants. Depuis 2003, le colloque de la « conjointitude » favorise la formation des jeunes chercheurs en littérature en leur offrant une tribune de choix pour présenter leurs travaux de recherche en cours, mettre à l'épreuve leurs hypothèses, soutenir une argumentation, discuter et échanger, le tout dans un esprit d'ouverture et de convivialité. À la suite de cette rencontre, les étudiants sont invités à élaborer des articles dignes d'être publiés. Précisons également que la publication des actes du colloque est entièrement assumée par des étudiants qui, sous la supervision d'un professeur, choisissent, relisent, corrigent et mettent aux normes les articles retenus pour publication.

Le présent ouvrage réunit 16 contributions de jeunes chercheurs qui ont à cœur de diffuser leurs connaissances et de contribuer à l'avancement du savoir dans leur domaine. La diversité des sujets abordés, des périodes étudiées, des perspectives théoriques et des approches méthodologiques déployées, témoigne de manière éloquente de la vigueur et du dynamisme des études littéraires au sein de notre programme conjoint. Par souci de cohérence et pour permettre une meilleure vue d'ensemble, les articles sont présentés selon l'ordre chronologique et ils ont été regroupés autour de trois axes. Dans la première partie, « Littérature d'Ancien Régime : analyses, stratégies sociales et réception », il s'agit de reconstituer l'horizon d'attente des lecteurs et la réception des ouvrages de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle, de cerner la visée édifiatrice d'un poème christique de Marguerite de Navarre, d'étudier le comique dans « La précaution inutile » de Scarron, de préciser les enjeux entourant les querelles littéraires opposant Boursault, Molière et Boileau, et d'analyser la corruption physique et morale dans l'œuvre de Geneviève Thiroux d'Arconville. La deuxième partie, « Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : approches philosophiques et conceptuelles », rassemble des études qui portent sur la représentation de la femme artiste dans *Consuelo* de George Sand, la notion de « chez-soi » dans deux romans de l'époque victorienne, les conceptions du bonheur selon la philosophie utilitariste dans *Madame Bovary*, et l'artifice en tant qu'élément fantastique dans le roman *Les Hors Nature* de Rachilde. La partie III, « Littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : hétérogénéité et intertextualité », envisage l'équivoque épistolaire dans les *Lettres au Castor* de Sartre, les modifications psychobiologiques qui surviennent chez les porteurs de l'Anneau dans *Le Seigneur des Anneaux*, la poétique du

drame romantique au sein de deux romans d'Amélie Nothomb, la rhétorique du deuil dans le premier récit autobiographique de Camille Laurens, l'ambivalence au fondement de l'identité et du discours du protagoniste de *99 F*, les enjeux sociaux présents dans l'œuvre de Nelly Arcand, ainsi que les représentations du corps séquestré dans le témoignage écrit d'Ingrid Betancour. C'est donc à une véritable « traversée du littéraire » que nous invitons nos lecteurs au fil des pages qui suivent.

*I. Littérature d'Ancien Régime:  
analyses, stratégies sociales  
et réception*



# Horizon d'attente et réception du texte au XVI<sup>e</sup> siècle : le cas de Rabelais

Christine Arsenault,  
Université du Québec à Rimouski/  
Université Paris IV-Sorbonne

Le XVI<sup>e</sup> siècle est marqué par nombre de grands bouleversements, tant sociaux, politiques et religieux que sur le plan de la structure même de la langue française, qui subit modifications et réformes en vue de son uniformisation, pour laquelle tout un chacun propose sa conception du modèle grammatical, orthographique ou syntaxique qu'il juge le plus adapté. Ces changements majeurs entraînent également des mouvements au niveau de la production littéraire, qui se trouve prise entre l'héritage du Moyen Âge, avec ses traditions du roman chevaleresque, de l'énigme et du mystère, et la redécouverte progressive des textes des philosophes et penseurs de l'Antiquité, dont les conceptions du monde ainsi que certains styles et genres littéraires sont remis au goût du jour, phénomène illustré, entre autres, par les odes pindariques de Pierre de Ronsard. Les chroniques rabelaisiennes, pour leur part, constituent un excellent exemple d'équilibre entre ces deux cultures, puisque les *Horribles et espoventables faictz et prouesses du tresrenomme Pantagruel* (1532) et la *Vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par L'abstracteur de quinte essence* (1534) sont forgés, aux niveaux formel et thématique, directement à partir des *Grandes Croniques*, appelées également *Chroniques Gargantuines*<sup>1</sup>, du Moyen Âge finissant, tout en s'inspirant du style humoristique de l'*Histoire Véritable* de Lucien de Samosate. Ces *Grandes Croniques* sont des romans de chevalerie reliés à la tradition de la geste arthurienne et qui racontent la naissance, l'enfance et les prouesses du géant Gargantua, dont les parents sont créés par Merlin et qui est dépêché par ce dernier pour servir auprès du Roi Artus.

Toutefois, Rabelais se distingue des chroniques originales dans la mesure où son récit, à la différence de ceux de ses prédécesseurs, inclut de nombreuses mentions de l'actualité qui lui est contemporaine, qu'il s'agisse, pour ne citer que quelques exemples, d'éléments des domaines politique, religieux, géographique, médical ou encore astronomique, sans compter ses innombrables références cryptées à ses amis et à ses détracteurs. La combinaison de tous ces éléments fait des chroniques de Rabelais une œuvre extrêmement riche pour qui voudrait profiter du renom de l'auteur et tenter, sous son égide, de s'approprier une part de succès. On retrouve donc, dès la publication du *Pantagruel*, des « Singes » de Rabelais, dénoncés par Estienne

---

1. À propos des *Chroniques Gargantuines*, voir Guy Demerson et Christiane Lauvergnat-Gagnière (sous la dir. de), *Les chroniques gargantuines*, Paris, Société des Textes Français Moderne, 2000, 304 p.

Pasquier en 1555 dans une lettre à Ronsard, intitulée « Que le commun de la France se rend fort aisément Singe des autres<sup>2</sup> ». Ces imitations se présentent sous diverses formes et reprennent des éléments différents du corpus rabelaisien. Toutefois, leur intérêt principal réside dans le fait qu'elles constituent une lecture interprétative de l'œuvre de Rabelais et, par le fait même, une forme de réception par ses contemporains. Elles s'inscrivent en parallèle de l'accueil critique dont les chroniques rabelaisiennes font l'objet, et parfois même en relation parfois directe avec l'œuvre elle-même grâce à des échanges transfictionnels. Afin de mieux cerner tous ces éléments, nous proposons ici un survol du contexte historique et culturel dans lequel ces œuvres sont rédigées afin de reconstituer l'horizon d'attente du lecteur de l'époque, et de mieux comprendre les diverses composantes de la complexe chaîne de réception des ouvrages de Rabelais au cours des décennies du XVI<sup>e</sup> siècle.

### Réception et horizon d'attente : le contexte du XVI<sup>e</sup> siècle

L'importance accordée au texte et à son auteur varie au fil du temps, particulièrement depuis l'invention de l'imprimerie qui a rendu plus accessible la rédaction et la diffusion des textes. Le XVI<sup>e</sup> siècle marque un tournant majeur dans la façon d'appréhender le texte et favorise l'émergence d'auteurs dont les œuvres s'adressent à un plus large public qu'aux siècles précédents. Comme l'indique Madeleine Lazard, à la Renaissance, « le livre n'est plus le manuscrit coûteux, réservé aux professionnels du savoir ou à une élite sociale. Il sort des couvents et des universités, entre dans les cours des princes et même dans les demeures bourgeoises<sup>3</sup> ». Cette époque, « l'une des plus troublées de la conscience européenne<sup>4</sup> », est marquée par d'importants changements tant au niveau politique et religieux que culturel, et l'appréhension de la réception de son public comporte de nombreuses difficultés. Le cas de Rabelais, dont il sera question plus loin, est un excellent exemple de la complexité que peut avoir une chaîne de réception dans ce contexte.

Selon Hans Robert Jauss, pour comprendre le sens d'un écrit à une époque donnée, surtout lorsque celle-ci est aussi éloignée de nous que la Renaissance, il est nécessaire de reconstruire l'horizon d'attente du lecteur de l'époque, car « même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information [...], son public est prédisposé à un certain mode de réception<sup>5</sup> », qui tient compte « [des] attentes du public, [des] normes édictées par les doctes, [et des] résultats historiques et littéraires des succès<sup>6</sup> ». Ces éléments

- 
2. Estienne Pasquier, *Les lettres d'Estienne Pasquier conseiller et advo-vocat [sic] general du roy en la chambre des Comptes de Paris*, Paris, Abel L'angelier, 1586, 330 p.
  3. Madeleine Lazard, *Rabelais et la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1979, p. 10.
  4. Madeleine Lazard, *Rabelais et la Renaissance*, ouvr. cité, p. 63.
  5. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 50.
  6. Elizabeth Ravoux-Rallo, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Collin, coll. « U-Lettres », 2002, p. 76.

permettent l'analyse des relations entre les lecteurs, l'auteur et ses choix esthétiques.

À la Renaissance, les personnes ayant accès à l'écriture sont évidemment les rares lettrés, qui font généralement partie d'une élite sociale, c'est-à-dire la noblesse et le clergé. Le public qui lit est également lettré et se compose de la bourgeoisie, des étudiants, du clergé et même d'une certaine partie du peuple. Selon les recherches de Patricia Eichel-Lojkine<sup>7</sup>, l'horizon d'attente de ce public serait basé sur deux ordres symboliques majeurs qui influencent le mode de pensée de l'époque. D'un côté se trouve le code lettré ou savant, qui correspond à tout le volet de la culture savante de la Renaissance, et dont les penseurs les plus importants sont les humanistes, qui prônent une plus grande diffusion des textes écrits et la redécouverte des textes des penseurs et philosophes de l'Antiquité. L'autre partie de la théorie d'Eichel-Lojkine veut que l'horizon d'attente du public soit influencé par la perception du monde carnavalesque, dont participe l'héritage culturel et littéraire du Moyen Âge finissant. Ces œuvres correspondent à une esthétique carnavalesque du rire grossier, et sont généralement composées pour être récitées devant un public au cours des fêtes populaires et des foires. Ainsi, pour Bakhtine, « la pratique artistique du rire sous la Renaissance est avant tout déterminée par les traditions de la culture comique populaire du Moyen Âge<sup>8</sup> », c'est-à-dire que les formes littéraires comiques du Moyen Âge se transforment et obtiennent, avec l'émergence de l'imprimerie, des lettres de noblesse qui les placeraient sur le même plan que les formes sérieuses jugées plus « nobles ». Toutefois, selon Daniel Ménager, « la spiritualité de la Renaissance s'éloigne [...] à coup sûr, des extrêmes de la joie et du rire, considérés comme des dangers<sup>9</sup> », c'est-à-dire que le rire, devenu le « propre de l'homme », ne peut plus s'exprimer exactement de la même façon qu'au Moyen Âge puisque la religion condamne les plaisirs et les abus. Ce phénomène témoigne de la forte relation d'interdépendance qui unit la réception des œuvres littéraires au climat politique et religieux de la France au XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, en des temps où il peut s'avérer dangereux de partager des idées controversées et subversives ayant la moindre résonance hérétique ou réformiste, l'appréciation et l'interprétation du sens d'une même œuvre littéraire peut varier énormément en à peine quelques années.

### **Rabelais parangon de chaîne de réceptions mouvante**

La réception des œuvres de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle a souvent été abordée selon l'angle des commentaires, critiques ou éloges, émis par ses contemporains. Si, pour Bakhtine, l'admiration de ces derniers est univoque et unanime puisqu'il était « fort prisé non seulement parmi les humanistes, à la

7. Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Les Seuils de la Modernité », 2002, 347 p.

8. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, p. 80.

9. Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1995, p. 142.

cour et dans la couche supérieure de la bourgeoisie urbaine, mais encore parmi les larges masses populaires<sup>10</sup> », l'opinion de chercheurs tels que Marcel de Grève, Michael Screech et Mireille Huchon n'est pas aussi catégorique et démontre bien les fluctuations de la réception des chroniques rabelaisiennes au fil des décennies. Cette réception se révèle très complexe, car elle change parfois drastiquement en très peu de temps et est fortement influencée par les tensions politiques et religieuses dans lesquelles la parution de l'œuvre s'inscrit, ainsi que par les nombreux débats de nature sociale ou littéraire qui ont cours à l'époque, au sujet desquelles Rabelais se fait un point d'honneur de prendre position.

Le public n'avait pas saisi, au moment de la parution du *Pantagruel*, toute la portée de la pensée rabelaisienne. Lors de sa première parution, il s'agit d'un ouvrage composé sous le pseudonyme d'Alcofrybas Nasier, anagramme du nom de l'auteur, qu'une bonne partie des humanistes de l'époque, habitués à cette pratique, a probablement réussi à déchiffrer d'entrée de jeu. Le livre n'a néanmoins « pas été pris au sérieux par les lecteurs avertis, humanistes et poètes, ni même par les amis du Chinonais [c'est-à-dire Rabelais]<sup>11</sup> ». Il est donc reçu comme un ouvrage obscène, basse parodie des romans de chevalerie médiévaux, dont l'auteur n'est qu'un athée, un réformateur et un bouffon, et dont le seul but est de faire rire le lecteur à gorge déployée. Le livre s'inscrit toutefois dans l'horizon d'attente d'une certaine catégorie de lecteurs de l'époque, composée essentiellement du peuple, de la bourgeoisie et des étudiants, habitués aux genres comiques du Moyen Âge et dont la principale attente est de rire, car il « utilise amplement le riche vocabulaire des jeux, dans lequel il puise métaphores et comparaisons. C'est cette source qui lui fournit certaines métaphores érotiques [...], toute une série de figures expressives pour traduire la chance ou la malchance<sup>12</sup> », qui sont effectivement fort amusantes. Pour de Grève, « certes, c'était un bon public. [...] Mais il manquait à *Pantagruel* l'intérêt et l'estime de cette minime partie du public, qui, beaucoup plus encore au XVI<sup>e</sup> siècle que de nos jours, déterminait la consécration d'un auteur : le public lettré<sup>13</sup> ». Le livre sera néanmoins « condamné par la Sorbonne pour obscénité et non pour hérésie, ce qui prouve que les censeurs n'y avaient pas découvert de contenu latent subversif. [Ses] imitateurs [en] exploitèrent surtout le côté romanesque et facétieux<sup>14</sup> », et cette réception de l'œuvre rabelaisienne dura environ deux ans.

Ce public lettré qui manquait à son œuvre, Rabelais réussira à le rejoindre avec la parution du *Gargantua* en 1534, plus précisément grâce à la préface du volume, dans laquelle il invite son lecteur « à “sugcer la substantifique mouelle” en ce qui concerne tant la religion, la politique que la vie économique<sup>15</sup> ». Ainsi, il annonce son ouvrage comme un texte à clé, dont il

10. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, ouvr. cité, p. 69.

11. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1961, p. 15.

12. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, ouvr. cité, p. 232.

13. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 15.

14. François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996, p. 16.

faut décoder le sens pour en saisir l'essence, d'autant plus qu'il intègre, au chapitre LVIII, une « Enigme en prophétie », empruntée à Mellin de Saint-Gelais et dont le sens, qui doit également être décodé par le lecteur, peut être compris comme une métaphore filée du jeu de paume ou encore une allégorie des oppositions religieuses de l'époque. Comme le signale Marcel de Grève, « on ne trouve nulle part, avant 1534, trace d'une allusion à un sens profond et caché dans le premier livre de Rabelais. Parmi les esprits sérieux du temps, parmi les amis humanistes de Rabelais, personne ne signale la valeur ou l'utilité du livre. C'est pour eux une œuvre futile, et ils la méprisent<sup>16</sup> ». C'est donc à partir du moment où Rabelais confère à son œuvre une dimension énigmatique que sa réception change drastiquement. Il déplace l'horizon d'attente de ses lecteurs en s'inscrivant dans une autre tendance littéraire que celle à laquelle il était jusqu'alors identifié : il passe du comique à l'énigme, genre très prisé par les intellectuels de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Ceci s'avère toutefois une idée quelque peu risquée à une époque troublée où le moindre message en apparence codé ou énigmatique paraît suspect et est susceptible d'être taxé d'hérésie, surtout lorsqu'il est question, dans la même œuvre, de la religion et du clergé.

Rabelais se trouve dès lors de nombreux détracteurs et critiques qui n'hésitent pas condamner ses écrits, lorsqu'ils ne les relèguent pas simplement aux oubliettes, ignorant délibérément l'auteur et passant la popularité de son œuvre sous silence. En effet, malgré la grande actualité du livre, qui regorge d'allusions aux problèmes religieux et politiques qui secouent le pays, les « allusions au livre de Rabelais sont, pendant plus de deux ans, quasi inexistantes, et aucune ne rend honneur à la valeur profonde de ses écrits<sup>17</sup> ». Heureusement pour lui, la majeure partie de l'année 1534 est l'une des plus tolérantes et ouvertes aux changements idéologiques du XVI<sup>e</sup> siècle. Marcel de Grève la décrit d'ailleurs comme « l'apogée de la période la plus favorable aux nouvelles idées philosophiques et religieuses<sup>18</sup> », ce qui laisse à Rabelais un certain sursis. Malgré tout, cela n'a pas empêché la Sorbonne de le censurer. Le silence dont Rabelais fait l'objet s'intensifie, en particulier suite à l'affaire des placards du 18 octobre 1534, qui porte à de nouveaux sommets les bouleversements idéologiques et politiques qui secouent la France. François I<sup>er</sup> décide alors d'accorder une plus grande importance à l'influence des censeurs de la Sorbonne, qui jugent déjà Rabelais comme un auteur controversé, subversif et dangereux. Pour Marcel de Grève, « l'absence d'allusions à Rabelais et à son œuvre atteste du sens des interprétations qu'en firent ses amis<sup>19</sup> », ce qui est également vrai pour ses « Singes », qui semblent soudainement craindre les représailles que leur causerait l'évocation de l'auteur dans leurs ouvrages.

Antoine Marcourt, l'un des imitateurs de Rabelais, est un très bon exemple du changement rapide dans la réception des chroniques et son

15. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 12.

16. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 22.

17. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 25.

18. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 13.

19. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 27.

attitude témoigne du fait que la réception des œuvres littéraires en général au XVI<sup>e</sup> siècle s'inscrit dans une relation d'interdépendance avec le climat politique et religieux de la France. Son *Livre des marchans*, paru en 1533, est une satire contre certains dogmes de l'Église, contre la vénalité des choses saintes et contre la rapacité des moines. Il contient de nombreuses allusions à Rabelais et à ses héros. Par exemple, son titre original se lit comme suit : *Le livre des marchans, fort utile a toutes gens, nouvellement compose par le Sire Pantapole, bien expert en tel affaire, prochain voysin du Seigneur Pantagruel*. Le thème de l'ouvrage est un débat dans lequel les opposants « compa[ro]i[en]t en la presence de la haulte maicste du preux et venerable seigneur Pantagruel, lequel droictement en scaura juger : car autresfois il a sententie merueilleusement au proffit des parties, comme il apparoit en les Annales et Croniques<sup>20</sup> ». Ce passage n'est évidemment pas sans rappeler le chapitre XI du *Pantagruel*, où Baisecul et Humevesne plaidoient devant Pantagruel, qui se fait juge de leur dispute. De plus, Marcourt emploie de longues énumérations de type rabelaisien, se revendiquant du style de l'auteur. Ces allusions sont importantes, car, selon Marcel de Grève, elles constituent « le seul témoignage qui nous soit parvenu sur l'accueil réservé au *Pantagruel* de 1532 dans les milieux gagnés aux nouvelles doctrines religieuses<sup>21</sup> ». Pourtant, en 1534, Marcourt supprime de son livre toute allusion explicite aux héros rabelaisiens, autant à cause des dangers que comportent ces allusions sur le plan de l'affiliation idéologique, qu'à cause du fait que Rabelais, malgré son discours désormais perçu en faveur de la réforme, refuse de s'afficher comme tenant du mouvement luthérien. Rabelais est devenu, comme l'indique François Rigolot, « une référence compromettante<sup>22</sup> ».

D'ailleurs, Rabelais lui-même, dans les années qui suivent la publication de ses deux premiers livres, ne donne aucune suite immédiate et se fait très discret, allant même jusqu'à s'exiler en Poitou à partir de février 1535, ne revenant à Lyon qu'un an plus tard, en 1536. Il ne fait publier, entre temps, que des rééditions de ses deux livres « avec d'importantes modifications qui atténuent la portée de sa pensée<sup>23</sup> ». Pour de Grève, « le long silence qui sépare *Gargantua* du *Tiers livre* a comme motif principal la prudence dans laquelle Rabelais, comme les autres humanistes conquis aux nouvelles idées, est obligé de se retrancher<sup>24</sup> ».

Au cours de la décennie 1540, l'accueil de l'œuvre rabelaisienne par la critique est on ne peut plus défavorable. En plein essor du calvinisme, Rabelais est considéré par tous comme un réformé, mais est renié par chaque courant de pensée. À la suite d'une condamnation directe de Rabelais par Calvin et à cause du nouveau dogme que ce dernier oppose à celui de Rome, les sarcasmes et les railleries de Rabelais commencent à passer inaperçus et sa

20. Antoine Marcourt, *Le livre des marchans, fort utile a toutes gens nouvellement compose par le sire Pantapole, bien expert en tel affaire, prochain voysin du seigneur Pantagruel*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1533, p. A i v.

21. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 21.

22. François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, ouvr. cité, p. 17.

23. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 36-37.

24. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 37.

« chronique pantagruéline ne conservera que ses bouffonneries, ses obscénités et ses remarques impies<sup>25</sup> ». Puis, le 2 mars 1543, *Pantagruel* et *Gargantua* se voient censurés et condamnés par la Faculté de théologie.

Pourtant, son *Tiers livre*, paru en 1546, expose des conceptions évangéliques pour le mariage et contre le célibat et le monachisme. Il s'agit, encore une fois, d'un ouvrage controversé, d'autant plus qu'il est interprété par les contemporains de Rabelais comme une violente satire contre les femmes. La publication du *Quart livre*, dont deux différentes versions sont imprimées, l'une en 1548, incomplète et apparemment négligée, et l'autre en 1552, révisée et largement augmentée, n'arrangera rien à l'affaire. Dans cet ouvrage, Rabelais s'adresse à ceux qui dénoncent son œuvre et tente de se défaire de sa réputation d'hérétique, procédé qui sera malheureusement infructueux. Il veut leur fournir la preuve qu'il ne tient pas de propos dangereux ou subversifs, en leur offrant un livre qui contient, dans sa version originale, onze chapitres dans lesquels il n'y a aucune allusion à la religion. Pourtant, il est immédiatement censuré et Gabriel de Puy-Herbault, dans son *Theotimus* de 1548, l'accuse sans détour d'hérésie, ce qui aurait pu être critique pour le sort de l'auteur considérant que la Sorbonne persécute les hérétiques avec acharnement et les envoie au bûcher.

À partir du milieu du siècle, l'influence grandissante des idées de Calvin modifie toutefois la réception et l'interprétation des idées de Rabelais. Il redevient, comme avant 1534, un simple objet de divertissement, sans prétention aucune. Comme l'indique Marcel de Grève : « La mort de notre auteur, en 1553, ne procurera pas à ses contemporains une intelligence plus profonde ni plus ingénieuse de son œuvre. Au contraire<sup>26</sup>. » Il ajoute par ailleurs :

on voit l'interprétation des livres de Rabelais prendre une direction totalement différente. On la voit même, en un certain sens, rebrousser chemin et rejoindre les commentaires qui suivirent la publication de la première œuvre d'imagination de notre auteur. Comme par enchantement le commentaire rabelaisien se vide presque totalement de sa substance hérétique, de la « sustantificque mouelle » qu'on lui avait attribuée<sup>27</sup>.

L'image que le public se construit de Rabelais est désormais conditionnée par l'image du gentil géant, bouffon, grossier et amateurs d'excès en tout genre, que l'on retrouve à travers les héros de sa chronique. En témoignent les épitaphes de Jacques Tahureau et de Ronsard, toutes deux de 1554, qui dépeignent un Rabelais fervent de ripailles, de beuveries et de débauche. Encore en 1580, Montaigne voit en l'héritage rabelaisien une œuvre légère et de moindre intérêt. Dans les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, Rabelais demeure toujours considéré comme un auteur bouffon et grossier, et ses écrits comme un divertissement qui n'a rien de sérieux à apporter au lecteur, étoffant sa renommée, toujours grandissante, de libertin-épicurien.

25. Marcel de Grève et Jean Céard, *La réception de Rabelais en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 22.

26. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 97.

27. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 87.

### L'imitation comme lecture interprétative : quelques cas de figure

Les imitateurs de Rabelais, ces pauvres « Singes » décriés par Pasquier dont les œuvres se voient systématiquement dénigrées, ne sont pas épargnés par la critique contemporaine. Par exemple, la réception négative de la *Mythistoire Barragoyne de Fanfreluche et Gaudichon* (1550) de Guillaume des Autels perdure toujours, depuis l'abbé Goujet qui, dans sa *Bibliothèque Française ou Histoire de la littérature française* (1747), considère la *Mythistoire* comme une piètre imitation de *Pantagruel* et la décrit ainsi : « si c'en est une copie, c'en est certainement une fort mauvaise<sup>28</sup> », jusqu'à Verdun-Léon Saulnier, qui le considère comme un esprit éclairé qui a bien compris les recettes de Rabelais mais chez qui « les procédés étouffent le rire<sup>29</sup> ».

Michael Screech n'entretient guère une image plus flatteuse des *Grandes Cronicques*, qu'il décrit comme un « ouvrage dénué de toute valeur littéraire et suscitant le rire par des parodies simples et grossières des récits médiévaux sur le roi Arthur et sa cour<sup>30</sup> ». Il s'interroge sur les raisons de leur succès, car pour lui, elles sont esthétiquement « sans grande valeur, le style en est relâché, le vocabulaire pauvre et la syntaxe parfois bien faible. Et pourtant elles plurent non seulement à un public populaire, mais encore à un public de fins lettrés<sup>31</sup> ». Mireille Huchon suggère, pour sa part, une implication de Rabelais dans la parution de ces *Cronicques*, peut-être à titre d'éditeur ou de correcteur. Guy Demerson abonde dans le même sens et souligne que Rabelais a probablement composé pour ces textes « une table des matières qui révèle ses curiosités<sup>32</sup> ».

L'un des ouvrages s'inscrivant dans la lignée des « Singes » de Rabelais a un statut particulier puisqu'il s'inscrit dans une relation privilégiée de transfictionnalité avec l'univers des chroniques rabelaisiennes. Il s'agit du *Disciple de Pantagruel* paru sous une multiplicité de titres au XVI<sup>e</sup> siècle, dont *Panurge disciple de Pantagruel* (1538 ?), *Le disciple de Pantagruel* (1538), *Les navigations de Panurge disciple de Pantagruel* (1543), *Bringuenarilles cousin germain de Fessepinte* (1544) et *La navigation du compagnon à la Bouteille* (1545). Cet ouvrage se présente comme la suite de la navigation annoncée à la fin du *Pantagruel* vers « Inde la Majeure », que Rabelais intègre dans la continuité de l'univers littéraire de ses chroniques puisqu'il en reprend certains éléments majeurs, dont l'idée du « Pays des Lanternes », dans son *Quart Livre* et dans certains segments du *Cinquième Livre*. Malgré l'intérêt de Rabelais lui-même pour le *Disciple de Pantagruel*, les chercheurs actuels n'ont cessé de le discréditer, le qualifiant par exemple de « médiocre imitation » des chroniques rabelaisiennes, et de questionner

28. Abbé Goujet, cité par Marcel Françon, Guillaume des Autels, *Mythistoire Barragoyne de Fanfreluche et Gaudichon*, notes par Marcel Françon, Cambridge, Shoenhof's Foreign Books, 1962, p. xxiii.

29. Verdun-Léon Saulnier, cité par Marcel Françon, Guillaume des Autels, *Mythistoire Barragoyne de Fanfreluche et Gaudichon*, ouvr. cité, p. xxi.

30. Michael Screech, *Rabelais* [1979], trad. par Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 18.

31. Michael Screech, *Rabelais*, ouvr. cité, p. 53.

32. Guy Demerson, *François Rabelais*, Paris, Fayard, 1991, p. 19.

le fait que Rabelais ait décidé de l'intégrer à son œuvre, suggérant qu'il aurait pu « repousser avec indignation cette pâle imitation<sup>33</sup> ». Michael Screech s'interroge ainsi :

Pourquoi Rabelais s'est-il inspiré du mince petit *Disciple de Pantagruel*? Comme Dolet avait essayé de le faire passer pour un livre authentique de Rabelais, peut-être ce dernier a-t-il voulu montrer ce dont il était réellement capable sur un tel thème. Ou bien Rabelais, même lui, avait-il besoin d'aide et d'indications pour ramener son comique à un niveau plus accessible après les sommets d'érudition du *Tiers Livre*<sup>34</sup>?

Les auteurs des différentes imitations de Rabelais qui jalonnent les décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi discrédités et réputés pour le fait qu'ils « ne retiennent habituellement de Rabelais que le côté bouffon et gaulois<sup>35</sup> », méritent selon nous une attention toute particulière et un statut plus valorisant, d'autant plus qu'il existe, parmi ces textes, une tendance à l'imitation sérieuse et dénonciatrice. Au demeurant, ces écrits constituent, d'une part, une lecture critique et interprétative de l'œuvre rabelaisienne, trop souvent négligée dans l'étude de la réception de Rabelais et, d'autre part, ils s'inscrivent dans une dynamique de pluralité intertextuelle des voix, où l'on retrouve à la fois les échos de la légende folklorique et de la littérature parodique qui en émerge, les péripéties des géants proprement rabelaisiens ainsi que les apports des imitateurs et continuateurs. L'étude de ces textes permet de dégager certaines représentations de Rabelais par ses contemporains dont, entre autres, celles du misogyne, de l'historiographe et du pronostiqueur joyeux.

Rabelais fut en effet « entraîné dans la querelle entre Bouchard et Tiraqueau sur la dignité des femmes — thème depuis longtemps traditionnel dans la controverse scolastique<sup>36</sup> », mais ses écrits ne démontrent aucune preuve de misogynie, sinon quelques badinages plaisants sur les femmes dans un ouvrage qui, en bout de ligne, se veut une réflexion sur la mariage clérical, en faveur duquel Rabelais se positionne. Pourtant, le *Tiers Livre* est reçu comme une violente satire anti-féministe, en particulier par un « Singe » s'affublant de l'évêque pseudonyme d'André Misogyne qui, dans *La louenge des femmes, invention extraite du commentaire de Pantagruel sus l'Androgyne de Platon* (1551), s'inspire du discours du docteur Rondibilis et revendique d'entrée de jeu l'autorité de Pantagruel, qu'il qualifie de « tresdocte, treseloquent, et tresfacecieux Architecte de risees » ayant vu juste lorsqu'il a « écrit, que la femme est un sexe tan fragil, tant variable, tant muable, tant inconstant, tant imperfect, que Nature luy semble s'estre esgarree de ce bon sens, par lequel elle avoit créé, et formé toutes choses, quand elle ha basti la femme<sup>37</sup> ». Cette réception de Rabelais comme misogyne est

33. Michael Screech, *Rabelais*, ouvr. cité, p. 364.

34. Michael Screech, *Rabelais*, ouvr. cité, p. 405-406.

35. Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 113.

36. Michael Screech, *Rabelais*, ouvr. cité, p. 34.

37. André Misogyne, *La louenge des femmes, invention extraite du commentaire de Pantagruel sus l'Androgyne de Platon* [1551], Pierre de Vingle, Neuchâtel, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/>, p. 3.

également attestée chez François Billon, secrétaire de Guillaume Du Bellay, qui fait de Rabelais, dans *Le Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* (1555), « le chef de file de l'anti-féminisme, principalement à cause du vigoureux discours du docteur Rondibilis dans le Tiers Livre [sic]<sup>38</sup> ».

À travers les textes de certains imitateurs se dégage également la figure d'un Rabelais historiographe. C'est notamment le cas dans la *Mythistoire Barragoyne de Fanfreluche et Gaudichon* (1550) de Guillaume des Autels, l'un des auteurs explicitement visés par la lettre de Pasquier. Des Autels dénonce la façon de faire l'histoire pour les riches, tout en reprenant des éléments de *Pantagruel* et *Gargantua*, dont la généalogie de Fanfreluche, qui peut être rapprochée de celle de Pantagruel, et la lettre de Happe-Bran à son fils Gaudichon, qui suggère d'étudier la nature morale, physique et sociale de l'homme, la théologie et les langues anciennes, programme qui n'est pas sans rappeler celui que Gargantua propose à Pantagruel.

Les textes composés sous les pseudonymes de Caresme Prenant et Astrophile le Roupieux, respectivement la *Prognostication des prognostications* et *Les grandes et recreatives prognostications pour ceste presente année*, se revendiquent explicitement de l'univers rabelaisien, tant sur le plan de l'onomastique que sur le plan des mises en situation, quand ils ne nomment pas tout simplement Rabelais en modifiant à peine son nom, décliné ainsi : « Rabelistes<sup>39</sup> », « Sieur Rabelin, grand Docteur és droicts couïllonniques [...] qui] composa des vers<sup>40</sup> », et « Docteur Rablais<sup>41</sup> », duquel il « invoque l'opinion [...] concernant la mort d'un personnage nommé Bringuenarilles, l'avaleur de moulins à vent du *Quart livre*<sup>42</sup> ». Ces deux textes présentent une lecture fort intéressante de Rabelais pronostiqueur joyeux et dénonciateur par le rire de l'astrologie judiciaire et des superstitions populaires.

## Conclusion

La réception des œuvres littéraires au XVI<sup>e</sup> siècle n'est pas un phénomène aisé à résumer et à bien cerner. Comme les livres se font plus nombreux et accessibles, les attentes du public lecteur, généralement composé de la bourgeoisie, d'étudiants, de membres du clergé et d'une partie du peuple, sont modifiées par rapport au Moyen Âge finissant, où l'esthétique du rire carnavalesque était très prisée. La Renaissance hérite de cette esthétique du rire, qui est toutefois limitée par la religion qui condamne les excès. L'horizon d'attente est donc désormais marqué autant par la culture populaire transmise par le Moyen Âge que par la culture savante humaniste conditionnée par la redécouverte des textes des penseurs et philosophes de

38. Michael Screech, *Rabelais*, ouvr. cité, p. 406.

39. Astrophile le Roupieux, *Grandes et recreatives prognostications pour ceste presente année 08145000470. Selon les Promenades et beuvettes du Soleil, par les douze Cabarets du Zodiaque, et envisagement des conjonctions copulatives des Planettes. Par Maistre Astrophile le Roupieux, Intendant des affaires de Saturne, grand Eschanson de Jupiter, Premier Escuyer du Dieu Mars, Maistre Charetier du Soleil, Premier Valet de la garde-robe de Cyris, portecaducee de Mercure, Garde des seaux de la Lune, et tres-grand Contempleteur des Ephemerides Bourabachales. Dediée à Jean Potage*, [s.l., s.n., s.d.], p. 4.

l'Antiquité. La réception des œuvres littéraires est également grandement influencée par le climat politique et religieux instable que connaît la France, comme en témoigne le cas de Rabelais.

Ce dernier fait l'objet d'une réception mitigée et fluctuante: d'une part sa popularité est sans conteste très grande et va en augmentant au fil des décennies suivant la parution du *Pantagruel*. D'autre part, la critique, qui ne voit de prime abord en lui qu'un simple auteur de divertissement grossier et sans intérêt, lorsqu'elle ne dénonce pas ses écrits pour hérésie ou subversion, se fait par la suite totalement silencieuse à son égard. Son évocation par ses nombreux imitateurs passe du statut d'argument de vente à celui de danger sur le plan idéologique, ce qui n'empêche pas les imitations d'affluer. L'étude de ces textes permet de dégager divers courants de réception des chroniques rabelaisiennes, dont certains des plus marquants sont la figure de Rabelais misogyne, historiographe ou encore pronostiqueur joyeux, tels que l'on peut les percevoir dans les textes d'André Misogyne, Guillaume des Autels, Caresme Prenant et Astrophile le Roupieux. Notre thèse doctorale, en cours de rédaction, permettra d'étudier plus en profondeur les différents éléments constitutifs d'un corpus d'une quarantaine de textes parus entre 1532 et 1619 et imitant, d'une façon ou d'une autre, la manière rabelaisienne, afin d'apporter de nouveaux éléments à l'étude de la réception de Rabelais par ses contemporains.

- 
40. Astrophile le Roupieux, *Grandes et recreatives prognostications pour cette presente année 08145000470* [...], ouvr. cité, p. 14.
  41. Astrophile le Roupieux, *Grandes et recreatives prognostications pour cette presente année 08145000470* [...], ouvr. cité, p. 22.
  42. Christine Arsenault, *La pronostication joyeuse de Jean Molinet à François Rabelais: Typologie et évolution d'un genre littéraire*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2011, p. 67.



# Le Miroir de Jhesus Christ crucifié de Marguerite de Navarre. L'évocation de la Passion au service de la rhétorique chrétienne

Mélissa Lapointe,  
Université du Québec à Chicoutimi

En 1549, s'éteint celle que les grands esprits du XVI<sup>e</sup> siècle qualifiaient respectueusement de « Minerve de France », Marguerite de Navarre. Protectrice et mécène des penseurs et écrivains qui ont bouleversé les idées de leur époque, Marguerite incarne l'idéal de la princesse humaniste. Fut-elle née homme, elle aurait sans équivoque personnifié l'idéal du roi-philosophe platonicien<sup>1</sup>. Véritable reine à la Cour de France sous François I<sup>er</sup>, elle joue un rôle essentiel dans la promotion des arts et des lettres, mais également en politique, notamment lors des négociations avec Charles Quint pour plaider la libération du roi après la défaite de Pavie. Femme de tête et de cœur, Marguerite de Navarre vécut une vie de paradoxes entre les mondanités de la Cour et le silence des couvents. Son œuvre est le parfait miroir de sa personnalité dichotomique, alternant entre la grivoiserie des contes de l'*Heptaméron* et les élans mystiques de ses poèmes religieux. À sa mort, elle laisse inachevé un poème très peu connu du public et très peu étudié par les critiques: le *Miroir de Jhesus Christ crucifié*, publié en 1566 à titre posthume par frère Pierre Olivier qui dédie le poème à Marguerite de France, sœur de Henri II et nièce de Marguerite. D'abord paru sous le titre de *L'art et usage du souverain mirouer du chrestien*, le poème de plus de 1300 vers évoque la Passion du Christ agonisant. Mais la mise en scène poétique de la Crucifixion est surtout le lieu privilégié pour dispenser un enseignement théologique par la voie de l'*exemplum* christique. Le Christ, l'obéissant parfait, parangon ultime, s'institue au sein de la poésie de Marguerite de Navarre pour guider le croyant sur le chemin du salut. L'analyse de l'*ethos* nous permettra de définir les attributs caractéristiques de la figure christique. Puis, nous étudierons les principales composantes du *pathos* pour saisir si l'objectif du poème est véritablement de persuader par l'émotion. Finalement, nous tenterons d'analyser ce qui, au niveau du *logos*, constitue la finalité argumentative de l'*exemplum* christique dans ce dernier poème de Marguerite de Navarre.

---

1. Platon, *République*, livre V.

### L'exemplum christique et la métaphore spéculaire

L'œuvre de Marguerite de Navarre est constamment habitée par la métaphore spéculaire et celle-ci est constitutive de l'exemplarité du *Miroir de Jhesus Christ crucifié*. Dans le *Miroir de l'âme pécheresse*, l'un des premiers longs poèmes de la reine, l'âme de la narratrice se mire dans le miroir de nombreux *exempla* et dans les textes des auctoritates bibliques. Le lecteur suit le parcours de l'âme qui expose ses préoccupations morales et spirituelles. Dans le second *Miroir*, l'âme ne tourne plus le miroir vers elle-même, mais vers le Christ uniquement. La métaphore spéculaire chez Marguerite s'inspire ainsi de la théologie paulinienne. Dans la seconde épître aux Corinthiens, saint Paul dit : « Et nous tous qui, le visage découvert, contemplons comme un miroir la gloire du Seigneur, nous sommes transformés en cette image<sup>2</sup>. » Le miroir paulinien est la voie par laquelle se fait le passage de la vision parfaite qu'offre l'image de Dieu par la voie du Christ. Il permet de refléter Dieu dans le Christ et rien n'exprime mieux le Père que le visage du Fils. Bernard Sesboüé, dans un essai sur la rédemption et le salut, souligne ainsi qu'

[i]l n'y a pas que la parole de Jésus à avoir valeur de révélation salvifique. Tous les actes de toute sa vie, sa mort et finalement sa personne elle-même sont révélation de Dieu. C'est pourquoi le regarder, le contempler dans les mystères de son existence a pour nous valeur de salut. Il est exemple au sens le plus fort de ce mot, un exemple qui exerce une causalité de conversion qui lui est propre<sup>3</sup>.

Le Christ est le miroir, l'image du parfait chrétien ou de l'« obéissant » parfait. L'ouverture du poème<sup>4</sup> est une paraphrase de saint Paul :

Seigneur Jesus, que je doy advouër  
Pour mon exemple et trescler mirouër,  
En toy me puis mirer, congnoistre et veoir,  
Car de me veoir hors de toy n'ay pouvoir (v. 1-4).

Le miroir est un instrument de connaissance, connaissance de l'Autre qui ouvre à la connaissance de soi-même et ici Marguerite confesse que cette connaissance n'est possible que dans le Christ. Il est l'exemple qui la guide et qui la révèle à elle-même. Mais la spécularité signifie que le reflet dans lequel l'âme se mire lui renvoie inévitablement ses propres imperfections :

En me voyant, si grande est ma noirceur,  
Que je ne suis de moy bon congnoisseur :  
Dont j'ay besoing de ta clairté premiere,  
En m'esclairant, me monstre ta lumiere (v. 5-8).

Le miroir offre l'occasion à Marguerite de prendre conscience de sa condition misérable tout en lui permettant de contempler le modèle de la perfection.

- 
2. II Corinthiens 3, 18. *Bible de Jérusalem*, École biblique et archéologique française, Paris, éd. du Cerf, 2002.
  3. Bernard Sesboüé, *Jésus-Christ l'unique médiateur. Essai sur la rédemption et le salut*, Paris, Desclée, coll. « Jésus et Jésus-Christ », n° 33, 1988, p. 127.
  4. Toutes les citations du *Miroir* seront tirées de l'édition de Lucia Fontanella (Lucia Fontanella, *Miroir de Jhesus Christ crucifié* de Marguerite de Navarre, Alessandria, Éd. dell'Orso, 1984).

Véronique Dominguez, qui a participé au collectif *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, affirme que dans le rapport du chrétien au miroir « [i]l s'agit moins de comprendre la relation de l'homme à Dieu que d'en tirer l'attitude à adopter ici-bas<sup>5</sup> ». Miroir et *exemplum* se confondent pour offrir au chrétien un modèle de comportement et pour provoquer en lui l'émulation :

Or j'ay fouÿ de ta voix et parolle  
Ceste douce et gracieuse escolle  
Le seur moyen de ma perfection (v. 485-487)

En toy me fault mirer mon pouvre rien (v. 499-500).

Le seul moyen d'atteindre la perfection pour le chrétien est de se mirer dans le Christ et de l'imiter : au-delà de la figure christique, c'est le récit de la Passion qui doit servir d'enseignement.

La métaphore spéculaire est le lieu privilégié pour présenter l'*exemplum* christique et ainsi véhiculer un enseignement. L'utilisation du miroir ne date pas du XVI<sup>e</sup> siècle et Jean Frappier rappelle dans l'article « Variation sur le thème du miroir » que le terme appartient au vocabulaire didactique et que les miroirs « résument une conception de l'univers, servent à intituler des missives encyclopédiques et des ouvrages édifiants où les exemples proposés imitent une idéale perfection<sup>6</sup> ». Ainsi, l'*exemplum* christique devient un instrument qui va aider Marguerite à se transformer en parangon pour elle-même et pour son lecteur. La narratrice, dans les premiers vers, réclame le Christ et lui fait sa requête directement :

Rendz mon cueur clair, Seigneur par ton esprit,  
Declaire moy le sens de ton escript,  
Affin que a toy, par toy puisse parler,  
De toy apprendre, et après toy aller.  
O mon patron, mon blanc et mon exemple,  
Te plaist il bien que en toy je me contemple (v. 9-14).

Par l'investissement de l'*exemplum* christique, Marguerite souhaite se configurer et se conformer au Christ :

O pouvre yeulx de ma charnelle teste,  
Plus aveuglez que ceulx la d'une beste,  
Icy avéz l'exemple a regarder,  
Voire, et de quel regard vous fault garder ! (v. 209-212)

L'*exemplum* christique doit donner la vue véritable à Marguerite et, en suivant l'exemple que le miroir met sous ses yeux, la sortira de l'état de bête dans lequel l'a plongé le péché originel. Donc, le but premier de l'*exemplum* est de convertir, c'est-à-dire de transformer la poétesse et éventuellement le

- 
5. Véronique Dominguez, « Marie-Madeleine au miroir. L'édification au spectacle dans le *Mystère de la Passion* de Jehan Michel (1486) », dans Fabienne Pomel (sous la dir. de), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, p. 304.
  6. Jean Frappier, « Variation sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, vol. 11, n° 11, p. 136.

lecteur du poème. La suite du poème vise à illustrer et fixer les arguments présentés en exorde. L'*exemplum* christique se développe dans les mille prochains vers.

### La Passion, instrument de conversion

Le *Miroir de Jhesus crucifié* est une évocation du Christ gisant sur la Croix pour le rachat de l'Humanité. Abandonné par son Père, il souffre dans une attitude d'humilité et de soumission, acceptant dans la souffrance la volonté du Père :

Toy, filz de Dieu, naturel advoué,  
Comme ung larron en croix te veoir cloué  
Et souffrir mort, sans ung jour de respit,  
Comme si Dieu contre toy fust despit (v. 27-30).

La mise en scène de la Passion chez Marguerite, illustrant l'abnégation et la soumission d'un Christ qui demeure obéissant même lorsqu'il semble avoir été abandonné par son Père, présente une image du chrétien parfait :

O doux Jhesus, plain d'houdeur delectable,  
Obeÿssant au Paire veritable,  
L'odeur icy de ce grand sacrifice  
Ou tu monstras de charité l'office  
Ne sembloit point de Dieu estre accepté,  
Comme le beuf et veau avoient esté,  
Jusques a tant que l'ame tant aymee  
Partist de toy : lors luy pleust ta feumee,  
Mais jusque la rien ne sembla luy plaie (v. 419-427).

C'est une leçon d'humilité qui est présentée ici au lecteur, car la véritable valeur de l'*exemplum* réside dans l'attitude et les actes du Christ. Sa vie, mais sa mort surtout, invite à l'imitation et a une valeur de salut. Bernard Sesboüé commente à ce sujet :

Dans les épîtres l'exemple du Christ est l'objet d'une invitation à l'imiter. [...] La geste d'abaissement et d'élévation du Christ, vécue dans la désappropriation complète, est ce que les chrétiens se doivent d'imiter. Dans un contexte analogue, la première épître de Pierre est encore plus explicite dans son exhortation : « Le Christ a souffert pour vous, vous laissant un exemple, afin que vous suiviez ses traces » (1 Pi 2, 21)<sup>7</sup>.

Marguerite présente à son lecteur un Christ souffrant, humilié entre les deux larrons. Le corps agonisant va être contemplé et intériorisé par la pécheresse. Chaque partie du corps mutilé se reflète chez la narratrice créant ainsi, au sein de tout le poème, un jeu de miroir constant : « O mon orgueil, mire toy dans ce cheif » (v. 123)/« Or mire toy, ma bouche, en ce clair verre ! » (v. 287)/« O beaulx chevez de vray Nasarien » (v. 499). Les membres du supplicié ont une valeur exemplaire, car ils participent à l'ethos général du Christ. L'analogie permet de souligner l'écart qui sépare le chrétien du Christ. L'alternance de la perfection christique et l'imperfection de la

7. Bernard Sesboüé, *Jésus-Christ l'unique médiateur. Essai sur la rédemption et le salut*, ouvr. cité, p. 128.

narratrice ou, pour reprendre les mots de Marguerite, entre la lumière et la noirceur, la beauté et la laideur, accentue l'efficacité exemplaire :

Devant Dieu sur laid et abominable,  
 Mais ta laideur me veult estre agreable.  
 Haÿ, moqué puisse je estre de toutz  
 Pour ressembler a ce pendu tant doulx,  
 Par qui beaulté en moy laide je voy  
 Et ma laideur belle en luy j'aperçoy! (v. 175-180)

L'*amplificatio*, dans le blâme ou dans l'éloge, suscite l'émotion qui peut entraîner une *conversio* chez le lecteur. Le lexique antithétique, les oxymores, les interrogations rhétoriques les exclamations, la présence de nombreuses interjections qui ponctuent le poème participent à l'*amplificatio* et permettent de faire ressentir dans les vers l'angoisse de Marguerite et les difficultés du chemin emprunté. Elle s'accroche alors au corps souffrant du Christ et ces images l'accompagnent et lui présentent le modèle de l'idéal de la perfection :

Las, yeux precieulx, qui levez en hault,  
 Pour declarer que ce lieu nous fault  
 Tant vray secours, salut et vie atandre,  
 Et du hault Dieu plein de charité prandre! (v. 201-205)

Piedz de mauvaise et faulse affection,  
 Voyéz icy la satisfaction  
 Que Jesus faict pour vous en sez piedz :  
 Mirez vous y et bien vous espiéz (v. 769-772).

Les pieds, les yeux, la tête, le flanc, les mains du Christ sont constituants de l'*ethos* christique. Les yeux expriment l'humilité et sont levés vers le Père ; la douceur du regard embrasse le croyant agenouillé ; les pieds rappellent la Samaritaine et la présence des trois Marie, et inévitablement le pied de la Croix, lieu métaphorique où le pénitent doit retourner pour s'humilier à son tour à l'exemple du Christ. Au fil de chaque description d'une partie du corps se crée un réseau de sens avec les Écritures dont l'ultime point de rencontre est encore et toujours le Christ. La présentation de l'*exemplum* christique renvoie à Marguerite, et éventuellement au lecteur, l'état misérable de sa condition, mais qui pourtant la transforme au fil de l'écriture, et comme l'explique Robert D. Cottrell dans *La grammaire du silence, une analyse de la poésie de Marguerite de Navarre* : « le texte illustre le processus par lequel le chrétien s'humilie, se libère de l'orgueil et devient ainsi *christiforme*<sup>8</sup>. » En suivant l'exemple du Christ et en tentant d'atteindre sa perfection, le chrétien devient une forme christique à son tour, une re-production du modèle. Par son imitation et en s'abaissant dans le Christ, la narratrice devient à son tour *christiforme* :

Meritay l'ay, je ne quiers nulle excuse,  
 Mais reunys en ta dilection

8. C'est l'auteur qui souligne le terme « christiforme ». Robert D. Cottrell, *La grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Coursodon, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 102.

Par ton cher Filz ceste punition,  
 Punition ne me sera, mais croix,  
 Croix qui tresdoulce et salutaire crois :  
 Jesus, fais moy a ta croix tant venir  
 En qui t'a pleu tout mon peché tenir  
 Soit de sofrir douleur et passion (v. 966-973).

Pour trouver le Christ, le chrétien doit retourner au pied de la Croix et se laisser transformer par elle. C'est également, à l'époque où écrit la reine de Navarre, un retour aux sources et au Christ seul, et l'influence du courant évangélique est sensible à quelques endroits dans le poème :

Si les piedz sont beaulx, parfaictz et plaisans  
 De ceulx qui sont vrays evangelisans  
 Au nom de Dieu l'evangille de paix,  
 Quelz sont les tiens que noz ame repais  
 De ta doctrine et de ton pain tresblanc,  
 Par qui mangeons et ta chair et ton sang  
 Si plaisans sont les piedz du serviteur,  
 Trop plus le sont du seul predicateur ;  
 Seul, car celluy qui ne joue son role  
 Etdans lequel ne parle da parolle  
 Digne n'est pas estre appellé son prescheur  
 Mais du sermon il est vray empescheur  
 Donques, o piedz parfaictz, et beaulx, et bons  
 Ou sans argent ou gaigne les pardons,  
 A vous me randz, maugré ma villité  
 De ma paresse et sensualité (v. 799-814).

Cette discipline dont parle Marguerite est en partie celle du courant évangélique auquel elle a adhéré dans sa jeunesse et qui prônait un retour aux textes primitifs des Écritures Saintes. Le Moyen Âge finissant a légué l'*Imitation du Christ* de Thomas à Kempis et les humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle l'ont appliqué par la suite à leurs propres discours, ce qu'on appellera la *philosophae christi*, c'est-à-dire l'âge de la philosophie du Christ. Gérard Defaux, dans *L'écriture comme présence*, explique ainsi qu'

[il s'agit d'é]couter cette Parole résonner en soi à l'exclusion de toute autre, s'efforcer humblement de la comprendre, se contenter de la croire si on ne la comprend pas, la servir et la propager par l'édition, la paraphrase, le commentaire ou la prédication, devenir en un mot son « instrument » (*instrumentum*), c'est immédiatement se procurer la possibilité — la possibilité double d'agir et d'être agi<sup>9</sup>.

Le poème de Marguerite de Navarre est le résultat de la Parole qui agit dans l'âme et qui est extériorisée dans l'écriture. La rhétorique religieuse de la reine lui permet de s'inscrire dans un dialogue avec Dieu et de devenir *christiforme* à son tour par le texte :

L'espouse icy voit son espoux a plain  
 Et de ce doulx regard son cueur est plain ;

9. Gérard Defaux, *Marot, Rabelais, Montaigne: l'écriture comme présence*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, coll. « Études montaignistes », 1987, p. 14.

Icy l'espoux embrasse son espouse,  
 Icy mon cueur dedans ce cueur reppose,  
 Et en sentand ceste union si forte  
 Icy amour mon cueur en Dieu transporte;  
 La je le perdz et je ne le voys plus,  
 Vous qui lisés contemplés le surplus (v. 1356-1363).

À la fin du poème, Marguerite incarne la « parfaite chrétienne ». Les élan pathétiques font découvrir au lecteur les aléas d'une âme mystique, transformée par la grâce de Dieu. C'est une véritable union spirituelle que vit l'âme de Marguerite, exprimée par la métaphore des noces mystiques. Alors, par la sincérité de la pénitente et par l'honnêteté de la démarche, se produit un renversement : Marguerite devient *exemplum* à son tour. La Parole dont elle est tant assoiffée, intériorisée, est vécue et paraphrasée à travers son propre discours et s'offre au lecteur. S'accomplit alors le passage 15 de l'Épître aux Romains : « Que le Dieu de la constance et de la consolation vous accorde d'avoir les uns pour les autres la même aspiration à l'exemple du Christ Jésus, afin que d'un même cœur et d'une même bouche vous glorifiez le Dieu et Père de notre Seigneur Jésus Christ <sup>10</sup>. » L'*imitatio* du Christ permet à Marguerite de se faire exemple par sa poésie pour le lecteur. Au niveau microstructural, l'auteure multiplie les exemples, les images et les *auctoritates* (*illustraræ*), au niveau macrostructural, sa propre expérience revêt un caractère exemplaire (*demonstraræ*). La fiction poétique de Marguerite invite à la quête d'une existence vertueuse et devient le cadre d'une recherche de foi et de spiritualité touchante. Le texte de Marguerite de Navarre devient un miroir après s'être longuement miré dans celui que lui présentait la Passion du Christ.

Son texte, ses poèmes, mais aussi sa vie, ont une visée édicatrice pour l'ensemble de son lectorat. Après sa mort, plusieurs vont témoigner de l'exemplarité de la reine de Navarre. Claude de Taillemont, poète lyonnais et ancien valet de Marguerite, écrira à Jeanne d'Albret, sa fille : « la Royne vostre mere, à laquelle comme exemplaire et miroir de vraye et vive vertu ». Frère Pierre Olivier, dans le texte liminaire de son édition du poème, rappelle l'attitude qu'eut Marguerite à l'heure de sa mort :

le jour et heure d'icelle [la mort] prevoyoit s'approcher, tant plus elle, à l'exemple de Jesuchrist s'esforçoit d'aviser un chacun de retourner a soy, se mirer, et cognoistre ses imperfections, faultes et ordures.

[...]

O sainte, utile et chrestienne exhortation, laquelle ensuyvant ladicte princesse tachoit et mettoit peine nous induyre (avec saint Paul) à l'inspection de foy, contemplation et spirituel regard de Jesuchrist crucifié, prins et advoué de nous pour vray exemple, trespur et excellent mirouer <sup>11</sup>.

Chez Marguerite de Navarre, le Christ, unique artisan du salut par son geste sacrificiel, est au cœur des poèmes religieux de la reine. Dans une poésie christocentrique et évangélique, l'*exemplum* vise principalement la

10. Épître aux Romains 15, 5-6, *Bible de Jérusalem*, ouvr. cité.

11. Marguerite de Navarre, *Miroir de Jhesus Chist crucifié*, ouvr. cité, appendice p. 109-110.

méditation et l'intériorisation de la Croix en vue de l'élévation du fidèle qui mène à la conversion de l'âme tournée et incarnée dans le Christ. Le traitement de l'*exemplum* christique chez Marguerite est fondamental puisqu'il s'insère dans une volonté de réflexion spirituelle autant chez la reine que de la part de son lecteur. L'*exemplum* doit ainsi mener à une progression, une élévation de l'âme dont le Christ se fait le guide. La Croix — le récit de la Passion — doit inspirer le lecteur de telle façon qu'une fois intériorisée le pénitent vit en Christ et peut espérer s'élever jusqu'à Dieu.

# L'étude du comique dans « La précaution inutile » de Paul Scarron

Faiza Hadj Benali,  
Université du Québec à Rimouski

Notre étude cherche de manière générale à saisir l'enjeu du comique dans « La précaution inutile<sup>1</sup> ». Cette nouvelle est publiée seule en 1655 et rééditée en 1657<sup>2</sup> avec trois autres nouvelles dans *Les nouvelles tragi-comiques*. Après la mort de Paul Scarron, en 1660, ce recueil est augmenté d'une cinquième nouvelle : « Le châtimement de l'avarice ». L'édition récente de Roger Guichemerre, à laquelle nous nous référons, rajoute deux histoires courtes et inachevées. La première histoire, de six pages, s'intitule « Histoire de Dom Juan Urbina » et la deuxième, de quatre pages, « Histoire de Mantigny, Gentil-homme sicilien ». Contrairement aux autres nouvelles, telles que « Plus d'effet que de paroles », « Les Hypocrites » et « L'adultère innocent », qui accordent une grande place au romanesque, « La précaution inutile » donne une part plus importante au comique. Le phénomène envisagé (le comique) pour notre étude, se trouve déjà souligné dès le titre du recueil. Ce titre, comme l'a fait remarquer Nathalie Grande, est « une allusion au genre théâtral de la tragi-comédie<sup>3</sup> » qui était à son apogée au moment de la publication des nouvelles. Il s'explique non pas seulement, comme l'a noté Grande, par le mélange des tons dans le récit où le sérieux, voire le grave, se mêle au burlesque, mais aussi par la présence de tous les traits caractéristiques du genre, à savoir l'appartenance des protagonistes, comme dans la tragédie, à un rang élevé. Gentilhomme, prince, roi, duchesse y sont entourés par des valets et des suivantes ; mais contrairement à la tragédie, ici, le récit de la nouvelle tragi-comique développe des aventures privées, fictives et partant non « authentiquées par l'histoire<sup>4</sup> ».

Dans ce contexte, la question qui s'impose est la suivante : comment se manifeste le comique dans la nouvelle de Scarron ? D'autres questions gravitent autour de celle-ci : pourquoi les personnages ou le lecteur rient-ils ? À quel(s) moment(s) du récit rient-ils ? Quels sont les indices textuels du comique ? Pourquoi le recours au comique ? Et quels en sont les effets voulus ou non ? Toutefois, avant d'essayer d'apporter quelques réponses à notre questionnement, nous devons préciser ce que nous entendons par le terme comique.

- 
1. Paul Scarron, « La précaution inutile », *Les nouvelles tragi-comiques*, éd. critique publiée par Roger Guichemerre, Paris, Nizet, coll. « Société des textes français modernes », 1986. Désormais, les références à cette nouvelle seront indiquées par le sigle *PI*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  2. Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981, p. 453, n. 40.
  3. Nathalie Grande, *Le roman au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bréal, 2002, p. 86.
  4. Roger Guichemerre, *La tragi-comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 13.

### Définition du comique

Contrairement à Jean Fourastié<sup>5</sup> qui exclut du comique l'humour et l'ironie, pour nous, celui-ci désigne tous les phénomènes, qu'ils soient sonores ou visuels, qui délassent le récepteur en lui arrachant soit le sourire soit le rire. Le rire est le plus haut degré de délassement et le plus caractéristique du comique. Ainsi, nous adoptons ici les définitions offertes par Henri Bergson, Denise Jardon<sup>6</sup> et Jean-Marc Defays<sup>7</sup>. À l'instar de ces critiques, nous tenons compte de tous les degrés du comiques de « la plus plate bouffonnerie jusqu'aux formes les plus hautes de l'humour et de l'ironie<sup>8</sup> ». Le comique est ainsi entendu comme une catégorie générale qui subsume toutes les formes comiques tels l'humour, l'ironie, le burlesque, etc. Pour rendre compte du comique, notre étude fera appel à la typologie traditionnelle du comique : soit la typologie de Bergson qui distingue le comique *de forme, de mouvement, de situation, de mots et de caractère*. Le choix de ce théoricien du comique se justifie par le fait qu'il a le mérite d'être le premier à avoir formé cette typologie et d'être repris encore aujourd'hui. De plus, la théorie bergsonienne convient parfaitement à notre corpus dans la mesure où la nouvelle de Scarron entremêle plusieurs types de comiques.

### « La précaution inutile »

Cette nouvelle raconte les infidélités des femmes d'esprit dont un riche gentilhomme grenadin, Dom Pèdre, tombe successivement amoureux. Il décide donc de se marier avec une sottise pour s'éviter les humiliations qu'entraîne la tromperie. Mais sa précaution se révèle inutile, car même en choisissant pour épouse une femme à l'intelligence limitée, qui finit aussi par le trahir, Dom Pèdre ne connaîtra jamais la quiétude du mariage.

« La précaution inutile » est une version française adaptée d'*El Prevenido engañado* de Maria de Zayas y Sotomayor et reprend le thème des contes anciens<sup>9</sup>, soit celui de la méfiance à l'égard des femmes. Si Maria de Zaya se

5. Jean Fourastié, *Le rire, suite*, Paris, Denoël/Gontier, 1983. Cité par Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire* [1988], Bruxelles, Deboek-Duculot, 1995, p. 9.

6. Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, ouvr. cité.

7. Jean-Marc Defays, *Le comique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 32-35.

8. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1972, p. 94 ; souligné dans le texte.

9. George Hainsworth, *Les Novelas Exemplares de Cervantes en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France*, Paris, Honoré Champion, 1933, p. 188. Jean Serroy abonde dans le même sens que Hainsworth, lorsqu'il considère que l'histoire de « La précaution inutile » est « une série d'épisodes destinés à illustrer un vieux thème du conte : la perversité féminine », laquelle entraîne inéluctablement la méfiance à l'égard des femmes (Jean Serroy, *Roman et réalité, les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 455). En citant Serroy, Guichemerre, quant à lui, ajoute que la perversité féminine « est un thème traditionnel de la littérature "gauloise", remontant aux fabliaux ou aux farces du Moyen Âge, et repris par les conteurs du XVI<sup>e</sup> siècle » (Roger Guichemerre, « Introduction [à la nouvelle "La précaution inutile"] », dans Paul Scarron, *Les nouvelles tragico-comiques*, ouvr. cité, p. 25, n. 34).

trouve moins à l'aise, selon Hainsworth<sup>10</sup>, lorsqu'elle traite un sujet familier ou comique, c'est plutôt avec aisance que Scarron donne à sa nouvelle un air comique. Ce comique vient du caractère contradictoire de son personnage. Après chaque mésaventure, le héros se défie des femmes, surtout des « spirituelles ». Pourtant, dès qu'il en voit une, il s'éprend de ses charmes. Le lecteur ne peut s'apitoyer sur le sort du héros qui, au lieu d'être atterré par la tromperie, s'engage aussitôt dans le même type de relation.

Les interventions fréquentes du narrateur qui affecte un non savoir modifient la tonalité de la nouvelle et lui donnent un tour fantaisiste, comme en témoignent les exemples suivants : « Il donnoit des musiques dans la rue de sa maistresse, son Rival en avoit le plaisir dans sa chambre et *peut-estre* en recevoit des caresses, tandis que le miserable se morfondoit » (*PI*, p. 37 ; nous soulignons). Un peu plus loin : « Sa Poésie en fut émue, ou celle de son poète à gages sollicitée, car *je n'ay jamais bien sceu* s'il se méloit de rimer » (*PI*, p. 39 ; nous soulignons).

Scarron reprend les situations piquantes de la nouvelle de Zayas<sup>11</sup> : l'accouchement clandestin de Séraphine surpris par l'amoureux trompé ; sa désillusion en voyant Elvire caresser un nègre laid ou en découvrant que sa maîtresse Violante est éprise d'un collégien ; la peur du héros enfermé dans l'armoire où la duchesse l'a caché à l'arrivée du mari ; enfin, son dépit quand il apprend de sa femme qu'elle l'a ingénument cocufié. Scarron a certes conservé ces situations, mais il a égayé sa narration par une description bouffonne de son personnage, le gentilhomme grenadin. Si le narrateur chez Marie de Zayas nous dit sur un ton sérieux que « don Fadrique chante à sa maîtresse un sonnet en s'accompagnant d'un luth<sup>12</sup> », le narrateur chez Scarron en revanche décrit sur un ton comique Dom Père allant donner une sérénade à Séraphine : « chargé, outre ses armes offensives et deffensives d'une guitterre, que je veux croire avoir esté la meilleure guitterre de la ville, il s'en alla impetueusement ou faire pleurer sa maistresse de pitié, ou faire aboyer les chiens de son cartier » (*PI*, p. 39).

Bien que le narrateur chez Scarron, dans cet extrait qui s'ouvre par une hyperbole, feigne ne pas connaître les effets de la sérénade, il souligne subtilement l'imbécilité de son personnage. En semant d'abord le doute sur les moyens utilisés par Dom Père (la qualité de la guitare choisie), ensuite en critiquant implicitement sa manière de séduire sa dame par le choix de l'adverbe « impétueusement » et, enfin, en indiquant les effets contraires de la sérénade. Le décalage entre l'appartenance sociale de Dom Père et son comportement engendre de ce fait le burlesque. Ce personnage risible est présenté comme un *pantin à ficelles* entre les mains de ses maîtresses et notamment entre celles de Violante, comme l'indique l'extrait suivant : « il ne laissa pas, pendant deux ou trois mois, de passer la plupart des nuits

10. George Hainsworth, *Les Novelas Exemplares de Cervantes en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France*, ouvr. cité, p. 118.

11. Roger Guichemerre, « Introduction [à la nouvelle "La précaution inutile"] », dans Paul Scarron, *Les nouvelles tragi-comiques*, ouvr. cité, p. 21-22.

12. Roger Guichemerre, « Introduction [à la nouvelle "La précaution inutile"] », dans Paul Scarron, *Les nouvelles tragi-comiques*, ouvr. cité, p. 22.

avec Violante, qui estoit *maïstresse de ses actions* » (PI, p. 69 ; nous soulignons).

Le comique vient aussi du caractère facétieux de certains épisodes. C'est l'exemple du rendez-vous amoureux entre Virginie et son amant, Don Rodrigue. Pour accepter de passer la nuit avec Don Rodrigue, Virginie lui pose une condition déraisonnable : qu'il demande à Dom Pèdre de se substituer à elle dans la couche conjugale. Dom Pèdre accepte de jouer le jeu de son cousin. Dans les faits, croyant partager la couche conjugale du mari jaloux, Dom Pèdre passe la nuit, sans le savoir, avec sa maîtresse Violante, qui est cousine et complice de Virginie. En acceptant ce jeu avec ses acolytes qui voulaient mystifier le mari de Virginie, Dom Pèdre s'est fait duper lui-même. On voit que la situation s'est retournée contre celui qui l'a créée et que les rôles se sont intervertis. On assiste ainsi à l'un des procédés comiques mentionné par Bergson, *l'inversion*<sup>13</sup>.

Le comique ne manque pas de faire son effet dans l'épisode où la malicieuse duchesse parie que son mari ne saura deviner tous les objets en fer de la maison. Elle le divertit en lui racontant les aventures de Dom Pèdre. Elle lui apprend qu'elle était séduite par les cajoleries de ce dernier et qu'elle le cache dans l'armoire. Furieux, le mari demande les clefs qu'il ne peut avoir, car il a perdu le pari puisqu'il ne les a pas nommées dans la liste des objets en fer. Dans cet épisode, le comique se manifeste par la simulation de l'ignorance du narrateur et par les rires du mari et de Dom Pèdre, comme l'illustre clairement l'extrait suivant :

Elle luy apprit en suite ce qui estoit arrivé à nostre Grenadin [Dom Pèdre] dans l'Italie, ce qui estoit aussi fort plaisant, à ce que *j'ay oüy dire, mais je ne l'ay jamais pu sçavoir. Je sçay seulement que le Duc en rioit si fort que Dom Pèdre mesme en rioit dans son armoire* (PI, p. 80 ; nous soulignons).

Le comique de situation fait que le mari rit de Dom Pèdre et que celui-ci rit du premier. Ainsi, le rieur devient-il à son insu l'objet du rire et l'objet du rire se transforme-t-il en rieur. L'inversion vient mettre fin à la gravité de la situation puisque la vie de Dom Pèdre et celle de la duchesse auraient pu être menacées. L'aveu de l'ignorance du narrateur empêche le lecteur de connaître la véritable cause du rire de Dom Pèdre. Rit-il du Duc trahi ? Ou de sa manière de rire ? Ou encore de ses aventures en Italie qui demeurent inconnues du narrateur et conséquemment du lecteur ?

En outre, des dissonances burlesques donnent au récit son air comique. Parmi ces dissonances, Guichemerre<sup>14</sup> se contente de noter, sans plus de détails, l'emphase de l'expression et la comparaison hyperbolique qui contrastent plaisamment avec la réalité. Ainsi, la maison de Séraphine est perçue comme « le bien-heureux séjour de sa divinité » (PI, p. 39). Le terme hyperbolique « divinité » qui renvoie à Séraphine, la femme adorée pour qui Dom Pèdre organise des repas et donne des sérénades, contraste en effet avec la réalité, puisque cette femme le fait languir et soupirer sans qu'elle

13. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, ouvr. cité, p. 71-73.

14. Roger Guichemerre, « Introduction [à la nouvelle "La précaution inutile"] », dans Paul Scarron, *Les nouvelles tragi-comiques*, ouvr. cité, p. 23-24.

soit digne de son amour fervent. Une femme infidèle ne peut être associée à la divinité. L'univers narratif de « La précaution inutile » déprécie l'infidélité, laquelle a conduit Séraphine à pleurer sa faute et à s'isoler toute sa vie dans un couvent, en même temps qu'il valorise la « vertu » (*PI*, p. 44) citée parmi les qualités d'Elvire. À côté de l'exagération, ce contraste dévoile l'ironie qui, selon Bergson, oppose le « réel à l'idéal<sup>15</sup> » ou plus précisément qui présente l'idéal comme s'il était réel. L'anaphorique « Ange », répété à quelques reprises (*PI*, p. 39, p. 43, p. 49) pour désigner les maîtresses perverses de Dom Pèdre (d'abord Séraphine, ensuite Elvire), est aussi chargé d'une valeur ironique. L'ironie se révèle également dans l'anaphore : « le trop fin Grenadin » (*PI*, p. 88) qui marque la sottise de Dom Pèdre. En voulant maintenir son épouse dans l'ignorance de la façon dont un couple marié passe sa nuit de noces, Dom Pèdre se leurre, voire délire, et se prive du même coup des plaisirs du mariage. La comparaison hyperbolique de ce dernier et de Dom Rodrigue avec Castor et Pollux, lorsqu'ils se sont faits beaux comme eux, s'oppose elle aussi de manière amusante à la réalité. Ces deux personnages mythiques, qui sont jumeaux et non cousins, ont eu recours à la force, nous dit la légende, pour enlever les belles Phœbé et Iliaïre à leur fiancé. Dans la nouvelle de Scarron en revanche, les deux cousins ont usé de leur charme pour séduire leur maîtresse. Ils se sont vainement faits beaux ce jour-là. C'est dans le même ordre d'idées que Dom Pèdre accepte la proposition irrecevable de son cousin Dom Rodrigue pour rapprocher ce dernier de sa dame et le rassure en disant : « Je m'y porte comme à une action d'honneur, en laquelle je pretens en acquérir autant que si je m'estois signalé en une breche<sup>16</sup> » (*PI*, p. 65). L'exagération provient du fait que la relation hiérarchique entre le comparé et le comparant est bouleversée. Le comparé consiste ici en l'action qu'entreprend Dom Pèdre pour aider son cousin à passer la nuit avec sa maîtresse. L'entreprise de cette action ne peut évidemment se réaliser sans risque, d'où sa comparaison avec un soldat prêt pour l'assaut d'une ville assiégée. Mais si la norme considère le dessein du soldat comme une action d'honneur, il n'en est pas de même pour le projet de Dom Pèdre, lequel entraînera inéluctablement le déshonneur d'un homme marié.

Le comique se trouve aussi dans la scène où Dom Pedre surprend Violante sur le point de partager sa couche avec un collégien. Armé d'une épée, Dom Pedre plonge lorsque son rival, à moitié nu, s'avance vers lui en tenant son soulier comme un pistolet. Violante rit de la peur de Dom Pèdre. La peur de ce dernier se traduit, voire se trahit, par son plongeon lequel relève du comique de mouvement. Il est clair que la peur n'est pas risible, mais elle le devient, dans ce cas en raison de l'absence de danger. Si le danger existe, sa source serait Dom Pèdre lui-même, puisque non seulement il est plus âgé que l'adolescent, mais qu'il tient une arme. Lorsque sa maîtresse rit

15. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, ouvr. cité, p. 97.

16. Breche : « en termes de guerre, se dit de cette ouverture qu'on fait aux murailles d'une ville assiégée... pour ensuite monter à l'assaut » (Furetière), (voir Roger Guichemerre, « Introduction [à la nouvelle "La précaution inutile"] », dans Paul Scarron, *Les nouvelles tragi-comiques*, ouvr. cité, p. 65, n. 71).

de sa peur, il la soufflette, ce qui provoque une bagarre entre les deux amants. L'amplification de la situation, qui culmine avec l'arrivée de Virginie, de son mari et d'une troupe de valets pour finir par la fuite de Dom Père, fait penser au procédé *boule de neige*, qui relève du comique de situation. Assurément, le tragique peut aussi, comme l'a déjà souligné Denise Jardon<sup>17</sup>, recourir à ce procédé comme à d'autres procédés comiques, mais nous croyons que c'est le dénouement du récit qui va en déterminer l'effet. À l'issue de cette séquence, tout le monde sort indemne. L'évanouissement du danger et la fuite inattendue de Dom Père après une telle amplification de la situation viennent conforter ainsi le comique.

Le mariage de Dom Père avec la femme la plus sotte au monde, Laure, qui est la fille abandonnée de sa première maîtresse Séraphine, vient mettre un terme à la série de ses mésaventures et accentuer le comique. Certes, le comique dans le récit de la première nuit de Dom Père avec Laure provient, comme l'a déjà fait remarquer Paul Morillot<sup>18</sup>, de son invraisemblance poussée à l'extrême; mais à examiner de près cet épisode, il devient recevable puisque l'ingénuité de Laure n'est nullement un *défaut d'esprit*, mais plutôt un *défaut d'éducation*<sup>19</sup>. Dom Père a confié Laure âgée de quatre ans à sa tante et a donné l'ordre à celle-ci de la placer dans un couvent et de la maintenir dans l'ignorance. L'idée que s'est fixée Dom Père (de ne jamais se marier qu'à une sotte) est contredite par les déclarations de sa dame, la duchesse, qui soutient qu'une sotte « manquera à son devoir sans sçavoir ce qu'elle fait » (*PI*, p. 75), mais aussi par le narrateur même qui affirme que « Toutes les femmes luy font peur et, *sans considerer qu'il y en a de bonnes et de mauvaises aussi bien que des hommes*, il conclut en luy-mesme qu'il s'en faut toujourns deffier » (*PI*, p. 42; nous soulignons).

## Conclusion

De ce qui précède, nous pouvons conclure que le comique, dans son ensemble, remplit une fonction *divertissante* puisqu'il vient délasser le lecteur à chaque fois qu'il compatit avec le personnage de Dom Père. Outre sa fonction divertissante, le comique dans « La précaution inutile » fustige le caractère rigide du personnage qui s'attache à une idée fixe. La morale qui se dégage de la nouvelle est que la sottise ne garantit aucunement la vertu. Bien au contraire, elle peut mener, dans bien des cas, à la faute. À la manière d'une fable, Scarron résume la morale de la nouvelle à la fin de son récit comme suit : « sans le bon sens, la vertu ne peut estre parfaite, [...] une spirituelle peut estre honneste femme d'elle-mesme, et [...] une sotte ne le peut estre sans le secours d'autrui et sans estre bien conduite » (*PI*, p. 97).

En terminant, rappelons le succès qu'a connu la nouvelle, et qui s'explique, comme l'a judicieusement remarqué Guichemerre, par l'apport

17. Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, ouvr. cité, p. 28.

18. Paul Morillot, *Scarron et le genre burlesque*, Paris, H. Lecène et H. Houdin, 1888, p. 368.

19. Jean-François de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Amable Costes Librairie, 1813, t. 16, p. 626.

comique de Scarron à la nouvelle originale. Ce succès est d'ailleurs attesté par les nombreuses rééditions. De plus, elle a connu une belle postérité puisqu'elle a inspiré *L'école des Cocus* à Dorimond (en 1661), *L'école des femmes* à Molière (1662), *La gageure imprévue* (1768) à Sedaine et plus tard *Le barbier de Séville* (1775) à Beaumarchais.



# Quand Boursault « remplaçant le talent par le fiel éclaboussa Molière et Boileau »

Marie-Ange Croft,

Université du Québec à Rimouski/Paris x-Nanterre

Edme Boursault est un écrivain mineur du XVII<sup>e</sup> siècle, dont la carrière s'échelonne sur quarante ans, de 1661 à 1701. Polygraphe, il pratique différents genres littéraires : comédie, tragédie, épître, journalisme, nouvelle, ouvrage didactique, poésie de circonstance ou religieuse. S'il semble avoir été apprécié par ses contemporains, la critique littéraire le connaît surtout aujourd'hui pour avoir été au nombre des détracteurs de Molière et de Boileau avec les comédies *Le portrait du peintre, ou la Contre-critique de L'école des femmes*<sup>1</sup>, représentée sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne et publiée en 1663, et *La satire des Satires*<sup>2</sup>, qui paraît en 1669<sup>3</sup>, après avoir été interdite de représentation<sup>4</sup>. Les controverses entourant les œuvres de Molière et Boileau ont suscité l'intérêt de plusieurs spécialistes, qui ont su contextualiser et analyser ces polémiques. Ces critiques se sont néanmoins fort peu attardés aux circonstances et aux motivations qui ont pu inciter Boursault à prendre part aux querelles. Chez les biographes de l'auteur, cette question fait l'objet au mieux de quelques lignes<sup>5</sup>. Cette omission s'explique à la fois par le peu d'intérêt que la critique a manifesté à l'égard de Boursault jusqu'à maintenant et par le manque d'informations biographiques. Dans la lignée des travaux sur les polémiques entourant *L'école des femmes* et les

- 
1. Edme Boursault, *Le portrait du peintre, ou la contre-critique de l'Escole des femmes*. Comédie représentée sur le théâtre royal de l'Hôtel de Bourgogne par le Sr Boursault, Paris, Étienne Loyson, 1663.
  2. Edme Boursault, *La satire des Satires : comédie*, Paris, Jean Ribou, 1669.
  3. Ainsi que le constate en 1980 Michail G. Paulson, « les références à Boursault se font généralement dans le contexte des controverses qui entourent le théâtre de Molière. » [« Most reference to him are generally in the context of Molière's theatre and its controversies » (nous traduisons)] (Michail G. Paulson, *The Fallen Crown: Three French Marie Stuart Plays of the Seventeenth Century*, Washington, University Press of America, 1980, p. 36).
  4. Boileau obtient du parlement une injonction interdisant la représentation de *La critique des Satyres de Monsieur Boileau* au Théâtre du Marais, ni « sur le théâtre, ni ailleurs, en quelques sorte de manière que ce soit ». William Brooks soulève le fait que Boileau n'a mentionné que l'orateur du Marais Rosidor dans son injonction et que l'auteur n'est évoqué à aucun endroit. Cela pose bien sûr, comme il le remarque, la question des droits de l'auteur à cette époque (William Brooks, « Boileau and an *Announce* by Risidor at the Marais », *French Studies Bulletin. A Quaterly Supplement*, hiver 1986-1987, n° 21, p. 6-7).
  5. Notons néanmoins que Victor Fournel, dans une notice sur Boursault en tête d'une réédition de *La contre-critique de L'école des femmes*, s'attarde plus longuement sur les circonstances ayant pu amener l'auteur à participer à la querelle contre Molière. Il y expose l'idée selon laquelle Boursault aurait en réalité voulu se défendre contre les attaques de Molière et Boileau. Boursault aurait cru se reconnaître dans le personnage de Lysidias qu'on retrouve dans la *Critique*, ce qui explique, selon Fournel, sa riposte (Victor Fournel, *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680* [1863], Genève, Slatkine Reprints, t. 1, 1967, p. 97 et 98).

*Satires*, nous chercherons donc à mieux définir pour chacune de ces deux querelles, indissociables dans le parcours de Boursault, les enjeux qui auraient pu conduire l'auteur à s'aliéner Molière et Boileau.

### Où l'on voit comment « Boursault se laissa naïvement persuader de porter l'étendard de la cabale<sup>6</sup> » contre Molière

La querelle de *L'école des femmes* est l'une des plus virulentes à marquer le parcours de Molière: la pièce suscita une telle controverse que l'auteur écrivit *La critique de L'école des femmes* (juin 1663) pour sa défense, avant de répondre une dernière fois à de nouvelles critiques par *L'imromptu de Versailles*, représenté à Versailles du 16 au 20 octobre 1663. *La contre-critique de L'école des femmes* de Boursault est produite après la *Critique* de Molière et la *Zélinde* de Donneau de Visé (lequel figurait aussi au nombre des détracteurs de Molière), mais avant *L'imromptu*<sup>7</sup>. Concernant la comédie de Boursault, bornons-nous à dire qu'à l'instar de plusieurs pièces polémiques de l'époque, elle est construite sur le retournement de celle de Molière et que son apport en matière de nouvelles critiques est faible<sup>8</sup>.

Différentes hypothèses ont été avancées pour expliquer la participation de Boursault à la célèbre polémique. Pour les uns, ces attaques de l'auteur trahissent sa méchanceté et son opportunisme<sup>9</sup>, pour les autres, elles sont la

- 
6. Franz Calot et Jean-Pierre Chauveau, dans l'article qu'ils consacrent à Boursault dans le *Dictionnaire des lettres françaises*, écrivent ainsi: « [Boursault] se laissa naïvement persuader de porter l'étendard de la cabale [...]. Trois ans plus tard, il récidivait contre Boileau avec la *Satire des Satires* (Franz Calot et Jean-Pierre Chauveau, « Boursault », dans Georges Grente et Michel Simonin (sous la dir. de), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVII<sup>e</sup> siècle* [1951], Paris, Fayard/Livre de poche, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui/La Pochothèque », 2001, p. 207-208).
  7. C'est l'hypothèse que défend Victor Fournel: « Comme la *Critique de L'École des femmes* avait été jouée en juin 1663, et qu'entre cette pièce et le *Portrait du peintre* avait paru la *Zélinde* de Villiers [sic]; comme, en outre, *L'imromptu de Versailles* fut représenté pour la première fois du 16 au 20 octobre à Versailles, et que Molière s'est vanté d'avoir fait cette réponse en huit jours, on doit en conclure, ce semble, que le *Portrait du peintre* fut représenté au mois de septembre, peut-être au mois d'août, à l'Hôtel de Bourgogne. — Mais il ne fut imprimé qu'après *L'imromptu*, auquel Boursault répond dans sa Préface » (Victor Fournel, *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680* [1863], ouvr. cité, p. 102).
  8. Henri Carrington Lancaster affirme ainsi: « La contribution de Boursault à la critique se limite à l'affaire des puces et à la mort tragique du chat, que le partisan de Molière dans la pièce accentue en cherchant à "ensanglanter la scène". » [« Boursault's contribution to criticism is limited to comment upon *puces* and the tragic death of the cat, held by Molière's defender to "ensanglanter la scène". » (nous traduisons)] (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, New York, Gordian Press, part III (1652-1672), vol. 1, 1966, p. 259).
  9. Mongrédien s'indigne *a posteriori* du manque de clairvoyance de Donneau de Visé, auteur de la *Zélinde* (1663) et de Boursault: « Les critiques [...] sont passés à côté du sujet réel »; « voilà ce qui échappe complètement à Donneau de Visé et Boursault »; « Le nouveau message [de] Molière [...] leur échappe totalement »; « Aucun d'eux n'a même perçu la nouveauté du premier chef d'œuvre de Molière »; « Sur ce point essentiel [...] leurs yeux sont restés obstinément fermés » (Georges Mongrédien (sous la dir. de), « Introduction », *La querelle de l'école des femmes*, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. « Société des textes modernes », t. 1, 1971, p. xxxiii).

preuve de sa grande naïveté. Plusieurs, à commencer par Molière, ont cru à l'époque que Boursault s'était impliqué dans la querelle de *L'école des femmes* à la demande de Corneille, lequel est soupçonné d'avoir écrit lui-même la pièce pour laquelle Boursault n'aurait été qu'un prête-nom<sup>10</sup>. Le dramaturge s'en défend dans son avis « Au Lecteur » :

Si l'on s'étoit contenté de me ravir l'avantage d'avoir attaqué Moliere, et de l'avoir réduit à la honteuse nécessité de recourir aux investives pour repousser la Satyre spirituelle qui a mis en plein jour les deffauts du plus considerable de ses Ouvrages, j'eusse laissé la liberté du doute à tous ceux à qui l'on a voulu persuader que je n'étois pas l'Autheur de la moindre chose que je sois capable de produire. Mais il n'est pas juste que je me laisse despoüiller d'un bien qui ne peut enrichir personne, et je suis contraint de deffendre tout le Parnasse contre l'injurieuse charité qu'on luy a voulu prester. [...] Pour moy, je suis redevable à l'Outrage qu'il [Molière] m'a voulu faire: croire ma Piece digne de ceux qui sont accusez d'y avoir mis la main, c'est demeurer d'accord de son merite, et toutes les injures qu'on me dit dans le Galimathias que Moliere appelle *Impromptu*, ne peuvent detruire la bonne Opinion qu'il a fait concevoir de mon Ouvrage<sup>11</sup>.

Cette hypothèse selon laquelle Corneille aurait alimenté la cabale est passée à la postérité<sup>12</sup>, ce qui apparaît logique car on sait qu'à l'époque où Boursault écrit *La contre-critique*, il fréquente le cercle des Corneille, à l'instar de Donneau de Visé. Le *Mort-vivant* de Boursault publié en 1662 est d'ailleurs dédié au duc de Guise<sup>13</sup>, protecteur de Corneille. Roger Guichemerre, dans l'édition critique d'un recueil de nouvelles (dont une est de Boursault), évoquait la possibilité que les comédiens et les salons précieux aient pu eux aussi influencer l'auteur : « C'est sans doute à l'instigation de Corneille, des Grands Comédiens et de quelques salons précieux, et aussi pour se faire valoir, qu'il fait jouer [...] son *Portrait du peintre*<sup>14</sup>. » Le désir de plaire aux

10. L'abbé d'Aubignac évoquait auprès de Corneille « cette comédie [*L'école des femmes*] qui vous fait désespérer, et que vous avez essayé de détruire par votre cabale dès la première représentation » (Aubignac, *Quatrième dissertation de l'Abbé d'Aubignac contre P. Corneille* (1664), cité dans Dominique Labbé, *Qui a écrit Tartuffe ? Écrivains et comédiens français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Monière-Wollank éditeurs, 2009, p. 80).

11. Edme Boursault, « Au Lecteur », *Le portrait du peintre, ou la contre-critique de l'«Escole des femmes»*, ouvr. cité, p. [a v, r<sup>o</sup> et vo].

12. L'« Avertissement » de 1725 va d'ailleurs en ce sens : « On l'obligea, presque malgré lui, à faire la Critique d'une des plus belles comédies de Molière, qui est *L'École des Femmes*. Ce fut pour obéir à ceux qui l'y avoient engagé, et à qui il ne pouvoit rien refuser, qu'il fit jouer en 1663 sa Comedie du *Portrait du Peintre*, sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne » (« Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M<sup>r</sup> Boursault. Nouvelle édition, Revue, corrigée, et augmentée de plusieurs Pièces, qui n'ont point parues dans les précédentes*, Paris, chez François le Breton, au bout du Pont-Neuf, avec privilège du Roi, t. 1, 1725, p. [e i, v<sup>o</sup>]). Quelques années plus tard, en 1747, le *Journal des Savants* survole les circonstances liées à la querelle de *L'école des femmes* et reprend cette même hypothèse. C'est encore aujourd'hui la thèse la plus fréquemment admise par la critique.

13. Il s'agit de Henri de Guise (1614-1664), qui fut célèbre pour ses conquêtes féminines et ses exploits guerriers dans le royaume de Naples (Georges Poull, « Guise », dans François Bluche (sous la dir. de), *Dictionnaire du Grand Siècle* [1990], Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de l'Histoire », 2005, p. 697).

14. Roger Guichemerre (sous la dir. de), « Notice sur Boursault », dans *Dom Carlos et autres nouvelles françaises*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 267 et 268. Relevons néanmoins que Myriam Maître, dans son ouvrage sur les précieuses, ne parvient

comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, à qui la troupe de Molière faisait ombrage, n'est certes pas un facteur à exclure : pour Boursault, c'était l'opportunité de consolider ses liens avec les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Relevons par ailleurs que l'épître dédicatoire de la *Contre-critique de L'école des femmes* s'adresse au duc d'Enghien<sup>15</sup>, fils du Grand Condé, lui-même protecteur de Molière. Se mettre sous la protection du duc d'Enghien pour une œuvre aussi polémique est un choix que Boursault justifie à la fois par les « généreux Applaudissemens » dont le duc a honoré l'ouvrage<sup>16</sup> et par l'appui que la comédie nécessite<sup>17</sup>.

La question du réseau social et littéraire de Boursault, perçu comme un incitatif à sa participation dans la querelle contre Molière, est une hypothèse qui mérite selon nous d'être approfondie. En effet, si les liens entre Boursault et le cercle des Corneille sont bien connus, ceux que Boursault entretenaient avec d'autres auteurs précieux ennemis de Molière et Boileau sont demeurés plus obscurs, et peu de biographes s'y sont intéressés. À l'époque pourtant, Boursault gravite autour des cercles galants, et fréquente

---

pas à mesurer leur implication réelle dans cette cabale : « Il s'agit, fondamentalement, d'une querelle animée par de jeunes journalistes et dramaturges en mal de notoriété [Robinet, Donneau de Visé et Boursault sont alors débutants], et il reste très difficile de déterminer le rôle réel qu'y jouèrent les femmes du monde, si on ne les assimile pas totalement aux personnages de la pièce » (Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1999, p. 297-298).

15. On a fait référence à Henri Jules III de Bourbon (1643-1709), duc d'Enghien, comme à « Monseigneur le duc » jusqu'en 1686, où il devint à la mort de son père prince de Condé. À l'instar de son père, le Grand Condé, il appréciait les belles-lettres et les sciences (François Bluche (sous la dir. de), « Condé », *Dictionnaire du Grand Siècle* [1990], ouvr. cité, p. 380-381).
16. Edme Boursault, « À son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc », *Le portrait du peintre, ou la contre-critique de l'Escole des femmes*, ouvr. cité, p. [a iii, v<sup>o</sup>].
17. « Jamais Pièce n'eut si besoin d'Appuy que celle que je vous consacre » (Edme Boursault, « À son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc », *Le portrait du peintre, ou la contre-critique de l'Escole des femmes*, ouvr. cité, p. [a iiiii, r<sup>o</sup>]). Katia Béguin conclut à une tentative échouée de la part de Boursault pour s'attirer les faveurs de la famille princière : « Il est vrai que le jeune auteur pouvait avec fondement espérer l'appui des Condé : protégé de Corneille, il exerçait en outre les fonctions de secrétaire des commandements chez Madame la duchesse d'Angoulême, tante du prince. C'est dire qu'il faut peut-être se garder d'assimiler strictement l'épître dédicatoire à une demande de subsides ; celle de Boursault mendiait moins une gratification qu'un soutien public, même si, à l'évidence, une aide pécuniaire eut signifiée un assentiment. Loin d'y songer, les Condé accordèrent un appui éclatant à Molière à l'occasion des fêtes du mariage du duc (1663) » (Katia Béguin, *Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand siècle*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 1999, p. 346). Cette lecture factuelle, si on ne peut la qualifier d'inexacte, ne concorde pas tout à fait avec les indices qui se retrouvent dans certaines lettres du premier recueil de Boursault, peut-être parce que Béguin perçoit le père et le fils comme une entité indissociable dans la querelle. Or, le duc d'Enghien pourrait fort bien à cette époque avoir soutenu Boursault, ouvertement ou non, par conviction, ou par plaisir de voir deux auteurs s'entredéchirer. L'épître dédicatoire au duc suggère d'ailleurs que Boursault a déjà obtenu quelque faveur du duc : « Quiconque a l'honneur de connoître combien il y a de plaisir a vous estre redevable, ne peut s'empêcher de rechercher l'Occasion de vous estre obligé plus d'une fois » (Edme Boursault, *Le portrait du peintre, ou la contre-critique de l'Escole des femmes*, ouvr. cité, p. [a iii, v<sup>o</sup> et a iv, r<sup>o</sup>]).

plusieurs auteurs précieux, dont les Tallemant<sup>18</sup>, François Charpentier<sup>19</sup> et Quinault<sup>20</sup>. Quant à Perrin, Cotin et Pure, principales victimes de Boileau, Boursault les côtoyait vraisemblablement : c'est le comte de Brégy qui les associe pour la première fois dans une lettre écrite à sa femme<sup>21</sup> (1659) avant leur séparation complète, et dans laquelle il se moque des ambitions littéraires de son épouse :

C'est alors [avant leur mariage] qu'il falloit former empeschement  
 Aux bans de vostre mariage  
 Et vous seriez présentement  
 Fille assez belle pour vostre âge,  
 [...]  
 Vos escrits vous feroient des neufs sœurs la dixième,  
 Les auteurs d'un respect extrême  
 Iroyent en corps vous consulter,  
 Et chez vous on verroit monter  
 Boursault, Perrin, Cotin et Pure<sup>22</sup>.

- 
18. Il est difficile d'établir avec certitude si l'auteur fréquente François Tallemant, dit Tallemant l'ainé, ou plus vraisemblablement son cousin Paul Tallemant (1642-1712), dit Tallemant le cadet. Ce dernier était patronné par M<sup>me</sup> de la Suze et selon Lathuillère, sa coquette l'entraînait à fréquenter assidûment les ruelles galantes (Roger Lathuillère, *La préciosité: étude historique et linguistique*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », t. 1, 1969, p. 555).
19. L'amitié entre François Charpentier et Boursault est attestée par une correspondance assidue et familière entre les deux auteurs : les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* (1669) contiennent neuf lettres que Boursault adresse à l'académicien (Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour de Monsieur Boursault*, Paris, Jean Guignard, dans la grand'Salle du Palais du côté de la Cour des Aydes, à l'Image Saint-Jean, avec privilège du Roy, 1669, p. 94-97; p. 107-109; p. 163-165; p. 205-206; p. 335-337; p. 338-339; p. 340-342; p. 437-440; p. 461-465). Charpentier est un ennemi de Molière et Boileau, ainsi que le rappelle Françoise Escal dans ses annotations des *Ceuvres complètes* de Boileau : « Boileau le raille pour diverses raisons; d'abord il appartient à la cabale de Boursault, Colletet, l'abbé Tallemant et Costar : Molière est leur ennemi » (Françoise Escal, « Notes et variantes », dans Nicolas Boileau, *Ceuvres complètes*, éd. préparée et annotée par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 864).
20. C'est un fait établi qu'en 1665, Boursault connaît suffisamment Boyer, Gilbert et Quinault pour obtenir leur appui dans la nomination du successeur de Loret (Marie-Ange Croft, *Edme Boursault: de la farce à la fable*, thèse en cours, sous la direction de Roxanne Roy et de Christian Biet, UQAR/Paris X-Nanterre). Quinault fréquentait l'Hôtel du duc de Guise et les salons précieux dont vraisemblablement celui de la comtesse de Brégy (Alain Niderst, *Madeleine de Scudery, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publication de l'Université de Rouen », 1976, p. 440).
21. Charlotte Somaize de Chazan, comtesse de Brégy (1619-1693) et épouse de Nicolas de Flécelles, est peu connue de la critique actuelle. Elle obtient une séparation de biens en 1651 et une séparation de corps en 1673. Evelyne Berriot-Salvadore mentionne qu'elle fut l'« une des filles les plus en vue de la Cour, ce qui lui vaut les flatteries des poètes et les railleries des gazetiers » (Evelyne Berriot-Salvadore, « Charlotte Somaize de Chazan », SIEFAR. *Dictionnaire des femmes de l'Ancien Régime* [en ligne], 2004, [http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte\\_Saumaize\\_de\\_Chazan](http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte_Saumaize_de_Chazan), consultée le 17 mars 2011). Antoine Baudeau de Somaize, oncle de la comtesse et auteur du *Dictionnaire des Précieuses*, précise qu'« elle tient ruelle et voit les auteurs les plus celebres » (Antoine Baudeau de Somaize, « Belarmis », *Le grand dictionnaire des Précieuses par le sieur de Somaize* [1661], éd. de Charles-Louis Livet, Paris, P. Jannet, 1856, t. I, p. 38).
22. Georges Mongrédien, dans un article de 1929, a révélé ce document inédit (Georges Mongrédien, « Une précieuse : la comtesse de Bregy », *Revue de France*, Paris, vol. 3, septembre-octobre 1929, p. 60).

Le rapprochement est peut-être circonstanciel, mais il ne fait aucun doute que Boursault connaissait bien Perrin et Pure. Le premier, à l'instar de Boursault, bénéficie de la protection du duc de Montausier et le second est un ami de Corneille qu'il visite à l'Hôtel de Guise. Quant à Cotin, Boursault se portera à sa défense dans sa *Satire des Satires*<sup>23</sup>.

L'étude des cercles littéraires fréquentés par Boursault en début de carrière nous montre que ces groupes étaient majoritairement composés d'auteurs hostiles à Molière. Que Boursault ait agi à l'instigation des Corneille, à celle de son mécène, des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne ou par opportunisme, ces suppositions demeurent plausibles. Toutefois, au vu des différents cercles littéraires que Boursault côtoie et qui constituent son réseau social, il est permis de douter sérieusement de la validité de la thèse selon laquelle l'implication du jeune dramaturge dans la querelle contre Molière serait due à sa grande naïveté. Il semble par ailleurs peu vraisemblable que quel qu'un fréquentant les salons précieux depuis quelque temps déjà au milieu d'auteurs qui avaient élevé le persiflage au rang d'art puisse encore conserver cette ingénuité que l'histoire littéraire continue de lui attribuer.

### Où Boursault « s'en pr[en]d malencontreusement à Boileau »

Les attaques portées par Boursault à l'encontre de Boileau font le plus souvent figure de simple erreur de parcours aux yeux de la critique contemporaine. Ainsi, Roger Guichemerre, dans sa « Notice sur Boursault », reconduit cette idée reçue : « Après s'être attaqué à Molière, Boursault s'en prend malencontreusement à Boileau, contre qui il écrit en 1669, *La satire des Satires*<sup>24</sup>. » L'histoire littéraire soutient, dans une explication qui nous semble assez simpliste, que c'est pour se porter à la défense de Molière, qu'il admirait sans le connaître, que Boileau s'est attaqué à Boursault dans sa « Satire VII », publiée en 1666<sup>25</sup>. Le *Journal des Savants*, qui relate l'anecdote en 1714, résume en quelques lignes le conflit entre les deux écrivains : « Despreaux ayant dans les premières Editions de ses Satires extrêmement maltraité Boursault [...] ; celui-ci qui n'étoit pas né endurent, fit la petite Comedie, intitulée *La satire des Satires*, où mettant Despreaux sur la Scene, il joua publiquement celui qui se croyoit seul en droit de jouer les autres<sup>26</sup>. » L'« Avertissement » en tête du *Théâtre* de Boursault prétend pour sa part que *La satire des Satires* a été une réplique du dramaturge « touché de se voir

23. Nous y reviendrons plus loin.

24. Roger Guichemerre (sous la dir. de), « Notice sur Boursault », dans *Dom Carlos et autres nouvelles françaises*, ouvr. cité, p. 268.

25. Ainsi, Mongrédien rapporte les propos de Brossette à ce sujet : « [17 novembre 1663]. Dans ce temps que notre poète [Boileau] composa cette satire [la Satire VII], Boursault avait un démêlé avec Molière contre qui il fit une petite comédie intitulée : *Le Portrait du Peintre* [...]. Molière ne regarda pas Boursault comme un ennemi digne de son ressentiment, mais notre auteur [Boileau] le plaça dans cette satire pour faire plaisir à Molière » (Georges Mongrédien, *Molière. Recueil des textes et des documents du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1973, t. 1, p. 194).

26. *Journal des savants*, Paris, Jean Cusson, rue Saint Jacques, à l'Image de saint Jean Baptiste, xxviii, 1714, p. 443.

maltraité par M. Despréaux, pour qui il avoit de l'estime, et dont il ne croyoit pas s'être attiré le mépris<sup>27</sup> ».

L'attaque de la « Satire VII » est légère ; on lit le nom de Boursault au milieu d'une énumération d'autres auteurs :

Faut-il d'un froid rimeur dépeindre la manie ?  
 Mes vers comme un torrent coulent sur le papier ;  
 Je rencontre à la fois Perrin et Pelletier,  
 Bardon, Mauroy, Boursault, Colletet, Titreville,  
 Et pour un que je veux j'en trouve plus de mille<sup>28</sup>.

Boursault semble ne pas vouloir, dans un premier temps, se lancer dans une nouvelle querelle, si l'on en croit une lettre qu'il écrit à Babet : « Si j'étois plus considerable que je ne suis, et qu'il [Boileau] m'eût jugé digne de sa colere, il m'auroit fait l'honneur de me déchirer comme il a fait les autres [*sic*]. Il ne parle de moy qu'en passant, parce qu'il n'a pas crû devoir s'arrester sur une matiere si mediocre : Et moy qui ne me soucie pas de luy rendre dédains pour dédains, j'ayme mieux ne luy pas répondre<sup>29</sup> ». On peut supposer que la « Satire IX » qui paraît en 1668 et qui est beaucoup plus mordante à son égard explique en partie son revirement :

Que vous ont fait Perrin, Bardin, Mauroy, Boursault ?  
 Colletet, Pelletier, Titreville, Kainault,  
 [...]
   
 Ce qu'ils font vous ennuie. O le plaisant détour !  
 Ils ont bien ennuyé le roi, toute la cour<sup>30</sup>.

Et plus loin :

Puisque vous le voulez, je vais changer de style.  
 Je le déclare donc : Quinault est un Virgile  
 Boursault comme un soleil en nos ans a paru.  
 [...]
   
 Cotin à ses sermons traînant toute la terre,  
 Fend les flots d'Auditeurs pour aller à sa chaire  
 [...]
   
 Mais ne voyez-vous pas que leur Troupe en furie  
 Va prendre encore ses vers pour une raillerie<sup>31</sup> ?

L'allusion à la « troupe en furie », fait référence à la cabale que mènent contre lui Perrin, Quinault, l'Abbé de Pure et Cotin, auteurs présumés de quelques parutions incisives contre les *Satires*<sup>32</sup>. Boileau s'applique d'ailleurs à les ridiculiser, dans des vers qui sont restés célèbres et qui marquèrent à jamais ces figures aux yeux de la postérité. On lit ainsi, à propos de l'abbé de

27. « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu Mr Boursault*, ouvr. cité, p. [e i, v°] et [e ii, r°].

28. Nicolas Boileau, « Satire VII », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 910.

29. Edme Boursault, « A Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 310-311.

30. Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 51.

31. Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 56.

32. Le *Virelai de la bastonnade* serait un collectif, tandis que le *Discours satirique au cynique Despréaux* et la *Critique désintéressée sur les satires du temps* sont attribués à l'abbé Cotin.

Pure: « A moins d'estre au rang d'Horace ou de Voiture/On rampe dans la fange avec l'Abbé de Pure<sup>33</sup> ». Cotin est encore plus malmené: « Mais pour Cotin et moi qui rimons au hazard:/Que l'amour de blâmer fit Poëte par art,/ [...] /Le plus seur est pour nous de garder le silence<sup>34</sup> ».

La participation de Boursault à cette cabale contre Boileau n'a jamais, à notre connaissance, été établie, et *La satire des Satires* a toujours été présentée comme la parution d'un auteur isolé en quête de reconnaissance littéraire. Sa préface « Au Lecteur » ne donne aucun éclaircissement quant au contexte de production. Elle se contente de reprendre le principal reproche adressé à Boileau par ses contemporains: « Attaquer les vices dans tous les Hommes, et faire des peintures de leur noirceur qui donnent de l'horreur à ceux qui en faisant reflexion sur leur vie, s'en trouvent convaincus, c'est ce qu'on appelle une Satire: mais declarer ceux d'un Particulier, et décliner son nom pour le faire mieux connoistre, c'est un Libelle difamatoire<sup>35</sup>. » Dans une lettre de Babet, on retrouve aussi l'accusation de plagiat qui devint un lieu commun depuis Saint-Pavin<sup>36</sup>.

L'image de l'écrivain opportuniste qui est véhiculée par l'histoire littéraire apparaît bien réductive et recule devant certaines considérations d'ordre sociale qui menèrent vraisemblablement à la production de *La satire des Satires*. En effet, nous l'avons vu, Boileau a marqué de son mépris presque tous les auteurs qui constituaient le réseau social de Boursault. Perrin, Cotin, Pure, Quinault, Boyer, l'abbé Tallemant, François Charpentier, Pellisson, Madeleine de Scudéry, Segrais, les ducs de Montausier et de Saint-Aignan (qui seront des mécènes de Boursault)<sup>37</sup> ont tous des raisons d'exécrer Boileau à l'époque où Boursault écrit sa *Satire des Satires*: que ce soit parce qu'ils ont été victimes de ses sarcasmes ou parce qu'ils demeurent loyaux à ceux que Boileau a ridiculisés<sup>38</sup>. Il semble donc

33. Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 49.

34. Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 50. Boileau ridiculise à plusieurs reprises les sermons de l'homme d'église: « On est assis à l'aise aux sermons de Cotin » (Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 52); « Qui sçauroit sans moi que Cotin a prêché? » (Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 53). *La critique désintéressée sur les Satyres du temps* nous apprend toutefois qu'il y a longtemps à l'époque que Cotin ne prêche plus: « Vous qu'il traite de prédicateur d'aujourd'huy, quoy que vous ayez cessé de prescher avant qu'il commençât à écrire » (*La critique désintéressée sur les Satyres du temps*, cité dans Françoise Escal, « Notes et variantes », dans Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 887).

35. Edme Boursault, « Au Lecteur », *La satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a v, r°].

36. Françoise Escal, « Notes et variantes », Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 921. « Perceval de qui j'ai appris le Latin que je sçay, et qui est l'homme du Monde qui épargne le plus la réputation de son prochain, me vient d'apprendre que les endroits que j'ay trouvez les plus jolis, ne sont qu'un brigandage; et que si Petrone estoit encore en vie, il luy feroit faire son procez, pour l'avoir pillé depuis la teste jusqu'aux pieds » (Edme Boursault, « Response de Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, p. 312-313).

37. Les relations entre Boursault et ces personnages du champ littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle sont explorées dans la thèse en cours.

38. C'est le cas de Montausier par exemple, qui protège Perrin, Boursault et Chapelain. Denis Lopez, qui rédigea l'article sur Montausier paru dans le *Dictionnaire des Lettres françaises*, affirme que c'est par loyauté envers Chapelain que Montausier éprouva pour Boileau un « ressentiment passager » (Denis Lopez, « Montausier », Georges Grente et Michel

peu probable, contrairement à ce que soutient l'« Avertissement » de 1725, que Boursault ait pu à l'époque concevoir pour le satiriste quelque estime. L'écriture de *La satire des Satires* est clairement motivée par un désir de vengeance, mais rien ne permet d'établir si Boursault se fait le porte-parole de tous ou si cette vengeance relève d'un projet individuel, bien que quelques endroits dans la préface induisent la notion de collectivité : « Pour un Homme tel que Monsieur Despréaux, qui par la délicatesse de sa Plume pouvoit s'attirer des applaudissemens sans restriction, c'est en avoir mal usé, qu'avoir réduit tout ce qu'il y a de Gens raisonnables, à ne pouvoir faire l'éloge de son Esprit, sans estre obligez de faire le procez à sa Conduite<sup>39</sup>. » Il évoque aussi, dans le même texte, ces « Gens qui ne luy ont jamais fait de mal » et que Boileau a offensé<sup>40</sup>. La scène VI de la pièce encense par ailleurs l'*Astrate* de Quinault<sup>41</sup>, le *Cid* de Corneille<sup>42</sup> et les vers de Boyer. La même scène dénonce plus loin l'acharnement que met Boileau à ridiculiser Cotin :

Mais Cotin, tu le sçais, est en bien des endroits :  
 Quand je lis quelquesfois ses Satires malignes [celles de Boileau],  
 Je rencontre Cotin presque à toutes les lignes ;  
 Et mes yeux voltigeans de Cotin en Cotin ;  
 Sans m'en apercevoir, je me trouve à la fin<sup>43</sup>.

En 1669, la parution de *La satire des Satires* constituait pour Boursault une riposte finale. La préface « Au lecteur » va en effet en ce sens : « Je luy declare [à Despréaux] que de quelque façon qu'il me traite desormais, je ne m'en vangeray que par mon silence. Si je fais de méchans Vers, il aura peu de gloire à faire tomber un Homme qui tomberoit bien sans luy ; et si j'en fais de bons, ils se soutiendront assez d'eux-mesmes<sup>44</sup>. »

Quoi qu'il en soit, dans le contexte littéraire de l'époque et devant les réactions vives que suscitérent les *Satires* de Boileau, il est tout à fait probable que Boursault ait cherché l'approbation de ses pairs en leur faisant la lecture de sa pièce et en suivant leurs avis avant de la soumettre aux comédiens. À la

---

Simonin (sous la dir. de), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVII<sup>e</sup> siècle* [1951], Paris, La Pochothèque, coll. « Encyclopédie d'aujourd'hui », 1996, p. 896). Françoise Escal, dans ses annotations des œuvres de Boileau, mentionne que le Duc de Montausier exécrait Boileau à un point tel qu'il aurait formulé le souhait qu'on l'envoya « aux galères ». Ce mot célèbre attira la riposte de Boileau aux vers 135 et 136 de sa « Satire IX » et dans le « Discours de la satire » (1668) : « Cependant on ne remarque point que Néron, tout Néron qu'il estoit, ait envoyé Perse aux galères » (Françoise Escal, « Notes et variantes » dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 925). Elle évoque en outre le fait que Gramont, Montausier et Saint-Aignan se déchainaient contre Boileau à la Cour (Françoise Escal, « Introduction », dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. XII).

39. Edme Boursault, « Au Lecteur », *La satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a iv, v<sup>o</sup>].

40. « Je ne sçais rien de luy qui soit à son desavantage, que ce que toute la France sçait aussi : c'est à dire cette liberté qu'il prend d'offenser des Gens qui ne luy ont jamais fait de mal ; et je pense qu'il n'y en auroit gueres qui luy refusassent leur estime, s'il faisoit un meilleur usage de son Genie » (Edme Boursault, « Au Lecteur », *La satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a vi, ro]).

41. Edme Boursault, *La satire des Satires*, ouvr. cité, p. 30.

42. Boursault compare l'*Astrate* de Quinault, que Boileau avait ridiculisé dans sa *Satire III* (1666), au *Cid* de Corneille (Edme Boursault, *La satire des Satires*, ouvr. cité, p. 32-33).

43. Edme Boursault, *La satire des Satires*, ouvr. cité, p. 39.

44. Edme Boursault, « Au Lecteur », *La satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a vi, r<sup>o</sup>].

lumière de ces facteurs, la prise de position de Boursault dans *La satire des Satires* cesse de prendre l'allure d'un accident de parcours et devient un acte réfléchi, motivé par le contexte social et littéraire dans lequel il évolue.

Il faudra vingt ans aux deux hommes avant de se réconcilier, ainsi que le raconte une lettre que Boileau adresse à Racine le 19 août 1687 :

M. Boursaut, que je croyois mort, me vint voir il y a cinq à six jours, et m'apparut le soir assez subitement : il me dit qu'il s'étoit détourné de trois grandes lieues du chemin de Mont-Luçon, où il alloit, et où il est habitué, pour avoir le bonheur de me saluer. Il me fit offre de toutes choses, d'argent, de commodités, de chevaux. Je lui répondis avec les mêmes honnêtetés, et voulus le retenir pour le lendemain à dîner ; mais il me dit qu'il étoit obligé de s'en aller dès le grand matin : ainsi nous nous séparâmes amis à outrance<sup>45</sup>.

L'amitié semble par la suite s'être instaurée durablement entre les deux auteurs. Boileau démontrera sa reconnaissance à Boursault en retirant son nom dans l'édition des *Satires* de 1694 pour le remplacer par celui de Pradon ou de Perrault<sup>46</sup>, qui se retrouvent aujourd'hui dans les éditions modernes du texte. Dans une lettre à Brossette datée du 1<sup>er</sup> avril 1700, le

45. Nicolas Boileau, « Lettre du 19 août 1687 », cité dans Jean Racine, *Œuvres de Jean Racine, nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographe et augmentée de morceaux*, Paris, Hachette, préface de Paul Mesnard, Eugène Despois (sous la dir. de), t. 6, 1865, p. 593, disponible en ligne sur Gallica à l'adresse suivante : <http://www.gallica.bnf.fr>. Le revirement de Boursault à l'égard de Boileau s'explique peut-être par le respect qu'il a conçu pour le satiriste à la suite de ses interventions auprès du roi en faveur de Patru et de Corneille, admiration que Boursault exprime dans une lettre à Monseigneur de Langres : « Trouvez bon, Monseigneur, que je vous parle d'un homme Illustre [...] dont j'ay autrefois été ennemi ; et de qui je ne pourrois m'empêcher de bien parler quand je le serois encore. C'est de Monsieur Despréaux [...]. M. Patru de l'Académie Française, qui avoit beaucoup de mérite et peu de bien, étant persécuté par d'inflexibles Créanciers qui vouloient faire vendre sa Bibliothèque, M. Despréaux qui en fut averty l'acheta, pour empêcher qu'on ne luy fit l'affront de la déplacer ; et la laissa à M. Patru pour en jouir le reste de sa vie, comme si elle eût toujours été à luy. Le même M. Despréaux ayant appris à Fontainebleau qu'on venoit de retrancher la Pension que le Roy donnoit au grand Corneille, courut avec précipitation chez Madame de Montespan, et luy dit, que le Roy, tout équitable qu'il étoit, ne pouvoit sans quelque apparence d'injustice, donner pension à un homme comme luy, qui ne commençoit qu'à monter sur le Parnasse, et l'ôter à un autre, qui depuis si long-tems étoit arrivé au sommet. Qu'il la supplioit, pour la gloire de Sa Majesté, de luy faire plutôt retrancher la sienne qu'à un homme qui la méritoit incomparablement mieux : et qu'il se consoleroit plus facilement de n'en avoir point que de voir un si grand Poète que Corneille cesser de l'avoir. Il luy parla si avantageusement du mérite de Corneille, et Madame de Montespan trouva sa manière d'agir si honnête, qu'elle luy promit de le faire rétablir ; et tint parole. Quoi que rien ne soit plus beau que les Poésies de M. Despréaux, je trouve que les actions que je viens de dire à Votre Grandeur sont encore plus belles » (Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et Duc de Langres, Grande Lettre de Remarques et bons mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrammes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Seconde édition, beaucoup plus ample que la première*, Paris, en la Boutique de Theodore Girard, chez Nicolas Gosselin, dans la grand'Salle du Palais, du côté de la cour des Aydes, à l'Envie, avec privilège du Roy, t. 2, 1700, p. 149-150).

46. Sur cette question, voir les « Notes et variantes » de Françoise Escal dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 919.

satiriste écrit: « Mr Boursault [...] est à mon sens, de tous les Auteurs que j'ay critiqués celui qui a le plus de merite <sup>47</sup>. »

## Conclusion

*La satire des Satires* a été perçue traditionnellement comme une vengeance personnelle de Boursault contre Boileau. À la lumière de l'examen du réseau social de l'auteur, son implication dans cette polémique prend cependant une toute autre dimension. S'est-elle réellement limitée à l'écriture de *La satire des Satires* ou la pièce a-t-elle été l'aboutissement d'une cabale collective à laquelle participait déjà Boursault, aux côtés de plusieurs de ses amis? La même question prévaut pour la querelle de *l'École des femmes*. L'implication de Boursault est-elle uniquement circonstancielle ou est-elle le résultat d'années passées en compagnie d'auteurs qui lui étaient hostiles? Ce qui est certain, c'est que contrairement à ce qui est véhiculé encore aujourd'hui par la critique, la participation de Boursault aux querelles littéraires de son temps ne doit rien à la naïveté de son auteur ou à un malencontreux accident de parcours. Opportunisme de l'écrivain, volonté de s'allier de puissants mécènes ou pression du cercle social, ces facteurs peuvent tous avoir contribué à positionner Boursault dans ces querelles. Devant ces éléments nouveaux, la thèse d'une vengeance personnelle semble tout à coup revêtir un caractère plus social, plus collectif, qu'on ne l'a supposé. Quoi qu'il en soit, ces enjeux qui l'amènèrent à prendre parti eurent une portée éphémère, puisque Boursault encensera publiquement Molière après sa mort <sup>48</sup> et qu'il se réconciliera avec Boileau.

---

47. Nicolas Boileau, « Lettre à Brossette. 1<sup>er</sup> avril 1700 », *Ceuvres complètes*, ouvr. cité, p. 642. Quant à Brossette, sa lettre à Boileau datée du 25 novembre 1701 et portant sur la mort de Boursault commente ainsi la relation des deux hommes: « On me mande la mort de M. Boursault arrivée au mois de septembre dernier. Il s'était réconcilié avec vous de fort bonne grâce, et voilà, je crois, un ami de moins » (Brossette, « Lettre à Boileau datée du 25 novembre 1701 », cité dans St-René Taillandier, « Un poète comique du temps de Molière », *Revue des deux mondes*, vol. 30, 1881, p. 69).

48. Il fait amende honorable à Molière dans une lettre datée de 1693 à M<sup>me</sup> la marquise de B\*\*\* et dans le prologue de *Germanicus*, tragédie publié en 1694 (Edme Boursault, « Sur l'indigence du théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, t. 1, 1699, p. 306; *Germanicus. Tragédie représentée par les comédiens du Roy*, Paris, Jean Guignard, 1694, disponible en ligne sur Gallica à l'adresse suivante : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301482732>).



# Entre chimie des cœurs et sciences des corps : la question de la corruption physique et morale chez Geneviève Thiroux d'Arconville (1720-1805)

Émilie Joly,  
Université du Québec à Trois-Rivières

La recherche actuelle a fort bien mis en évidence le rôle des femmes dans la vie des salons et, plus généralement, dans la vie littéraire et culturelle de la France du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces pratiques étaient dominées par l'art de la conversation, qui orientait à son tour une éducation portant sur les arts et la musique, les lettres et les façons de se comporter dans le monde. Linda Timmermans a d'ailleurs montré dans son grand ouvrage *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*<sup>1</sup> en quoi cette éducation, qui cantonnait les femmes à la sphère de la mondanité et du loisir lettré, les éloignait des voies moins fréquentées par l'ambition féminine et, notamment, des sciences. Dans son livre *Émilie, Émilie : l'ambition féminine au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>2</sup>, Élisabeth Badinter a établi que de pareilles ambitions ne furent pas totalement absentes. Elle retrace le parcours d'Émilie du Châtelet, célèbre notamment pour sa traduction des *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*<sup>3</sup> de Newton. Elle en fait de même pour la vie de Louise d'Épinay qui, dans *Les conversations d'Émilie*<sup>4</sup>, livre les principes d'une pédagogie nouvelle inspirée par l'idée d'égalité intellectuelle entre les sexes et de l'importance des études pour le bonheur des femmes. Nous examinerons l'une de ces figures qui incarne au mieux cette ambition féminine, c'est-à-dire « une femme, qui refuse les limites assignées à son sexe<sup>5</sup> » : il s'agit de Geneviève Thiroux d'Arconville (1720-1805), femme issue de l'aristocratie parlementaire. Son œuvre imposante comporte quatre dimensions : la production scientifique, les textes de fiction, les essais de morale et les écrits historiques. Dès son plus jeune âge, elle est, selon son expression, douée d'une tête active : « J'étais née malheureusement avec une tête très vive et une imagination, qui ne l'étant pas moins, avait besoin d'être alimentée<sup>6</sup>. » Pour nourrir son esprit, elle se

- 
1. Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 2005.
  2. Élisabeth Badinter, *Émilie, Émilie : l'ambition féminine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1983.
  3. Isaac Newton, *Principes mathématiques de philosophie naturelle par feu Madame la Marquise du Châtelet* [1687], trad. de Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquise du Châtelet, Paris, Desaint & Saillant/Lambert, 1759.
  4. Louise Florence Pétronille Tardieu d'Esclavelles d'Épinay, *Les conversations d'Émilie*, Leipzig, Zollikofer, 1774.
  5. Élisabeth Badinter, *Émilie, Émilie : l'ambition féminine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 29.
  6. Geneviève Thiroux d'Arconville, « Histoire de ma littérature », *Pensées, réflexions et anecdotes*, s. l., s. d., ms., vol. 5, p. 170. Désormais, les références à ces manuscrits seront

lance dans différents projets de composition et de traduction. Sa passion pour les sciences l'écarte des voies habituelles qu'emprunte l'écriture féminine et, à la lumière de plus de 300 expériences sur la putréfaction qu'elle réalisa elle-même, elle publia en 1766 un *Essai pour servir à l'histoire de la putréfaction*<sup>7</sup> dans lequel elle réfute, avec raison, les théories de scientifiques éminents tel John Pringle, médecin du roi d'Angleterre. À la fin de sa vie, elle continue toujours d'écrire, car « comme on ne peut pas vivre sans se nourrir, et que mon antique tête en a toujours le même besoin, je vais l'alimenter, en glanant sur ce qui se présentera » (*PRA*, IX, p. 144). Entre 1801 et 1805, année où elle meurt à 85 ans, elle écrit douze volumes formant un ensemble de 5 000 pages manuscrites. Cette œuvre foisonnante qui contient des textes philosophiques, biographiques, historiques, scientifiques, ainsi que des œuvres de réflexion morale et de fiction, était considérée disparue jusqu'en 2007<sup>8</sup>. Or, au sein de ce corpus formé de textes multiples, deux aspects ont attiré notre attention : la question de l'analyse morale et celle de la culture scientifique de Madame d'Arconville. Nous nous interrogerons tour à tour à propos de ces deux sujets et plus particulièrement sur la notion de corruption qui les unit.

### Une analyse morale

D'abord, en tant qu'héritière des moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle, Madame d'Arconville porte un regard critique sur les hommes et se méfie des manifestations d'amour-propre tout en valorisant la connaissance de soi qui permet de ne pas s'aveugler. C'est dans le prolongement de la tradition moraliste qu'elle considère par exemple, comme le disait déjà La Rochefoucauld, que « l'amour-propre est l'amour de soi-même et de toutes choses pour soi [...] Rien n'est si impétueux que ses désirs, rien de si caché que ses desseins, rien de si habile que ses conduites<sup>9</sup> ». Ainsi, toutes nos paroles ou nos gestes sont le fruit de cet amour-propre qui ne cherche qu'à satisfaire ses intérêts. La corruption du cœur est ici une donnée indépassable et fondamentale de la nature humaine. Sur ce point, Madame d'Arconville prolonge la conception que s'en faisaient les moralistes augustiniens du XVII<sup>e</sup> siècle. Jacques Esprit dans sa préface de *La fausseté des vertus humaines* aperçoit dans le péché originel l'origine de la malignité humaine et invite son lecteur à mieux

---

indiquées par le sigle *PRA*, suivi du volume en chiffres romains et de la page en chiffres arabes, placés entre parenthèses dans le corps du texte.

7. Geneviève Thiroux d'Arconville, *Essai sur l'histoire de la putréfaction*, par le traducteur des Leçons de chimie de M. Shaw, premier médecin du Roi d'Angleterre, Paris, P. Fr. Didot le Jeune, 1766.
8. Un antiquaire de l'Île Maurice fait l'acquisition des manuscrits lors d'un encan à Londres et se questionne sur l'identité de l'auteure. À la suite d'une recherche sur Google, où il voit plusieurs fois associés les noms de Madame d'Arconville et de Marie-Laure Girou-Swidorski, professeure à l'Université d'Ottawa, il décide d'entrer en contact avec cette dernière afin de connaître la valeur de ces textes. Après leur authentification par le professeur Marc André Bernier et de concert avec Marie-Laure Girou-Swidorski, l'Université du Québec à Trois-Rivières a acquis les copies DVD de ces documents.
9. François de la Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales* [1664], Paris, Livre de poche, 1991, p. 169.

connaître les autres : « Cette connoissance, Monseigneur, n'eût pas été difficile si l'homme fût demeuré dans l'état de son innocence ; car ses paroles auroient toujours été l'image de ses pensées, et ses actions celle de ses desirs et de ses intentions<sup>10</sup>. » Bref, depuis sa chute, l'humanité porte en elle un sentiment d'orgueil et d'amour-propre qui fait en sorte que chacun avance masqué afin de mieux dissimuler le fait qu'il ne cherche qu'à défendre ses intérêts égoïstes. Ces moralistes pensent que nous ne pouvons échapper à cette condition, car « la théorie augustinienne des deux amours implique que qui n'agit pas par l'amour de Dieu agit par amour-propre<sup>11</sup> ». La grâce divine qui guiderait les bonnes actions se révélant un phénomène rare, l'intérêt personnel devient alors le ressort essentiel du comportement humain. C'est pourquoi des moralistes comme Pierre Nicole insistent sur cette corruption radicale du cœur, en affirmant notamment que « cette inclination n'est pas l'effet d'une mauvaise habitude, ni d'un dérèglement particulier à quelques-uns d'entre les hommes, [...] [mais] la pente générale de la nature corrompue<sup>12</sup> ». En ce sens, l'humanité est vouée à constamment s'aveugler sur elle-même, si bien qu'il revient au moraliste de faire tomber les masques afin de révéler la véritable nature de l'homme. Or, c'est précisément ce trait humain qu'aborde Madame d'Arconville au XVIII<sup>e</sup> siècle :

Tout homme qui n'observe pas avec des yeux de lynx, non seulement le caractère de ceux avec lesquels il vit, mais le sien propre et ses dispositions habituelles, ne peut jamais être heureux, ni rendre heureux les autres. La connoissance de soi même, autant que nous en sommes capables (car ce moi flagorneur a tant d'empire sur nous, qu'il sait donner à tous nos défauts et à toutes nos foiblesses un coloris, qui non seulement, les rend excusables, mais a l'art de les transformer quelque fois même en qualités) (PRA, I, p. 174-175).

Cette même sensibilité, si proche des moralistes augustinien, se manifeste de manière récurrente dans ses écrits, notamment lorsqu'elle tente, dans son texte *Sur la bienfaisance*, de montrer ce qui se cache derrière la vertu et les bonnes actions : « je vais entrer dans le détail du véritable motif d'un grand nombre d'actes de bienfaisance, qui n'ont pour objet que la vanité, l'amour-propre, l'intérêt, la bassesse et même le crime » (PRA, II, p. 234) — réflexion qui n'est pas sans rappeler l'entreprise de Jacques Esprit dans *De la fausseté des vertus humaines*. Les œuvres de réflexion morale de Madame d'Arconville forment d'ailleurs en grande partie un catalogue des défauts humains, avec des textes comme *De la hauteur de la vanité*, *De l'inconstance en amour* ou encore *Sur la bouderie*.

### Une culture scientifique

En même temps, ce rôle central que joue l'idée de corruption dans sa pensée morale se redéploie dans sa pensée scientifique à la faveur de ses

10. Jacques Esprit, *La fausseté des vertus humaines*, Paris, Guillaume Desprez/Trois Vertus, 1678, n. p.

11. Jean Lafond, *La Rochefoucauld : littérature et augustinisme*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 68.

12. Pierre Nicole, *Essais de morale* [1671], Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 311.

expériences sur la putréfaction. Après avoir frôlée la mort à 22 ans lorsqu'elle contracte la petite vérole, Madame d'Arconville délaisse les divertissements mondains et prend en main son éducation qu'elle a toujours considérée insuffisante. Marie-Laure Girou-Swidorski décrit ainsi sa démarche : « Elle se forme en anatomie et acquiert des notions de médecine. Elle suit des cours aux Jardins du Roi, où elle fait connaissance avec Malesherbes et Diderot. Elle y étudie la physique et surtout, avec Rouelle, la chimie qui la passionne<sup>13</sup>. » Elle s'intéresse aussi à la botanique, car elle possède des serres que son ami Bernard de Jussieu l'aide à garnir. Elle s'essaie aussi à l'agriculture, mais comme elle déteste marcher, elle développe peu d'affinités avec « une science qu'on ne peut acquérir dans sa chambre, ni même dans son jardin » (*PRA*, II, p. 88-89). Quant à sa science de prédilection, la chimie, la pensée morale de Madame d'Arconville n'est peut-être pas étrangère à ses expériences sur la corruption des chairs, car le phénomène de la putréfaction suppose par définition trois choses : qu'au départ, l'objet ne soit pas corrompu, qu'il le devienne avec le temps et, surtout, qu'il porte en lui le principe de cette transformation. Ses expériences l'amènent à affirmer que, d'un point de vue physique, il en est de même chez tous les êtres vivants, car « leur seule existence est un principe de destruction. Toute la nature y tend par des progrès plus ou moins sensibles, et cette progression même, pour être moins rapide, n'en est pas moins sûre, et n'en parvient pas moins au but en général<sup>14</sup> ». La corruption se trouve donc placée au cœur du monde physique et de l'univers moral, si bien que cette notion apparaît chez Madame d'Arconville comme une sorte de principe fédérateur.

Or, ces préoccupations pour la chimie doivent d'autant plus intéresser qu'elles s'inscrivent au sein d'un contexte qui voit la science du XVIII<sup>e</sup> siècle promouvoir de plus en plus l'étude du vivant, comme le rappelle notamment Bernadette Bensaude-Vincent : « À la fin du siècle, la chimie est reconvenue comme une science autonome, légitime, conquérante et jouit d'un grand prestige social en raison de son utilité au bien public, de ses multiples applications dans les ateliers et les manufactures<sup>15</sup>. » Dès la seconde moitié du siècle, elle apparaît même comme une science de référence, appelée à occuper le rôle central que jouait jusqu'alors la physique dans l'épistémè classique. C'est que la chimie se situe au carrefour de plusieurs disciplines :

Les chimistes, souligne Bensaude-Vincent, étudiant les trois règnes de la nature (minéral, végétal, animal), partagent forcément leur territoire avec d'autres sciences — comme la physique, la minéralogie, la botanique, la zoologie. Ils ne peuvent donc définir leur science que par un certain rapport à ces trois mondes. Et ils semblent avoir choisi une valeur très prisée dans la société des Lumières, l'utilité pour le bien public<sup>16</sup>.

13. Marie-Laure Girou-Swidorski, « La présidente d'Arconville, une femme des Lumières? », dans Patrice Bret et Brigitte Van Tiggelen (sous la dir. de), *Madame d'Arconville: une femme de lettres et de sciences au siècle des Lumières*, Paris, Hermann, 2011, p. 23.

14. Geneviève Thiroux d'Arconville, *Essai pour servir à l'histoire de la putréfaction*, ouvr. cité, p. xi.

15. Bernadette Bensaude-Vincent, « Chimie », dans Michel Delon (sous la dir. de), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 238.

16. Bernadette Bensaude-Vincent, « Chimie », dans Michel Delon (sous la dir. de), *Dictionnaire européen des Lumières*, ouvr. cité, p. 240.

Cette polyvalence requise pour la pratique de la chimie explique en partie l'éventail de sciences auxquelles Madame d'Arconville s'est intéressée. Sa démarche s'inscrit surtout dans les préoccupations de son temps car, d'une part, elle s'implique dans l'étude d'une science valorisée par les esprits de l'époque et, d'autre part, elle épouse les idéaux des Lumières concernant l'usage de la raison, dont le principal enjeu doit être de servir l'utilité publique.

### Une réflexion sur la corruption

Qu'il s'agisse d'écriture morale ou scientifique, la réflexion sur la corruption est portée par l'ambition d'être utile et nous retrouvons dans cet objectif un trait propre à la pensée des Lumières. D'ailleurs, elle ne lie pas seulement l'utilité aux sciences qu'elle pratique, mais à l'ensemble de la recherche scientifique, y compris aux domaines qui l'intéressent moins : « Quels avantages la navigation, surtout n'a-t-elle pas retirés de ces observations, auxquelles de savants astronomes, si dignes de notre reconnaissance ont eût le courage de se livrer, pour nous être utiles et augmenter nos jouissances » (*PRA*, I, p. 164-165). Si ces astronomes ont fait preuve de courage en observant le ciel, on peut supposer que Madame d'Arconville, avec ses expériences sur la putréfaction, a également fait preuve d'audace en choisissant un objet d'étude si peu commun pour une femme de sa condition. Elle se démarque aussi en travaillant sur un tel sujet, qui se révèle assez loin des expériences menées à cette époque. En somme, il en résulte une œuvre hybride qui s'inscrit aux confins d'une anthropologie fondamentalement pessimiste, toute nourrie de la pensée des moralistes pour qui la corruption du cœur est en chaque être humain. Elle pousse plus loin cette morale par son programme scientifique porté par l'ambition d'excellence typique des Lumières et par la volonté de contribuer à la transformation du monde par la connaissance des choses.

Remarquons enfin que, dans les études littéraires, la corruption fut souvent abordée en tant que phénomène négatif. Par exemple, Marc Fumaroli présente la corruption chez les érudits et les jansénistes comme étant intrinsèquement liée au temps qu'ils conçoivent comme « leur ennemi naturel, dont il leur revient de combattre, sans illusion sur la réussite, les effets corrupteurs et obscurcissants<sup>17</sup> ». Cette vision suppose un état de pureté que la corruption vient briser en introduisant une décadence intellectuelle et morale. En effet, l'âge d'or, qu'il soit envisagée d'un point de vue littéraire au prisme de l'Antiquité classique ou encore d'un point de vue sacré en regard de l'Église primitive, est un temps de l'histoire que l'homme doit tendre à restaurer par la volonté et la discipline. Philippe-Joseph Salazar explique que le même point de vue est exploité chez Fénelon dans son *Télémaque*, qu'il décrit comme un « programme de sagesse qui devrait rejeter dans les ténèbres la confusion des temps et la corruption des mœurs<sup>18</sup> ».

17. Marc Fumaroli, « Temps de croissance et temps de corruption : les deux Antiquités dans l'érudition jésuite française du XVII<sup>e</sup> siècle », XVII<sup>e</sup> siècle, n° 131, 1981, p. 149.

18. Philippe-Joseph Salazar, « De Poussin à Fénelon : la corruption classique », *French Studies in Southern Africa*, n° 18, 1989, p. 34.

Soulignons également les travaux de Marie-Pierre Krück<sup>19</sup> sur la corruption du goût que dénonçait Anne Dacier, une érudite qui a défendu Homère lors de la Querelle des Anciens et des Modernes. Surtout, signalons que Ronan Chalmin a étudié l'idée de corruption au XVIII<sup>e</sup> siècle en insistant sur le fait qu'elle peut être aussi un agent de transformation vers le positif, un passage de l'ancien au nouveau :

La corruption, plutôt que d'être rejetée en bloc pour ses incompatibilités avec la vertu, est intégrée dans un projet qui la situe comme un des rouages de la machine complexe qu'est la Vie, sous les nouvelles découvertes des propriétés de la matière. La corruption est avant tout puissance de transformation. Trop souvent considérée en mal, elle peut l'être en bien<sup>20</sup>.

Chalmin aborde ainsi cette conception nouvelle de la corruption chez Montesquieu, Crébillon fils, Diderot, Sade et Robespierre ; toutefois, l'absence d'œuvres féminines souligne une lacune qu'il serait intéressant d'approfondir, sans compter que la dimension scientifique, telle qu'on la retrouve chez Geneviève Thiroux d'Arconville, permet d'élargir les perspectives pour penser l'idée de corruption de manière plus générale. De fait, cette vision de la corruption comme agent de changement semble jouer un rôle central dans son œuvre ; d'abord en raison de l'utilité de ses travaux sur la putréfaction, car sa découverte du lien entre putréfaction des chairs et contact avec l'air est majeure pour le traitement des plaies en médecine, ensuite à cause de l'entreprise d'éclaircissement à laquelle ses œuvres morales s'emploient, de manière à ce que la connaissance de soi prévienne l'aveuglement où entraîne l'amour-propre.

Enfin, on remarquera que cette utilité à laquelle prétend Madame d'Arconville peut aussi être celle d'un travail qui, de nos jours, s'intéresse à l'idée de corruption, puisque cette question excède largement le cadre des études sur l'histoire culturelle des femmes ou sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le montre encore parfois l'actualité politique.

---

19. Marie-Pierre Krück, *Poétique de la corruption chez Anne Dacier*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.

20. Ronan Chalmin, *Lumières et corruption*, Paris, Flammarion, 2010, p. 19.

*II. Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle :  
approches philosophiques  
et conceptuelles*



# La question du génie féminin au XIX<sup>e</sup> siècle : *Consuelo* de George Sand

Morgane Mahieu,  
Université du Québec à Chicoutimi

Si l'on trouve dans l'histoire si peu de génies féminins, c'est que la société les prive de tous moyens de s'exprimer<sup>1</sup>.

Lorsque l'on parle du XIX<sup>e</sup> siècle romantique et de ses modèles littéraires, généralement, nous pensons aux grands héros qui parcourent les pages de Stendhal, Hugo ou Théophile Gautier. Un constat s'impose alors, il est rare qu'un nom féminin apparaisse seul. Les figures féminines sont presque toujours associées au héros, comme l'est par exemple Madame de Rênal à Julien Sorel. La femme chez les romantiques est plutôt représentée comme simple objet d'une quête amoureuse ou comme objet d'inspiration. Théophile Gautier est certainement l'un des auteurs chez qui ce fait est le plus visible. Dans de nombreuses nouvelles, il met en scène de jeunes héros qui préfèrent les femmes qui ornent de grandes œuvres d'art à celles en chair et en os. Ainsi, le jeune Tiburce, protagoniste principal de la *Toison d'Or*, tombe amoureux de la Madeleine peinte par Rubens dans *La descente de croix* et tente désespérément de transformer sa jeune compagne Gretchen en tableau vivant. Le narrateur d'*Omphale*, pour sa part, découvre les joies de l'amour avec la femme d'un tableau qui prend vie et le rejoint tous les soirs dans sa chambre tandis que le jeune héros d'*Arria Marcella*, Octavien, est épris « tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire<sup>2</sup> ». Face à cette tradition culturelle qui refuse à la femme le statut de sujet, George Sand va créer un personnage romantique féminin par excellence. Non seulement elle choisit une figure féminine comme héroïne, mais elle crée en plus dans le personnage de Consuelo — éponyme du titre du roman — une artiste dotée d'un génie musical inégalable, posant ainsi la question du génie féminin. Il nous apparaît pertinent d'analyser les étapes que Consuelo doit franchir pour se construire en tant que femme artiste. Nous verrons aussi pourquoi, par certains aspects, Consuelo a pu être perçue par certains critiques comme une figure mythique, définition du personnage qui ne nous semble pas convaincante.

## Étapes dans la construction de la femme artiste

Dans son roman *Consuelo*, George Sand refait symboliquement l'itinéraire d'une femme artiste et les différentes étapes de sa construction. En

- 
1. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 366.
  2. Théophile Gautier, *Arria Marcella* [1852], Paris, Robert Laffont, 1995, p. 250.

effet, Consuelo passe du statut de cantatrice à celui de compositrice et accède à la reconnaissance de son génie musical. Certes, Consuelo est une cantatrice très différente du personnage construit par toute une tradition littéraire. Les discours masculins ont toujours doté la cantatrice d'une beauté exceptionnelle et comme le souligne Maxime Prévost, ce personnage féminin est « un objet de luxe pour lequel souvent, la beauté tient lieu de talent, ou du moins précède ce talent, un être capricieux, volage, vaniteux, dénué de ce pouvoir sublime reconnu aux artistes et aux créateurs<sup>3</sup> ». Consuelo se distingue de cette image de la cantatrice étant donné que c'est son talent, sa voix extraordinaire, qui lui permet de monter sur scène plutôt que son physique. Effectivement, au début du roman, Consuelo est décrite comme n'ayant aucune beauté par ses camarades de classe et le comte Zustiniani, qui renonce à faire d'elle une cantatrice en raison de sa laideur :

« Comment trouvez-vous cette petite fille ? dit le professeur à Zustiniani.

— Je l'avais vue déjà, il n'y a qu'un instant, et je la trouve assez laide pour justifier l'axiome qui dit : Aux yeux d'un homme de dix-huit ans, toute femme semble belle.

— C'est bon, répondit le professeur ; maintenant je puis donc vous dire que votre divine cantatrice, votre sirène, votre mystérieuse beauté, c'était Consuelo

— Elle ! ce sale enfant ? cette noire et maigre sauterelle ? impossible, maestro !

— Elle-même, seigneur comte. Ne ferait-elle pas une *prima donna* bien séduisante ? »

Le comte s'arrêta, se retourna, examina encore de loin Consuelo, et joignant les mains avec un désespoir assez comique :

« Juste ciel ! s'écria-t-il, peux-tu faire de semblables méprises, et verser le feu du génie dans des têtes si mal ébauchées ! [...] »<sup>4</sup>

Le comte devient ainsi le représentant romanesque de cette tradition masculine qui privilégie la beauté de la cantatrice au détriment de son talent. Cependant le narrateur, plus indulgent envers l'héroïne, rassure le lecteur sur le caractère ingénu de sa laideur :

La laideur s'oublie et se laisse aller. Cependant il en est de deux sortes : l'une qui souffre et proteste sans cesse contre la réprobation générale par une habitude de rage et d'envie : ceci est la vraie, la seule laideur ; l'autre, ingénue, insouciant, qui prend son parti, qui n'évite et ne provoque aucun jugement, et qui gagne le cœur tout en choquant les yeux : c'était la laideur de Consuelo<sup>5</sup>.

Répugnante, Consuelo séduit néanmoins par la maîtrise de son art. C'est une cantatrice exceptionnelle. Elle accède ainsi au statut de femme artiste

- 
3. Maxime Prévost, « Portrait de la femme auteur en cantatrice. George Sand et Marceline Desbordes-Valmore », dans Chantal Bertrand-Jennings (sous la dir. de), *Masculin/Féminin : le XIX<sup>e</sup> siècle à l'épreuve du genre*, Toronto, Centre d'études du XIX<sup>e</sup> siècle Joseph Sablé, 1999, p. 127.
  4. George Sand, *Consuelo* [1842], Paris, Gallimard, 2004, p. 23 ; souligné dans le texte.
  5. George Sand, *Consuelo*, ouvr. cité, p. 15.

par sa maîtrise parfaite du chant, de l'interprétation et aussi de l'improvisation. Ceci est visible par le jugement du comte Zustiniani qui annonce après l'avoir entendue chanter : « Consuelo est la première chanteuse de l'Italie, et j'avais tort de douter qu'elle fût la plus belle femme de l'univers <sup>6</sup>. »

Cet accès au statut de femme artiste n'est qu'une étape pour Consuelo. En effet, lorsqu'elle chante dans les théâtres, Consuelo semble en proie à des sentiments contradictoires. D'un côté elle expérimente l'exaltation que lui procure la joie de chanter sur scène, l'admiration de la foule, mais en même temps elle semble pressentir l'existence d'une autre dimension de l'art. Si « [e]lle est capable de toutes les acrobaties vocales <sup>7</sup> », note Béatrice Didier, elle cherche néanmoins à atteindre par la musique non pas la gloire ou la reconnaissance que son talent lui permet d'obtenir mais plutôt une ouverture spirituelle et une pureté de la mélodie. Consuelo est fondamentalement unie au chant, de par son origine de bohémienne, mais aussi dans la mesure où c'est par cet art qu'elle s'exprime le mieux. Lorsqu'elle est en proie à de fortes émotions, c'est dans le chant qu'elle se réfugie et retrouve un certain équilibre émotionnel et moral. De plus, c'est en découvrant la musique populaire que Consuelo va se libérer des codes musicaux inculqués aux cantatrices. Il n'y a plus de distinction entre l'interprétation, l'exécution d'un air et la création. En effet, la musique populaire se transmet oralement : l'artiste exécute un air entendu tout en le modifiant selon des affinités personnelles : il devient ainsi interprète et créateur. Le génie de l'artiste s'exprime plus facilement, car il n'est pas soumis à un code établi comme c'est le cas pour un chanteur d'opéra par exemple. Consuelo commence à découvrir la musique populaire au contact de Zendko. Il lui faudra néanmoins attendre son séjour dans une prison pour expérimenter longtemps et en profondeur l'acte de création : « Ses soirées, si redoutables d'abord, étaient devenues ses heures les plus agréables ; et les ténèbres, loin de lui causer l'effroi qu'elle en attendait, lui révélèrent des trésors de conception musicale, qu'elle portait en elle depuis longtemps sans avoir pu en faire usage et les formuler, dans l'agitation de sa profession de virtuose <sup>8</sup>. »

Une fois qu'elle s'échappe de prison, Consuelo affronte un certain nombre d'épreuves avant de devenir compositrice de génie. Si « [l]e génie de Consuelo, souligne Béatrice Didier, ne peut atteindre son plein épanouissement, ne prendre tout son essor, que s'il est sacralisé <sup>9</sup> », c'est en entrant dans la société des Invisibles que l'artiste devient une initiée. Consuelo est alors la seule femme qui accède aux mystères de cette société franc-maçonnique. Ainsi, au fur et à mesure que le roman progresse, Consuelo s'éloigne de l'image ordinaire de la femme pour « proposer finalement une image de l'Ève future <sup>10</sup> ».

La dernière étape dans la construction de Consuelo comme femme artiste est symbolisée par la perte de sa voix. Isabelle Hoog Naginski pense

6. George Sand, *Consuelo*, ouvr. cité, p. 103.

7. Béatrice Didier, *George Sand écrivain, un grand fleuve d'Amérique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1998, p. 259.

8. George Sand, *La comtesse de Rudolstadt* [1843], Paris, Editions Garnier, 1959, p. 176.

9. Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 169.

10. Béatrice Didier, *George Sand écrivain, un grand fleuve d'Amérique*, ouvr. cité, p. 278.

qu'« en perdant sa voix d'actrice mais non sa voix prophétique, Consuelo a seulement échangé son talent de cantatrice contre celui de compositeur<sup>11</sup> ». C'est en quittant le monde artificiel du théâtre et de la culture que Consuelo accède entièrement au statut d'artiste de génie<sup>12</sup>. Elle trouve alors « toute l'étendue de son génie créateur [...], dans cette plongée aux sources populaires de l'art<sup>13</sup> ».

Consuelo se définit donc comme un personnage romantique original, à la fois femme et créatrice. Le chemin est long pour Consuelo avant d'atteindre ce statut d'artiste et il n'est pas sans obstacles. Le premier d'entre eux, nous l'avons vu, est certainement son physique, tandis que le désir de l'homme constitue le second. Dans *Consuelo*, le désir et le génie tout autant que l'amour et le génie s'opposent. En effet, maître Porpora, qui voit en Consuelo une véritable artiste, l'empêche de s'unir avec Anzoletto tout d'abord puis s'oppose fermement à son mariage avec le comte Albert. Rappelons qu'il utilise pour ce faire des subterfuges pouvant provoquer la mort de ce dernier. Pour lui, une véritable artiste ne doit se consacrer qu'à son art : « ceci est ton jour de confirmation, lui dit-il, et s'il était en mon pouvoir de te faire prononcer des vœux, je te dicterais celui de renoncer pour toujours à l'amour et au mariage ; car te voilà prêtresse du dieu de l'harmonie ; les Muses sont vierges, et celle qui se consacre à Apollon devrait faire le serment des vestales<sup>14</sup> ». Nous voyons par l'attitude de ce personnage qu'une femme doit nécessairement choisir entre son statut d'artiste et celui de femme, d'épouse. Ce dilemme cornélien que se pose Consuelo tout au long du roman semble être inexistant pour les hommes artistes qui peuvent concilier désir, amour et génie. Au début du roman, Consuelo partage l'opinion de son maître, puis au fur et à mesure qu'elle devient artiste, créatrice, elle s'interroge et se trouve dans une impasse :

Le ciel m'a donné des facultés et une âme pour l'art, des besoins de liberté, l'amour est d'une fière et chaste indépendance ; mais en même temps, au lieu de me donner ce froid et féroce égoïsme qui assure aux artistes la force nécessaire pour se frayer une route à travers les difficultés et les séductions de la vie, cette volonté céleste m'a mis dans la poitrine un cœur tendre et sensible qui ne bat que pour les autres, qui ne vit que d'affection et de dévouement. Ainsi partagée entre deux forces contraires, ma vie s'use, et mon but est toujours manqué. Si je suis née pour pratiquer le dévouement, Dieu veuille donc ôter de ma tête l'amour de l'art, la poésie, et l'instinct de la liberté, qui font de mes dévouements un supplice et une agonie ; si je suis née pour l'art et pour la liberté, qu'il ôte donc de mon cœur la pitié, l'amitié, la sollicitude et la crainte de faire souffrir, qui empoisonnent toujours mes triomphes et entraveront ma carrière<sup>15</sup> !

- 
11. Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 254.
  12. À ce propos, Béatrice Didier avance l'idée que Consuelo ne peut créer que lorsqu'elle est loin du monde artificiel du théâtre. Ainsi, un environnement naturel serait plus favorable à la création artistique (Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, ouvr. cité, p. 165-166).
  13. Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, ouvr. cité, p. 165.
  14. George Sand, *Consuelo*, ouvr. cité, p. 464.
  15. George Sand, *Consuelo*, ouvr. cité, p. 314.

Elle décide même à un certain moment de faire passer son amour pour le comte Albert avant son génie artistique :

Mais il y a bien dans la vie quelque autre chose que l'argent et la vanité, et ce quelque chose est assez précieux pour contre-balancer les enivrements de la gloire et les joies de la vie d'artiste. C'est l'amour d'un homme comme Albert, c'est le bonheur domestique, ce sont les joies de la famille. Le public est un maître capricieux, ingrat et tyrannique. Un noble époux est un ami, un soutien, un autre soi-même<sup>16</sup>.

Ce choix qui hante Consuelo illustre dans un cadre romanesque l'un des problèmes qui s'est posé à George Sand dans sa propre vie de femme artiste. Celle-ci était d'avis que s'il fallait choisir entre l'amour et l'art, l'amour devait toujours primer. Nous verrons que Consuelo, pour sa part, effectue un long chemin avant de réussir à concilier son statut d'artiste et sa position de femme.

En créant ce personnage, George Sand s'inscrit contre toute une tradition culturelle en accordant à son héroïne le statut d'artiste et de génie. Consuelo devient ainsi un symbole du génie féminin. Entre symbole et figure mythique, il n'y a qu'un pas. C'est pourquoi de nombreux critiques ont vu en Consuelo la figure mythique de l'artiste. Nous allons voir quels éléments ont pu mener à cette définition du personnage et pourquoi cette définition ne paraît pas véritablement appropriée.

### Consuelo, une figure mythique ?

Lorsqu'elle fuit le château d'Albert, l'héroïne tente d'échapper à l'amour de ce dernier, ainsi qu'aux sentiments et au désir qu'elle éprouve pour Anzoletto. Elle marque donc un refus de la vie sexuelle qui, comme le souligne Béatrice Didier, « contribue à la déréaliser, à en faire un mythe ; en effet chaque étape de cette conquête du génie est marquée par une renonciation du désir<sup>17</sup> ». Une femme de génie doit donc se détacher de ses instincts sexuels pour être véritablement génie. Là encore c'est un problème que l'homme de génie ne rencontre pas. George Sand crée une héroïne qui se détache « de la spécificité féminine telle que l'a conçue une tradition littéraire et socio-culturelle<sup>18</sup> ».

Son identité sexuelle est d'ailleurs souvent problématique tout au long du roman. Lorsqu'elle se rend à pied de la Bohême à Vienne en compagnie de Joseph Haydn, Consuelo, pour des raisons de sécurité se déguise en garçon ; déguisement qui lui fait perdre son identité sexuelle. Les thèmes du travestissement, de l'androgynie et de la bisexualité sont très présents dans ce roman et des études approfondies permettent d'éclairer l'œuvre par bien des aspects. Maxime Prévost pense ainsi que « cette indétermination sexuelle permet l'épanouissement des facultés artistiques du génie féminin, auxquelles la société porte entrave<sup>19</sup> ». Cependant, ces différentes postures que

16. George Sand, *Consuelo*, ouvr. cité, p. 278.

17. Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, ouvr. cité, p. 158.

18. Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, ouvr. cité, p. 158.

19. Maxime Prévost, « Portrait de la femme auteur en cantatrice. George Sand et Marceline Desbordes-Valmore », dans Chantal Bertrand-Jennings (sous la dir. de), *Masculin/Féminin : le XIX<sup>e</sup> siècle à l'épreuve du genre*, ouvr. cité, p. 133.

Sand donne à son héroïne permettent également de faire le constat suivant : Consuelo, qui semble pouvoir incarner autant d'identités, reste insaisissable si l'on n'en retient qu'une seule pour la caractériser. En cela, elle perd son identité féminine mais aussi humaine et revêt alors une identité mythique. La perte d'individuation dans son rapport au monde que connaît Consuelo dans le premier tome du roman est un élément qui peut contribuer à la faire percevoir comme une figure mythique.

Consuelo, au fur et à mesure de son évolution, devient une artiste accomplie, un guide pour les musiciens qui l'entourent mais aussi pour les hommes. Tout d'abord consolatrice, l'héroïne devient une sorte d'artiste mage, modèle d'idéal pour l'humanité. La société des Invisibles lui confirme ce statut lors de son initiation :

Tu sauras le secret des franc-maçons, grande confrérie, qui, sous les formes les plus variées, et avec les idées les plus diverses, travaille à organiser la pratique et à répandre la notion de l'égalité. [...] Ta profession, ton existence voyageuse, tes talents, le prestige de ton sexe, de ta jeunesse et de ta beauté, tes vertus, ton courage, ta droiture et ta discrétion te rendent propre à ce rôle et nous donnent les garanties nécessaires<sup>20</sup>.

Cette confrérie est à la fois représentante d'un idéal artistique qui transcende les notions traditionnelles du génie, mais elle incarne aussi un idéal moral, politique, religieux :

Les autres sociétés secrètes des diverses nations de l'Europe te seront ouvertes également par le talisman de notre investiture, afin que, quelques pays que tu traverses, tu y trouves l'occasion de nous seconder et de servir notre cause. [...] Tu y porteras la réforme et la notion d'une fraternité plus pure et mieux étendue. [...] Tu y opéreras, autant que possible, le rapprochement cordial et sincère de la grande dame et de la bourgeoise, de la femme riche et de l'humble ouvrière, de la vertueuse matrone et de l'artiste aventureuse<sup>21</sup>.

Cette notion d'idéal, d'absolu, contenue en une seule personne, la transforme en un individu hors norme, hors du commun, qu'il est difficile d'appréhender concrètement. Ainsi elle devient, par certains aspects, une figure exemplaire dans laquelle peuvent se retrouver toutes les aspirations de l'humanité. En se consacrant entièrement à son art, Consuelo touche les autres protagonistes du récit. Les romantiques ne peuvent voir en elle que l'incarnation romanesque de ce génie qu'ils cherchent et dont le destin est de rester un idéal vers lequel tendre sans jamais pouvoir l'atteindre.

George Sand rapproche ce roman de formation d'un récit mythique. À certains moments, nous avons l'impression que ce n'est plus l'unique vie de Consuelo qui est narrée mais aussi la construction de la figure de l'artiste, du génie, de façon atemporelle. Ainsi, comme l'a justement remarqué Isabelle Hoog Naginski, « *Consuelo* explore la possibilité qu'Orphée soit une femme et affirme l'existence d'Orphea<sup>22</sup> ». L'histoire de Consuelo devient ainsi

20. George Sand, *La comtesse de Rudolstadt*, ouvr. cité, p. 373.

21. George Sand, *La comtesse de Rudolstadt*, ouvr. cité, p. 374-375.

22. Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie*, ouvr. cité, p. 240.

exemplaire et, « en prétendant à la totalité, [elle finit] par acquérir une valeur universelle<sup>23</sup> ».

Consuelo, femme artiste et de génie, prend place dans une société qui n'en avait pas prévu pour elle. En cela, elle est l'image d'une nouvelle féminité artistique qui s'émancipe des codes sociaux établis et part à la conquête de son propre génie et de sa propre liberté. C'est pourquoi nous pouvons penser que Sand dote son héroïne d'un caractère subversif. Elle insiste dans ce roman sur le droit des femmes de choisir en toute liberté leur destin. La tirade de Wanda, la mère d'Albert dans *La comtesse de Rudolstadt* est à cet égard explicite :

La passivité de l'esclavage a quelque chose qui ressemble à la froideur et à l'abrutissement de la prostitution. [...] Malheur aux enfants qui naissent de telles unions ! [...] Ils n'appartiennent pas entièrement à l'humanité, car ils n'ont pas été conçus selon la loi de l'humanité qui veut une réciprocité d'ardeur, une communauté d'aspirations entre l'homme et la femme. Là où cette réciprocité n'existe pas, il n'y pas d'égalité ; et là où l'égalité est brisée, il n'y a pas d'union réelle. [...] Femme ! Vous n'avez pas le droit de tromper l'amour dans votre sein ; vous auriez plutôt celui de le supprimer. Quoi que de cyniques philosophes aient pu dire sur la condition passive de l'espèce féminine dans l'ordre de la nature, ce qui distinguera toujours la compagne de l'homme de celle de la brute, ce sera le discernement dans l'amour et le droit de choisir<sup>24</sup>.

George Sand défend ainsi l'émancipation, la liberté, le droit à l'amour physique, et remet en cause la passivité féminine dans l'union sexuelle. Rappelons que dans ce livre, George Sand s'adresse non pas à un lecteur mais à une lectrice comme le montrent de nombreuses apostrophes qui parsèment le récit. L'auteure aborde dans ce roman la question du désir féminin. Consuelo ne consomme pas son mariage dans le premier tome du roman. Il faut attendre la résurrection du comte Albert, avant qu'elle ne retrouve un caractère sexué. Dans le premier tome, elle apparaît véritablement comme une femme artiste, une femme de génie et par certains aspects une figure mythique qui transcende la notion de genre, comme nous l'avons vu. Cependant, ce caractère de figure mythique semble atteindre sa limite dans *La comtesse de Rudolstadt*, et n'est certainement pas la dénomination la plus pertinente pour tenter de définir le personnage de Consuelo. Elle symbolise la quête du génie, quête qui peut faire écho à des figures ou des situations mythiques, sans cependant totalement coïncider avec la définition d'une figure mythique. De plus, il n'est pas possible de parler de Consuelo comme d'une figure mythique si l'on étudie les deux tomes de ce roman.

En effet, dans le second tome, Consuelo devient véritablement épouse et mère. En faisant l'amour avec Albert et en ayant des enfants, elle s'ancre dans des expériences physiques, concrètes et temporelles, et redevient un individu en chair et en os qui vit dans un espace donné. Elle s'éloigne ainsi

23. Anna Szabo, « De Consuelo à Jean-Christophe », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (sous la dir. de), *Lectures de Consuelo, La comtesse de Rudolstadt, de George Sand*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2004, p. 457.

24. George Sand, *La comtesse de Rudolstadt*, ouvr. cité, p. 383.

de la figure mythique atemporelle difficile à saisir concrètement et individuellement. Marie-Claude Schapira souligne ce fait : « La présence [des enfants] a, d'évidence, une fonction normative et apologétique. Ils inscrivent dans la vie ordinaire une entité à connotation fortement androgyne qui semblait décourager toute idée de descendance<sup>25</sup>. » Dans un premier temps, il semblerait que Consuelo, en se dévouant à sa famille, a fait le choix de la banalité au détriment de son ascension intellectuelle et artistique. Cependant n'est-il pas trop catégorique d'affirmer que « le dévouement est la mission ultime de la femme et l'entrave à l'activité de l'artiste », et qu'ainsi, Consuelo « renonce à l'art pour trouver sa justification dans le don de sa personne aux autres<sup>26</sup> » ? Doit-on nécessairement penser son union avec Albert et son expérience de la maternité en terme de chute, de limite à son statut de génie ? Cette dernière notion exclut-elle d'emblée l'expérience sensible de la vie ? L'image finale de Consuelo s'éloignant sur les routes accompagnée de sa famille dépeint cette héroïne comme une femme forte dont la vie n'a de cesse d'être une quête d'idéal, de liberté artistique et humaine à la fois. Plus qu'un obstacle, sa famille représente un équilibre, une harmonie entre l'absolu et le fini, l'insaisissable et le concret, le mythique et l'humain. Nous pouvons donc affirmer que la découverte de l'amour pour Consuelo n'est pas synonyme de chute. Au contraire, cela lui permet de se sentir entièrement complète tant sur le plan artistique qu'humain, comme nous le dit le narrateur :

Consuelo était enfin devant [Albert] comme la Galatée de l'artiste chéri des dieux, s'éveillant en même temps à l'amour et à la vie. Muette et recueillie, la physionomie éclairée d'une auréole céleste, elle était complètement, incontestablement belle pour la première fois de sa vie, parce qu'elle existait en effet complètement et réellement pour la première fois<sup>27</sup>.

L'artiste qui n'expérimente pas l'amour n'est donc pas un individu complet selon Sand. À la fin du roman, Albert explique sa conception de la vérité : « la vérité est éternelle, et tous les prophètes l'ont reçue. Je te dis donc avec lui, et avec une affirmation plus forte que la sienne, que l'homme est une trinité, comme Dieu. Et cette trinité s'appelle dans le langage humain : sensation, sentiment, connaissance<sup>28</sup> ». Consuelo englobe en elle ces trois éléments : par la musique, elle sent, par son amour pour Albert, elle éprouve des sentiments et par son statut d'initiée que lui confère la société des Invisibles, elle connaît. Ainsi, comme l'annonce Béatrice Didier, l'itinéraire de Consuelo « à la fois artistique et spirituel consistera à renoncer peu à peu à la gloire de la scène, pour préférer une musique plus simple, une vie ascétique, et apostolique consacrée à porter de village en village la bonne nouvelle<sup>29</sup> ». Consuelo est donc un génie féminin qui fait le lien entre Dieu et les

25. Marie-Claude Schapira, « Les enfants de Consuelo », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (sous la dir. de), *Lectures de Consuelo, La comtesse de Rudolstadt, de George Sand*, ouvr. cité, p. 288.

26. Marie-Claude Schapira, « Les enfants de Consuelo », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (sous la dir. de), *Lectures de Consuelo, La comtesse de Rudolstadt, de George Sand*, ouvr. cité, p. 294.

27. George Sand, *La comtesse de Rudolstadt*, ouvr. cité, p. 483.

28. George Sand, *La comtesse de Rudolstadt*, ouvr. cité, p. 564-565.

29. Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, ouvr. cité, p. 259.

hommes. Sa découverte de l'amour physique et de la maternité n'a pas de connotation négative. En cela, elle correspond à l'une des définitions de la femme génie donnée par Julia Kristeva : « La femme est lovée dans l'espace et l'espèce de sa maternité mais elle peut agir aussi en singularités novatrices et modifier profondément la condition humaine<sup>30</sup>. » *Consuelo* contient en elle deux facettes qui se complètent harmonieusement : celle de mère, d'épouse et celle d'artiste, de génie. Cela lui permet d'être à la fois ancrée dans une situation, un espace donné et, en même temps, de dépasser cet espace et de faire « une percée au travers et au-delà de la situation<sup>31</sup> ».

## Conclusion

Nous constatons suite à cette étude que *Consuelo* est un personnage aux multiples facettes qui ne cesse de se construire tout au long du roman. Elle accède au statut de génie, et par certains aspects, à celui de figure mythique. Cependant, il semble plutôt que plus elle devient génie et femme à la fois, plus la notion de figure mythique devient inadéquate pour la caractériser. Elle est l'ambassadrice du génie féminin et exemplifie le fait qu'il est possible de concilier créativité, liberté, amour et maternité. George Sand, en écrivant *Consuelo*, parvient à combiner en un personnage l'artiste et la femme, ce que confirme Béatrice Didier en annonçant que « c'est [...] dans le registre du mythe et de l'épopée que l'imagination de la romancière résout des contradictions qu'elle a observées autour d'elle et qu'elle a vécues<sup>32</sup> ». Enfin n'oublions pas le rôle important que joue Albert dans la construction de ce génie féminin. Si *Consuelo*, seule, n'est pas à proprement parler une figure mythique, il pourrait être intéressant de se demander quel statut accorder au couple Albert/*Consuelo*.

---

30. Julia Kristeva, *Le génie féminin : la vie, la folie, les mots*, Paris, Gallimard, 1999, t. 1, p. 14.

31. Julia Kristeva, *Le génie féminin : la vie, la folie, les mots*, ouvr. cité, t. 3, p. 543.

32. Béatrice Didier, *George Sand écrivain*, ouvr. cité, p. 282.



# La nature, le chez-soi et l'habitation chez Elizabeth Gaskell et Susanna Moodie : une lecture écocritique <sup>1</sup>

Elise Mitchell,  
Université de Québec à Chicoutimi

Notre rêverie veut sa maison de retraite et elle la veut pauvre et tranquille, isolée dans le vallon. Cette rêverie habitante adopte tout ce que le réel lui offre.

Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*

Les romans écrits à l'époque victorienne tournent autour du chez-soi, de l'intérieur, cet espace privilégié, le site d'un drame humain <sup>2</sup>. Si ces romans traitent de l'extérieur, la terre est domestique, assujettie. Pourquoi donc faire une analyse écocritique du «chez-soi <sup>3</sup>» en sachant que l'écocritique traite surtout des œuvres qui ont pour sujet principal la nature? Le domaine ne devrait plus se limiter à de pareils textes, non seulement parce que la conception de la nature qui s'y trouve est limitée, mais aussi parce que ces textes ne peuvent pas englober l'étendue de l'expérience humaine. Si on est d'accord avec l'objectif élémentaire de l'écocritique, à savoir analyser les liens entre littérature et environnement et par la suite appliquer ces connaissances pour agir dans notre monde, on ne peut se permettre d'ignorer les lieux humains. La critique Astrid Bracke affirme qu'une analyse des textes qui ne sont pas explicitement environnementaux et orientés vers la nature mènera à une conscience accrue de notre relation ambiguë avec le monde <sup>4</sup>, relation qui est au cœur de la présente crise environnementale.

Je pense donc qu'une analyse portant sur la notion du «chez-soi» dans *Ruth* (1853) d'Elizabeth Gaskell et dans *Mark Hurdlestone* (1853) de Susanna Moodie offre un point de vue particulier sur la conception de la nature <sup>5</sup> et de l'être humain à une époque donnée. La maison, domaine

- 
1. Ce travail fera partie d'une thèse principalement écrite en anglais.
  2. George Levine, « High and Low: Ruskin and the Novelist », dans *Nature and the Victorian Imagination*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 137.
  3. Le «chez-soi», notion qui correspond à l'anglais «home», réfère dans la théorie écocritique au lieu d'appartenance d'un individu, que ce soit le lieu de naissance ou d'adoption.
  4. Astrid Bracke, « Redrawing the Boundaries of Ecocritical Practice », dans *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, n° 17.4, automne 2010, p. 765-767.
  5. En écocritique, le concept de «nature» est, bien sûr, très contesté. Ici, j'utilise «nature» afin de décrire ce qui n'est pas propre à l'être humain, utilisation qui est elle aussi légèrement problématique, mais qui englobe tout de même l'idée que, comme le dirait Harrison, l'humain fait partie de la nature, mais dans un mode de double aliénation. Voir Robert Pogue Harrison, *Forêts: essai sur l'imaginaire occidentale*, trad. de l'anglais par Florence Naugrette, Paris, Flammarion, 1992, p. 321.

largement féminin dans la culture victorienne de ces romans, n'est pas un espace essentiellement féminin et intériorisé, mais plutôt un espace ouvert, humain et liminal et, par conséquent, un lieu critique pour l'expérience de la nature. Un vrai chez-soi permet aux personnages de vivre et d'avoir une interaction avec la nature, ce qui provoque une prise de conscience de l'état précaire de l'humanité.

### Habitation : Bachelard, Heidegger et Harrison

L'idée de l'espace humain comme espace à la fois liminal et essentiel découle des derniers écrits philosophiques de Martin Heidegger et de l'interprétation de ceux-ci par le critique Robert Pogue Harrison. Le concept *habiter* tel que défini par Heidegger n'est pas relié exclusivement à la demeure; *habiter* (*Wohnen*) est la façon dont les humains devraient vivre sur Terre, dans l'espace qui leur est propre entre ciel et terre. *Habiter* est le fait d'être conscient de l'Être (*Dasein*), de toute chose, et ce, en ayant conscience qu'on ne peut que rarement voir les choses telles qu'elles sont. Cette conception déplace le sujet humain du centre de ce qui est vers les marges. Harrison nomme cette relocalisation « mode d'aliénation<sup>6</sup> », un mode double d'extériorité et de familiarité domestique. L'être humain entretient avec la nature un rapport paradoxal : il provient d'elle mais, jusqu'à un certain point, trouve sa place en demeurant à l'écart de cette même nature.

Cependant, l'habitation littérale est aussi très significative. C'est là que se trouve la maison de retraite de Bachelard, enracinée dans la nature, mais demeurant néanmoins une construction humaine. Bachelard constate que cette chaumière, un archétype, crée et ouvre un espace dans lequel la terre peut se manifester telle qu'elle est. Harrison explique ce concept en citant une œuvre de John Constable, peintre anglais :

À l'endroit précis où le ciel et la forêt se rencontrent, à droite du tronc, se devine à peine la présence d'une maison. À première vue il est difficile de l'apercevoir, car elle est masquée par la convergence fondamentale du clair et de l'obscur, ce point où la nature apparaît à la fois la plus clair et la plus obscure. C'est là que se cache l'élément localisateur, une maison voilée par le feuillage et la réflexion de la lumière. Dès qu'on s'aperçoit de la présence de la maison, on perçoit l'orme différemment. Son geste d'appropriation semble maintenant déterminé par l'emplacement de la maison, car c'est vers elle qu'il tend ses branches. Indubitablement, une puissante correspondance s'établit maintenant entre l'arbre et l'*oikos*, la maison<sup>7</sup>.

Un vrai chez-soi, donc, est un lieu rassembleur qui facilite la rencontre entre l'individu et la nature. Souvent, son emplacement est marginal, à l'écart, et ce décentrement — ce déplacement<sup>8</sup> — reflète l'espace propre à l'être humain.

La correspondance entre maison et nature est particulièrement intéressante si on considère l'œuvre phénoménologique de Gaston Bachelard. Son

6. Robert Pogue Harrison, *Forêts : essai sur l'imaginaire occidentale*, ouvr. cité, p. 322.

7. Robert Pogue Harrison, *Forêts : essai sur l'imaginaire occidentale*, ouvr. cité, p. 299.

8. En anglais, « displacement » renvoie aussi à l'idée d'être loin de son chez-soi. C'est dans ce sens que j'utiliserai ce terme.

analyse de la vie émotionnelle des espaces intérieurs, spécifiquement la maison, est pertinente, car sa théorie expérientielle postule une présence délibérément naïve et profondément personnelle de l'image poétique. Celle-ci est un espace de langage qui transcende à la fois la connaissance et les automatismes du langage pour créer un nouvel espace entre la réalité et l'irréalité. Pour Heidegger, c'est par la voie de la poésie que les êtres humains ont accès à l'habitation : l'espace irréel mais vrai créé par l'image poétique constitue le véritable chez-soi humain.

La principale image poétique qui exprime cette marginalité est le concept du *chiaroscuro*, le clair-obscur, qui est présent dans tous les chez-soi de ce texte. Aussi nommé *il vago*, il s'arrime avec le liminal : « la lumière n'accède à la réalité que par degrés d'opacité [...] clarté et obscurité sont inséparables, irréductibles à une simple dichotomie<sup>9</sup> » et s'expriment par une « lumière contrée et indirecte, [...] li[ant] la perception à l'expérience d'*il vago*<sup>10</sup> ». Dans les deux œuvres traitées ici, j'analyserai les habitations particulières et les attitudes des personnages envers celles-ci, et ce, dans l'optique du concept de clair-obscur (*chiaroscuro*) et donc, de la liminalité humaine.

Il est cependant difficile de considérer l'habitation sans l'*en-cadrement*. Celui-ci consiste en une tentative de classer le monde et son être comme étant simplement énergie ou utilité potentielle, selon des catégories créées par l'humain : la réserve-ressource ou *Bestand*<sup>11</sup>. Par exemple, en regardant la forêt comme un entrepôt de bois vivant, l'*en-cadrement* crée l'illusion que la nature n'est qu'une collection de phénomènes mesurables. Il rétrécit ainsi la vision du monde de l'humain ; quand le monde n'est qu'une *Bestand*, l'être humain n'a plus accès à l'habitation. Si l'homme voit la nature comme une *Bestand*, il finira éventuellement par se voir lui-même de cette façon. Le *Bestand* n'y a rien d'indéfini ni de poétique, et dans les romans de Gaskell et Moodie, il indique un espace dans lequel les personnages sont incapables d'habiter.

## Ruth

Roman scandaleux publié en 1853, *Ruth* d'Elizabeth Gaskell raconte l'histoire d'une jeune orpheline qui se fait séduire puis abandonner par un jeune gentilhomme. Recueillie par Thurston Benson, un révérend<sup>12</sup> sympathique, et sa sœur Faith, elle met au monde son enfant et se rachète face à la société en menant une vie modeste.

Les deux chez-soi de Ruth, sa maison natale et la demeure des Benson, sont des exemples de lieux dans lesquels l'être humain peut habiter. Milham

9. Robert Pogue Harrison, *Forêts : essai sur l'imaginaire occidentale*, ouvr. cité, p. 292.

10. Robert Pogue Harrison, *Forêts : essai sur l'imaginaire occidentale*, ouvr. cité, p. 273.

11. Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* [1954], trad. par William Lovitt, New York, Harper & Row, 1977, p. 73.

12. Distinct du « vicar » de l'Église d'Angleterre (Church of England), Thurston Benson est un « Dissenter », ou Unitaire, la religion de Gaskell elle-même. C'était une religion relativement courante à l'époque, mais ses fidèles étaient marginalisés.

Grange, la maison d'enfance de Ruth, est poreuse, ouverte et intégrée à la nature qui l'entoure :

Maison d'arrière pensées ; les matériaux étaient abondants dans le voisinage, et chaque propriétaire successif a trouvé nécessaire d'ajouter une rallonge jusqu'à ce que la maison devienne une masse pittoresque d'irrégularités — de lumière et d'ombre brisées — qui, dans une vue d'ensemble, donnait une idée entière et complète d'un « chez-soi ». Tous ces pignons et ces recoins étaient mélangés et tenus ensemble par le vert tendre des roses grimpantes et les jeunes plantes rampantes. Un vieux couple vivait dans la maison, jusqu'à ce qu'elle soit louée, mais ils habitaient la partie arrière et n'utilisaient jamais la porte avant, les petits oiseaux ont donc été apprivoisés et sont devenus familiers<sup>13</sup>.

Non seulement la maison est couvée et renforcée par des plantes mais, par la description de la construction rapiécée, on est conscient de son état organique ; elle n'a pas été construite, mais a plutôt poussé au cours des années. Jamais utilisée, la porte avant la place au seuil de la rivalité entre maison et univers décrit par Gaston Bachelard, c'est-à-dire entre l'humain et le plus-qu'humain (ou tout ce qui n'est pas humain), et protège le « house-place » qui est le cœur de la maison et encore habité. La maison, alors, devient forme et est formée par l'espace qui l'entoure ; son irrégularité, ses limites indéfinies reflètent la liminalité.

La maison a aussi une temporalité fluide, ce qui évoque le concept de la maison d'enfance de Bachelard. Les souvenirs de Ruth se superposent à sa perception du « house-place », au point où elle se met à vivre simultanément dans deux époques ; elle voit le foyer, les armoires, les coins familiers et elle a une « vision des journées d'antan, une soirée des jours de son enfance [...] c'était loin — si loin dans le domaine des ombres ; mais pour le moment elle semblait si présente dans la vieille chambre que Ruth croyait que sa vie actuelle était le rêve<sup>14</sup> ». Ce moment est un clair-obscur temporel, une rêverie habitante.

Fin symbolique de son enfance, cette visite a lieu sous le mode de l'aliénation (entre familiarité domestique et extériorité) : Ruth reconnaît la familiarité des lieux, mais éprouve la nostalgie et le regret qu'entraînent toujours la maison d'enfance. Après cette visite, Ruth perd sa place d'apprentie-couturière, sa virginité, et son amant. Ces pertes la rendent désespérée, mais lui permettent aussi d'*habiter*.

- 
13. « House of afterthoughts ; building materials were plentiful in the neighbourhood, and every successive owner had found a necessity for some addition or projection, till it was a picturesque mass of irregularity — of broken light and shadow — which, as a whole, gave a full and complete idea of a "Home". All its gables and nooks were blended and held together by the tender green of the climbing roses and young creepers. An old couple were living in the house until it should be let, but they dwelt in the back part, and never used the front door ; so the little birds had grown tame and familiar » (Elizabeth Gaskell, *Ruth* [1853], Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 45 ; je traduis).
14. « A vision of former days, an evening in the days of her childhood [...] it was gone — all gone into the land of shadows ; but for the moment it seemed so present in the old room, that Ruth believed her actual life to be the dream » (Elizabeth Gaskell, *Ruth*, ouvr. cité, p. 48 ; je traduis).

Selon Heidegger, la perte est implicite : nous devons perdre le sens de nous-mêmes en nous restituant par rapport au monde. Harrison est plus explicite ; il affirme qu'accepter cette perte rapproche l'être humain de l'habitation : « savoir qu'on a déjà perdu tout ce qu'il y a à perdre et que la vie est par conséquent donnée, gratuitement <sup>15</sup> ». En ayant été séduite, Ruth a tout perdu. Les opportunités pour une femme dite déshonorée étaient assez peu intéressantes à l'époque ; ses options se limitaient généralement à la prostitution ou à l'asile des pauvres. Dans ce contexte, demeurer avec les Benson, des gens respectables, et pouvoir garder son enfant sont des cadeaux significatifs. La maison des Benson, qui devient l'habitation permanente de Ruth, partage de nombreuses caractéristiques avec sa maison d'enfance. En effet, la demeure est située aux limites du village, elle est ouverte, poreuse, et ce, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. On y retrouve les mêmes variétés de fleurs : jasmin, roses de Chine, et elles entrent par les fenêtres qui représentent souvent chez Gaskell un seuil privilégié entre nature et habitation : « la fenêtre [...] était ouverte pour faire entrer le doux air du matin et les rayons du soleil. Les longues branches de jasmin avec leurs étoiles parfumées blanches, se forçant presque à rentrer dans la pièce <sup>16</sup> ».

Contrairement à la maison d'enfance de Ruth, la maison des Benson se vit de l'intérieur. Quand l'héroïne arrive, triste, enceinte et fatiguée, elle aperçoit l'ouverture de l'espace, le clair-obscur entre les pièces :

En effet, la propreté exquise semblait être le véritable esprit du ménage, car la porte qui donnait sur la cuisine montrait un plancher propre et délicatement blanc [...]. D'où Ruth se tenait assise, elle voyait tous les mouvements de Sally ; et bien qu'elle n'était pas consciente à ce moment d'observer de près [...] c'était curieux à quel point cette scène resta gravée dans sa mémoire dans les années qui suivirent. La lumière chaleureuse remplissait tous les coins de la cuisine, en fort contraste avec l'unique chandelle du salon <sup>17</sup>.

Ruth est prise par le moment, par l'*il vago* décrit par Harrison : sa vision de la maison n'est pas claire, mais elle est vraie. Le motif de la temporalité se répète et accentue l'indéfini, mais l'indéfini du présent et du futur plutôt que celui du passé. Ce mouvement vers la mémoire et la rêverie ouvre un espace dans lequel Ruth peut établir un chez-soi.

Il y a également d'autres indications particulières liées au concept d'habitation. La propreté immaculée est un aspect de ce que Bachelard appelle « la civilisation de la cire <sup>18</sup> ». Chaque geste de Sally, la servante des Benson,

15. Robert Pogue Harrison, *Forêts : essai sur l'imaginaire occidentale*, ouvr. cité, p. 327.

16. « The window [...] was open, to let in the sweet morning air and streaming eastern sunshine. The long jessamine sprays, with their white-scented stars, forced themselves almost into the room » (Elizabeth Gaskell, *Ruth*, ouvr. cité, p. 140 ; je traduis).

17. « Indeed, exquisite cleanliness seemed the very spirit of the household, for the door which was open to the kitchen showed a delicately-white and spotless floor [...]. From the place in which Ruth sat she could see all Sally's movements ; and though she was not conscious of close or minute observation at the time [...] yet it was curious how faithfully that scene remained depicted in her memory in after years. The warm light filled every corner of the kitchen, in strong contrast to the faint illumination of the one candle in the parlour » (Elizabeth Gaskell, *Ruth*, ouvr. cité, p. 136 ; je traduis).

18. Gaston Bachelard, *La poésie de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 74.

est posé de façon délibérée, et par cette action ménagère consciente, Sally entretient la beauté intérieure, la « sécurité d’Être » de la maison : « tout peut être fait d’une bonne ou d’une mauvaise façon ; la bonne façon est de le faire du mieux qu’on peut sous le regard de Dieu ; la mauvaise est de le faire dans un esprit égoïste qui nous amène soit à le négliger [...] ou de trop y penser et donc d’y consacrer trop de temps avant et après l’avoir fait<sup>19</sup> ». Ce besoin d’entretenir la maison et de l’embellir de l’intérieur est un aspect essentiel de l’habitation humaine, il est alors possible de percevoir l’image poétique évoquée par cet état, c’est-à-dire l’état d’âme de Sally par l’état intérieur de la maison.

Chez les Benson, Ruth habite toujours un espace marginal, un clair-obscur social créé par la religion et le statut économique de ses hôtes, ainsi que par l’ambiguïté de sa situation personnelle. Cependant, cet espace en est un qui est propre à l’être humain, c’est-à-dire liminal mais accueillant, où Ruth est « logé[e] partout mais enferm[e] nulle part<sup>20</sup> ». Gaskell distingue clairement les lieux qui *sont* des lieux et des lieux où l’habitation est impossible. Les vrais lieux — des « home-place » — ont des frontières poreuses ; ils ne se terminent pas avec leurs murs, mais ils sont ouverts au monde naturel qui les entoure et qui se situe donc dans l’indéfini. Gaskell aurait abondé dans le sens de Heidegger, lorsque ce dernier affirme que « la frontière n’est le point où quelque chose se termine, mais [...] le point auquel cette chose commence son existence<sup>21</sup> ». Ces lieux existent dans l’espace intermédiaire où l’humain peut réellement *habiter*.

### **Mark Hurdlestone**

Susanna Moodie, elle-même marginalisée et écartée de son chez-soi, conceptualise le chez-soi d’une façon moins unifiée que Gaskell. Son ambivalence face à son propre lieu d’habitation crée une perspective qui est à la fois intrigante et authentique et qui démontre une relation complexe avec la nature. Le « Home » anglais *en-cadré* par un langage élaboré et fixe se situe aux abords d’un parc<sup>22</sup>, situation littéralement liminale. Ce trope s’arrime avec les espaces théoriques heideggériens, mais illustre aussi avec force la marginalité, et donc l’humanité, essentielle des personnages.

Mary Mathews, personnage du roman *Mark Hurdlestone* (également publié en 1853) de Moodie, habite un espace très marginal dans la société, dans sa famille et dans le monde. En fait, elle se trouve à être encore plus aliénée que Ruth, car malgré sa famille et son appartenance à un lieu particulier, elle est profondément marginale à cause de sa santé mentale et de son

19. « Everything may be done in a right way or a wrong ; the right way is to do it as well as we can, as in God’s sight ; the wrong is to do it in a self-seeking spirit, which either leads us to neglect it [...] or to give up too much time and thought to it both before and after the doing » (Elizabeth Gaskell, *Ruth*, ouvr. cité, p. 176 ; je traduis).

20. Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, ouvr. cité, p. 69.

21. « The boundary is not the point where something ends but [...] the point at which something begins its existence » (Martin Heidegger, « Building Dwelling Thinking », dans *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper & Row, 1971, p. 154 ; je traduis).

22. « Parc » entendu dans le sens où il s’agit d’un terrain propre à une plus grande demeure.

identité féminine. Elle a été élevée comme un homme et habituée à effectuer des travaux masculins. En dépit de sa grande beauté, elle est « un homme partout, excepté son visage et son corps [...] ses activités masculines et son association constante avec les ouvriers de son père ont détruit la femme dans son cœur. Elle pensait comme un homme — parlait comme un homme — se comportait comme un homme<sup>23</sup> ». Cependant, ceci n'empêche pas (et encourage peut-être) son grand amour pour Geoffrey Hurdlestone, situation qui la dénature littéralement et coupe ses liens avec son lieu d'origine.

Ce lieu d'origine est une inversion du trope de « Home » ainsi que celui de la maternité de la maison<sup>24</sup> de Bachelard, car Mary est rejetée de ces lieux qui devaient être sécuritaires. Par exemple, l'intérieur de la chaumière familiale est un espace exclusivement masculin, dominé par son père et son frère. Le bâtiment n'est jamais décrit et très peu de choses se passent à l'intérieur ; l'intérieur n'est décrit qu'une seule fois, vers la fin du roman, durant l'agonie du père Mathews. Il n'y a que les meubles et la présence physique masculine qui sont importants : « la porte de la chaumière était ouverte afin de faire entrer de l'air frais et dans l'entrée, illuminée par l'unique chandelle qui brûlait sur la petite table au chevet du lit, se trouvait la longue silhouette musclée de William Mathews<sup>25</sup> ». Le frère de Mary bloque son accès à l'extérieur et met l'accent sur la nature compartimentée de la demeure. De plus, pendant que Mary est retenue aux côtés de son père, c'est William qui accomplit les tâches domestiques liées à l'arrivée de Godfrey Hurdlestone, allumant la chandelle, attisant le feu et servant les boissons (*MH*, p. 201). Pour Mary, ce site est donc une place d'*en-cadrement*. Elle n'a pas accès à la vérité de la maison, et même la porte ouverte n'assure pas la perméabilité nécessaire pour habiter, puisqu'elle est bloquée par le corps de son frère.

La situation de Mary est similaire à celle de Ruth : enceinte, abandonnée, sans abri. Mais au lieu de retrouver une habitation semblable à sa demeure d'enfance, et malgré sa hantise d'être enfermée dans l'asile des pauvres, Mary est emmurée dans une taverne minable (*MH*, p. 240). Ce bâtiment est, lui aussi, un espace masculin. Il appartient à un braconnier du coin, et tous les jeunes vauriens du quartier s'y rendent le soir. C'est un espace renfermé, avec une seule ouverture sur le monde :

Les divisions intérieures de la maison comportaient deux chambres au rez-de-chaussée et deux chambres au grenier ainsi qu'un apprentis, qui

23. « [A] man in everything but her face and figure [...] her masculine employments, and constantly associating with her father's work-people, had destroyed the woman in her heart. She thought like a man — spoke like a man — acted like a man » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, New York, DeWitt and Davenport, 1853, p. 140-141 ; je traduis. Désormais, certaines références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte).

24. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, ouvr. cité, p. 32.

25. « The door of the cottage was open, to admit the fresh air; and in the door way, revealed by the solitary candle, which burnt upon the little table by the bed-side, stood the tall athletic figure of William Mathews » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 195-196 ; je traduis).

s'étendait le long du bâtiment à l'arrière permettant une sortie commode, si nécessaire, des fenêtres des chambres à l'étage<sup>26</sup>.

La maison résiste à l'extérieur, ne laisse rien entrer et le but de son existence est de cacher, d'exclure. Son intérieur est aussi fragmenté et *en-cadrant*, divisé de nombreuses fois : « Les pièces de devant étaient divisées dans une sorte de bar, séparé de la cuisine par un écran en cuir estampé [...]. L'autre pièce était de nature plus privée<sup>27</sup>. » Ce n'est pas un lieu sans confort, mais ce confort est destiné aux patrons masculins. Pour Mary, confinée dans une minuscule chambre au grenier, qui n'a pas de sortie et qui est sordide et sombre ; c'est un lieu obscur, sans clarté. Entourée et *en-cadrée*, elle est réduite au *Bestand*, vue seulement pour sa capacité pour le travail : « Ton temps est le mien, je l'ai acheté<sup>28</sup> », lui dit la cuisinière. C'est là qu'elle met au monde son bébé mort et vit ses moments les plus désespérés.

Comment alors aborder la notion de chez-soi en ce qui concerne Mary ? En fait, son chez-soi se situe dans son jardin et dans la basse-cour avant sa séduction et, par la suite, dans le grand monde. Dès son arrivée, elle est à l'aise dans les espaces publics que sont les champs et les routes. Elle est aussi à l'aise dehors la nuit, ce qui illustre l'insécurité de l'habitation de Mary.

Même quand « sa nature de femme a triomphé sur les habitudes rudes et vulgaires issues de son étrange éducation<sup>29</sup> », sa place est dans la basse-cour, entourée de veaux ou d'agneaux, ou dans son jardin, placée entre la route et la chaumière :

Là, parmi ses fleurs, avec sa superbe chevelure ornant son visage rayonnant et chantant, aussi joyeuse que n'importe quel oiseau, des airs ruraux ou des ballades d'autrefois, elle ressemblait à la simple, belle et naturelle fille de campagne. Le voyageur s'arrêta à sa barrière pour écouter sa chanson, la regarder travailler et lui quêter une fleur de ses mains<sup>30</sup>.

L'emplacement du jardin, séparé de la route par une haie d'aubépines, un « écran presque imperméable » (*MH*, p. 140), est aussi liminal que Mary elle-même. La haie est une limite, mais une limite qui peut être transgressée. Mary est à la fois observable, visible, mais sa barrière ne la protège pas tout à

26. « The in-door accommodations of the house consisted of two rooms below, and two attics above, and a long lean-to, which ran the whole length of the back of the building, forming an easy mode of egress, should need be, from the chamber windows above » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 240-241 ; je traduis).

27. « The front rooms were divided into a sort of bar, which was separated from the kitchen by a high, old-fashioned stamped-leather screen [...]. The other room was of a more private nature » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 240-241 ; je traduis).

28. « Your time is mine ; I have bought it » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 243 ; je traduis).

29. « The nature of her womanhood triumphed over the coarse rude habits to which her peculiar education had given birth » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 140 ; je traduis).

30. « There, among her flowers, with her splendid locks waving round her sunny brow, and singing as blithe as any bird, some rural ditty or ballad of the days gone by, she looked the simple, unaffected, lovely country girl. The traveller paused at the gate to listen to her song, to watch her at her work, and to beg a flower from her hand » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 140 ; je traduis).

fait et laisse entrer des forces dangereuses, tel que Godfrey Hurdlestone, qui la séduit et, ce faisant, lui fait perdre sa position sociale.

Cependant, Mary arrive à habiter, malgré la perte de sa liberté, de sa virginité, de sa place marginale et de sa raison. C'est sa féminité même qui cause cette perte. Le jardin, qui se situe entre le grand monde et la petite chaumière, démontre qu'elle habite le clair-obscur d'une femme mature, mais non mariée, et symbolise son corps. Juliet Whitmore, l'héroïne, note que :

Ces dernières semaines, un changement mélancolique s'est produit dans l'apparence de cette pauvre fille, qui me peine à voir. Ses joues ont perdu leur fraîcheur, son pas, son élasticité, son habillement est négligé et le jardin dans lequel elle travaillait et chantait avec tant de bonheur et au sein duquel elle était si heureuse est plein de mauvaises herbes<sup>31</sup>.

Enceinte de l'enfant illégitime de Godfrey Hurdlestone, Mary Mathews est dénaturée et son jardin en est la métaphore. Elle n'habite plus le jardin, mais erre sur les routes en criant : « Je n'ai pas de chez moi ! Le monde est mon chez-moi<sup>32</sup> ! » Ce monde est doté des attributs d'une maison : « Personne de respectable ne m'accueillera chez lui. Il y a l'asile des pauvres, bien sûr. Mais je mourrai ici, sous le large plafond du Ciel, avant que les murs maudits de l'asile ne m'enferment<sup>33</sup>. » Mary est prise dans ce que Bachelard appelle « la rivalité du dedans et du dehors<sup>34</sup> » ; elle est, et elle reste sans la protection du chez-soi humain.

À la taverne, le jardin qui l'entoure symbolise les épreuves qui caractérisent sa vie : « Les plates-bandes étaient envahies de mauvaise herbes — les arbres fruitiers étaient stériles à cause de la négligence et couverts de mousse<sup>35</sup> ». Après la mort de son fils, Mary ne reprend le dessus que lorsqu'elle accède de nouveau au monde extérieur. Elle s'évade de l'espace masculin par la fenêtre, seule sortie véritable, et se retrouve encore abritée par le dehors. Derrière l'écran de la haie d'ifs, qui rappelle les haies qui entouraient son ancien jardin, elle s'alite sur l'humble berceau<sup>36</sup> qui est le tombeau de son enfant. Le coin est la place, selon Bachelard, où « l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même [...] c'est le germe d'une maison<sup>37</sup> ». Entraînée

31. « For the last few weeks, a melancholy change has taken place in the poor girl's appearance, which gives me pain to witness. Her cheek has lost its bloom; her step its elasticity; her dress is neglected; and the garden in which she worked and sang so merrily, and in which she took so much delight, is overrun with weeds » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 149; je traduis).

32. « I have no home! The world is my home! » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 234; je traduis).

33. « No respectable person would now receive me into their house. There is the workhouse, to be sure. But I will die here, beneath the broad ceiling of heaven, before its accursed walls shall shut me in » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 235; je traduis).

34. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, ouvr. cité, p. 54.

35. « The flowerbeds were overgrown and choked with weeds — the fruit-trees barren from neglect and covered with moss » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 312; je traduis).

36. « lowly bed » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 313; je traduis).

37. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, ouvr. cité, p. 130.

plus bas que Ruth, ayant tout perdu, Mary Mathews réussit à habiter enfin dans ce coin : « l'enfant du péché et du désespoir trouva un lieu pour pleurer et vida son cœur plein à l'oreille silencieuse de la nuit<sup>38</sup> ».

## Conclusion

À la fin de son essai « The Origin of the Work of Art », Heidegger cite le poète Hölderlin : « Avec regret/Ce qui habite près de son origine le quitte<sup>39</sup> ». Heidegger définit l'origine comme étant le lieu dans lequel nous sommes ce que nous sommes et la manière que nous sommes. Chez Gaskell et Moodie, les « Home », les « house-place », constituent les origines et une analyse de l'ambiguïté de ces espaces présente des pistes importantes à suivre afin de découvrir le véritable espace humain dans le monde. Un véritable bâtiment permet l'habitation, nous voyons ce contraste dans *Ruth* et dans *Mark Hurdlestone* ainsi que dans l'expérience des bâtiments de Ruth et de Mary Mathews. Il y a des vrais chez-soi qui permettent d'habiter tout comme il y a des habitations qui encadrent. Les véritables lieux d'habitation ne sont pas des maisons grandioses mais des petits lieux où la nature peut pénétrer, et ceci permet l'exploration de la liminalité humaine.

Ce qu'il y a d'implicite dans cette habitation est la perte et le *déplacement* ; les personnages réussissent à vivre, à habiter. Elles ne le font pas dans un espace domestique traditionnellement féminin du XIX<sup>e</sup> siècle, car dans les œuvres de Gaskell et de Moodie, les chez-soi sont rarement des lieux exclusivement féminins et fermés, mais plutôt des lieux nuancés, perméables et découverts dans lesquels les personnages peuvent habiter en lien avec un monde autre qu'humain.

---

38. « The child of sin and sorrow found a place to weep, and poured out her full heart to the silent ear of night » (Susanna Moodie, *Mark Hurdlestone*, ouvr. cité, p. 313 ; je traduis).

39. « Reluctantly/That which dwells near its origin departs » (Friedrich Hölderlin, cité par Martin Heidegger, « The Origin of the Work of Art », dans *Poetry, Language, Thought*, ouvr. cité, p. 78 ; je traduis).

# *Madame Bovary*: une lecture utilitariste

Julie Racine,

Université du Québec à Chicoutimi

L'interprétation la plus courante de *Madame Bovary*<sup>1</sup> consiste à attribuer à son héroïne, Emma, une perception romanesque d'elle-même, incompatible avec le monde réel. Lectrice avide de romans d'amour depuis l'adolescence, elle passe à la campagne son existence de jeune fille à attendre que l'amour se manifeste dans une version « prince charmant », intense et déchirante. Quand un prétendant, Charles Bovary, se présente enfin, la jeune Emma entrevoit le terme de son existence terne à la ferme, le début de sa *vraie* vie. Or Charles s'avère être un mari décevant. En outre, c'est toute la réalité de son mariage qui la déçoit, ne lui apportant pas les transports escomptés. Loin de se résigner, Emma continue de vivre *en attendant* l'événement qui bouleversera son existence et lui permettra d'être ce qu'elle est vraiment. Car sa vie actuelle, son identité, ne peuvent résulter que d'une erreur. D'où son incapacité à atteindre le bonheur. Si la réalité de son mariage est fautive, qui est donc la *vraie* Emma ?

Le roman expose les conceptions du bonheur des différents personnages : tandis que Charles Bovary aspire à une vie paisible, exempte de bouleversements, à un bonheur tranquille, son épouse Emma rêve d'une vie trépidante, faite d'aventures et de passions. Si le principe même de la recherche du bonheur semble aller de soi, son application quotidienne pose problème : par exemple, quels comportements identifiables produisent le plus de bonheur ? Qui, de Charles ou d'Emma Bovary, est le plus heureux ? Pour Emma, la souffrance est inhérente à sa conception du bonheur. Elle provient, entre autres, de son incapacité à en identifier le commencement. Pourtant, nous disent les tenants de l'utilitarisme, le bonheur est issu de la maximisation des plaisirs, jointe à l'absence de douleur. Si pour Bentham les plaisirs étaient qualitativement égaux, il en va autrement pour John Stuart Mill, pour qui la sensibilité serait le critère de jugement des plaisirs. Pouvons-nous, dès lors, considérer tous les plaisirs comme qualitativement égaux et comment, alors, procéder à leur hiérarchisation ? Il en va de l'aspect spirituel du bonheur : peut-il se limiter à la stricte existence pratique ou doit-il s'assortir d'une dimension transcendante pour être complet ?

Les questions concrètes qui jalonnent l'œuvre de Flaubert sont, à plusieurs égards, les mêmes que celles laissées en suspens dans la philosophie de John Stuart Mill. En outre, l'univers dans lequel les personnages de *Madame Bovary* évoluent obéit lui-même à une mécanique utilitariste qui agit comme un système régissant les conditions d'accès au bonheur, auquel madame Bovary ne semble pas avoir droit. Dans cette optique, le roman *Madame Bovary* serait avant tout une quête de vérité. En explorant les

---

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], Paris, Gallimard, 1972.

conceptions du bonheur d'un point de vue utilitariste, il appert que, d'une part, la quête de l'héroïne de *Madame Bovary* est avant tout celle de la transcendance, soit la représentation d'elle-même comme « moment d'Être » dans le sens entendu par Hans-Georg Gadamer dans *Vérité et méthode*<sup>2</sup>. À l'opposé de Mill qui rêvait d'élaborer une « science morale »<sup>3</sup>, Gadamer croit qu'il existe des vérités autres que scientifiques, accessibles par la représentation artistique. D'autre part, nous verrons que le roman de Flaubert obéit à une mécanique utilitariste profondément incompatible avec cette dimension spirituelle qu'Emma Bovary attache au bonheur, qui sera déterminante dans son inaptitude à l'atteindre. En somme, *Madame Bovary* porte sur l'expérience esthétique altérée, qui empêche la Vérité de l'Être de se manifester à travers sa représentation ; elle questionne la dimension transcendante du bonheur, tout en démontrant son inaccessibilité dans la stricte matérialité de l'existence.

### Conceptions du bonheur

« Le plus grand bonheur pour le plus grand nombre », telle est la formule phare de la philosophie utilitariste. Le principe moral qui doit guider les actions humaines est celui de l'utilité et le bonheur, la seule fin acceptable, défini comme la maximisation du plaisir et l'absence de douleur. L'utilitarisme situe, à l'opposé du déontologisme kantien, le critère normatif des actes dans leur conséquence, non dans leur motivation. De plus, le Bien n'existe pas *a priori* puisque le sujet utilitariste accède à la capacité de juger les actes *par l'expérience de leurs conséquences* et par l'effet produit *sur les autres*. Le sentiment moral et la conscience de soi, de nature intime, sont médiatisés par la représentation de soi dans la sphère publique.

Dès lors nous pouvons nous demander qui, entre Charles et Emma Bovary, est le meilleur juge de la qualité des plaisirs ? Pour Charles Bovary, son mariage correspond au début de son bonheur, *est* son bonheur, et n'est influencé ni par ses succès, ni par ses échecs : il demeure insensible aux conséquences de ses actes. Ni ses problèmes d'argent, ni le fait de ne pas être un grand médecin, peu estimé par ses pairs, d'avoir échoué ses examens au terme d'études peu brillantes n'entachent son bonheur. Ainsi, lorsque l'opération pratiquée sur le pied d'Hippolyte s'avère un échec et qu'il doit être amputé, le mépris de sa femme lui échappe complètement : « Emma, en face de lui, le regardait ; elle ne partageait pas son humiliation, elle en éprouvait une autre : c'était de s'être imaginé qu'un pareil homme pût valoir quelque chose, comme si vingt fois déjà elle n'avait pas suffisamment aperçu sa médiocrité<sup>4</sup>. » La conception intériorisée qu'il a du bonheur implique que son image de lui-même demeure imperméable aux effets qu'il produit sur

- 
2. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.
  3. John Stuart Mill, *Système de logique déductive et inductive. Exposé des principes de la preuve et des méthodes de recherche scientifique. Livre VI : De la logique des sciences morales*, trad. française réalisée par Louis Peisse à partir de la 6<sup>e</sup> édition anglaise de 1865, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1866.
  4. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 246.

autrui. Il ne connaît que l'expérience directe de sa vie, dont la trajectoire n'est tributaire d'aucune éthique de la conséquence.

La conception du bonheur d'Emma diffère puisque, constamment, elle adapte ses comportements à l'effet escompté : « Puis l'orgueil [...] de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire<sup>5</sup>. » Le miroir et ses concitoyens d'Yonville agissent sur elle comme des renforcements positifs ou négatifs. Charles vit dans un état de contentement perpétuel fait de plaisirs simples, dans la quiétude et la stabilité : « Il était donc heureux et sans souci de rien au monde. Un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route, [...] et bien d'autres choses encore où Charles n'avait jamais soupçonné de plaisir, composaient maintenant la continuité de son bonheur<sup>6</sup>. » Le bonheur est ressenti comme une continuité de menus plaisirs tirés du quotidien, de tableaux et de sensations. Charles rumine son bonheur, au point que son fondement même consiste en son évocation. Il n'est pas composé d'actions ; il est un état dans lequel la commémoration joue un rôle de premier plan. Il s'entretient de lui-même. Sans souci de rien au monde, le bonheur ne dépend d'aucune référence externe et se vit indépendamment du reste du monde. Il n'est ni relativisé, ni remis en cause.

À l'opposé, Emma ne parvient pas à ressentir le bonheur dans son quotidien. Son bonheur est une projection imaginative de ce que sa vie *pourrait être*, assortie d'une souffrance nostalgique de *ce qui n'est pas*. Cet idéal s'inspire des romans qu'elle a lus ou de l'existence qu'elle prête aux gens de la noblesse. Léon, qui deviendra plus tard son amant, partage et exprime ainsi cette conception d'un idéal existant à l'extérieur de soi, accessible par l'imagination : « Il est si doux, parmi les désenchantements de la vie, de pouvoir se reporter en idée sur de nobles caractères, des affections pures et des tableaux de bonheur<sup>7</sup> ! » Agissant comme une représentation de soi à l'intérieur d'un modèle préexistant, le bonheur implique une comparaison avec un idéal. Il s'agit d'évaluer, de soupeser différentes représentations, afin de déterminer quelle projection de soi est la plus désirable, et d'adapter ses comportements aux conséquences recherchées.

Selon John Stuart Mill, la qualité des plaisirs est plus importante que la quantité, « car si les sources de plaisir étaient exactement les mêmes pour les êtres humains et pour le porc, la règle de vie qui est assez bonne pour l'un serait assez bonne pour les autres<sup>8</sup> ». Pour Mill, la nature de certains plaisirs les rend plus désirables que d'autres et l'agent moral n'est plus uniquement un esprit rationnel et froid ; il est un être sensible. Ainsi, aucun homme ne voudrait être changé en animal sous promesse d'une plus grande quantité des plaisirs de bêtes, car le sentiment de dignité contribue au bonheur, même s'il est plus exigeant à satisfaire. C'est là que s'opère la distinction essentielle entre bonheur et satisfaction. Le bonheur d'un être d'aspirations élevées ne peut être qu'imparfait, mais le bien auquel il est rattaché

5. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 152.

6. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 59.

7. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 122.

8. John Stuart Mill, *L'utilitarisme* [1861], Paris, Flammarion, 1988, p. 50.

compense largement ses imperfections, comme l'illustre Mill en ces termes : « Il vaut mieux être un homme insatisfait qu'un porc satisfait ; il vaut mieux être Socrate insatisfait qu'un imbécile satisfait<sup>9</sup>. » Plus capricieux que celui de Charles, le bonheur d'Emma est voué à l'incomplétude. Qui, alors, entre Emma et Charles, se rapproche davantage de Socrate et qui, de l'imbécile ? Où se situent respectivement le bonheur et la simple satisfaction ?

Le bonheur doit avoir un début reconnaissable, selon la définition d'Emma, caractérisé par un événement identifiable. Cette conception exige une satisfaction immédiate, conforme au plaisir de l'anticipation. Après que l'habitude se fut installée entre elle et Léon, elle comparera sa liaison adultère aux platitudes du mariage. Auparavant, Emma se questionnait sur le bien-fondé de sa retenue envers lui : « ses désirs, s'augmentant d'un regret, n'en devenaient que plus actifs<sup>10</sup>. » À quel moment le bonheur doit-il commencer ? Se trouve-t-il dans l'anticipation de la rencontre amoureuse ? Dans la lune de miel ? Après dix ans ? Dans son souvenir ? Aurait-il pu advenir, plus tard, auprès de Charles ? Comment distinguer, du point de vue des critères de Mill, les désirs qui valent d'être satisfaits de ceux qu'il faut écarter ? Est-il possible de prévoir à l'avance la quantité de bonheur que les actes produiront ?

Dans l'attente perpétuelle que commence sa véritable existence, madame Bovary interprète les petits épisodes de sa vie comme des schémas qui pourraient s'insérer dans le scénario pré-écrit de ce que devrait être sa vie idéale. Elle avait cru, avant son mariage, qu'il s'agissait là du début de la félicité tant attendue : « Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques<sup>11</sup> [...] ». Le bonheur est un oiseau rose et les ciels sont poétiques. Il est là, quelque part ; il suffit de le rencontrer et de s'y accrocher, pour avoir accès à cet univers situé au-dessus des réalités communes. Madame Bovary se croit leurrée, ayant confondu une émotion qu'elle appelle à présent « anxiété » et « irritation » avec cet oiseau. Elle s'accuse d'une mauvaise lecture des signes de sa présence, transmis par le biais des sensations. Car, rappelons-le, selon Mill, il faut reconnaître le mode d'existence qui apporte le plus de satisfaction par la *sensibilité*. Néanmoins, un état de plaisir exalté dure seulement quelques instants ; on ne peut donc attendre du bonheur qu'il soit comme une flambée incendiaire continue. Il peut être comme un feu perpétuel, entrecoupé de douleurs et de plaisirs, dont l'actif surpasserait le passif, avec un bon rapport qualité/quantité. Il demeure une part d'idiosyncrasie dans le calcul du bonheur car, selon Mill, « nombre de gens se trouvent contents avec très peu de plaisir, s'ils peuvent avoir beaucoup de calme ; nombre d'autres sont capables d'accepter une somme considérable de douleur, s'ils peuvent mener une vie très mouvementée<sup>12</sup> ». Si Charles préfère regarder crépiter un bon feu, Emma a besoin, quant à elle,

9. John Stuart Mill, *L'utilitarisme*, ouvr. cité, p. 54.

10. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 172.

11. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 68.

12. John Stuart Mill, *L'utilitarisme*, ouvr. cité, p. 60.

de davantage d'animation : « L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, — ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le cœur entier<sup>13</sup>. » Au lieu de cela, elle se retrouve mariée à un homme qu'elle juge ennuyeux au plus haut point. Le bonheur est-il reconnaissable par son intensité ou par la quiétude qu'il procure ?

Si la préférence d'Emma est nettement tournée vers l'intensité, elle ne semble pas pour autant y trouver le bonheur recherché. Ses moments d'extase sont-ils annulés, ou amoindris, par le fait qu'ils sont entrecoupés de détresse profonde ? Que penser de l'état de torpeur qui la laisse alitée pendant les six mois suivant la rupture avec Rodolphe, aussi violente qu'inattendue ? À moins que l'on ne mesure le bonheur à partir de petits moments isolés, pris sur le vif, comme une collection de photographies, et que l'on considère la somme de ces instants significatifs, au lieu de l'évaluer en terme de trajectoire. Comment le comparer, alors, au bonheur d'un homme comme Charles, uniforme et serein, exempt d'émotions fortes ? L'absence de réponse à ces questions laisse poindre l'hypothèse d'une autre quête sous-jacente, dont la forme privilégiée — calme ou intensité —, révèle une vision du monde, une conception du bonheur, sans pour autant constituer un moyen de l'atteindre. Si le roman remet en cause les capacités de chacun à juger de son propre bonheur, il appert pour Charles et Emma que l'augmentation des plaisirs et la diminution de la douleur ne mènent pas forcément au bonheur. Quelque chose se situant au-delà de l'actif et du passif motiverait la quête d'Emma, éclairerait son inaptitude à être heureuse. Madame Bovary chercherait un bonheur qui relève de l'Être, de l'expérience esthétique en tant que Vérité, tout en demeurant prisonnière de la concrétude utilitariste qui caractérise l'ensemble du roman.

### Utilitarisme et transcendance

Tandis qu'elle attend l'événement qui marquera le début de son bonheur, la répétition d'un cycle composé d'espérances et de déceptions caractérise l'existence d'Emma Bovary : « Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. [...] [C]haque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vint pas, puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain<sup>14</sup>. » Quelques épisodes intenses de la vie d'Emma génèrent une abondance d'espoirs à propos d'une vie autre, « vraie », remplie d'enchantements. Car la Emma provinciale croupissant dans une existence petite-bourgeoise n'est pas la vraie Emma ; il ne peut s'agir que d'une erreur. Un événement doit forcément se produire, qui lui permettra de se révéler dans toute sa Vérité. Après chaque déception, elle sombre dans un état dépressif dans lequel les symptômes sont les mêmes d'une fois à l'autre, lorsqu'elle constate que sa vie demeure inchangée, lorsque l'événement a perdu son caractère événementiel. La spécificité de l'événement ou l'identité de

13. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 143.

14. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 95-96.

l'amant n'ont guère d'importance; ils donnent lieu aux mêmes aspirations et au même désespoir. Les objets de ses espoirs et désespoirs sont interchangeables, tout comme les réponses qu'elle envisage d'apporter à un désir unique, indiscernable, où l'envie de mourir ou de vivre à Paris ont la même fonction. Elles sont des voies d'accès vers quelque chose de plus, qu'elle n'arrive pas à atteindre et qui relève de l'Être: une nourriture spirituelle. C'est d'ailleurs lors de la fête agricole, pendant que le maire Lieuvain explique comment est fait le pain, que Rodolphe Boulanger, de la Huchette, lui parle d'amour... C'est pourquoi Emma se jette dans une frénésie religieuse, quand les opportunités de passion amoureuse sont épuisées autour d'elle. Derrière l'amant, derrière Dieu, émerge un désir d'absolu; d'être transportée par une sensation complète, au-dessus de la réalité. Envisagés comme éléments d'un système, les objets des passions de madame Bovary sont des moyens, infructueux, d'accéder à l'expérience d'elle-même.

Le monde est par ailleurs dichotomique: d'un côté il y a les riches et les mondains, qui semblent posséder davantage de bonheur et de l'autre, les gens communs, dont fait partie son mari et, par « un hasard particulier où elle se [trouve] prise » elle-même: « C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime » tandis que tout ce qui l'entoure immédiatement n'est que « campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence<sup>15</sup> [...] ». Elle associe la mondanité au sublime, à la transcendance, à un être-dans-le-monde esthétique. Elle confond par ailleurs esthétique et matérialité, représentation avec mise en scène: « Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment<sup>16</sup>. »

Selon la théorie de la *mimesis* de Gadamer<sup>17</sup>, l'expérience de l'œuvre d'art a une portée ontologique et se situe au-dessus du monde, puisque la représentation livre l'essence des choses, une Vérité épurée de l'instabilité humaine, dans son idéalité. Contrairement à la *mimesis* de Platon, pour qui la représentation est imitation, dans l'esthétique gadamérienne le contenu est indissociable de sa représentation: la représentation *est* la chose, la reconnaître c'est la faire exister. La représentation est un événement de Vérité, un dévoilement de ce qui Est. Si madame Bovary existe parce qu'elle *est* madame Bovary, elle tente de recréer l'événement de son identité par la mise en scène d'elle-même, en installant autour d'elle un décor propice à l'émergence du grand amour, de sa Vérité, puisque sa vie actuelle, médiocre, ne peut contenir rien de sublime: « Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, [...] ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux [...] d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, [...] ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée<sup>18</sup>. » Le potentiel individuel peut se réaliser, sous la condition d'un contexte favorable. Il suffit de trouver *sa* place à l'intérieur du système. Ainsi, elle s'achète divers objets

15. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 91.

16. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 91.

17. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, ouvr. cité.

18. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 92.

de luxe, mondains ou religieux, elle porte des toilettes élégantes puis se regarde dans la glace, pour se projeter à elle-même sa propre image idéalisée. La possession de fétiches est nécessaire à l'expression esthétique de son sentiment religieux comme de son sentiment amoureux, qui ne parviennent à émerger que dans la concrétude des objets. Elle compare l'amour aux plantes, l'environnement matériel à la nature; il suffit de se trouver au bon endroit au bon moment pour accéder à l'absolu : « Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière<sup>19</sup>? » Son terreau est composé d'objets qui agissent comme des fétiches, c'est-à-dire qu'ils sont investis d'un sens qui dépasse largement leur réalité matérielle. Ainsi en est-il de ce porte-cigares en soie verte, qui va bien au-delà des périmètres de sa fonction : il est porteur d'une passion amoureuse et contient, en plus des cigares, les fragments des conversations qui se sont déroulées autour de lui. C'est un fétiche. Rodolphe use lui aussi de fétiches « [a]fin de ressaisir quelque chose d'[Emma]<sup>20</sup> », lorsqu'il envisage de lui écrire une lettre de rupture. Il possède une boîte à biscuits dans laquelle il conserve tous les souvenirs de ses anciennes maîtresses, lettres, cheveux et objets divers, comme des reliques : « À propos d'un mot, il se rappelait des visages, de certains gestes, un son de voix; quelquefois pourtant il ne se rappelait rien. [...] [C]es femmes, accourant à la fois dans sa pensée, s'y gênaient les unes les autres et s'y rapetissaient, comme sous un même niveau d'amour qui les égalisait<sup>21</sup>. » Rodolphe conserve ces souvenirs dans le but de recréer l'être aimé en son absence. Toutefois, c'est l'inverse qui se produit. Il oublie, il mélange. L'objet est investi, dans l'imaginaire, de ce qu'il est censé représenter, confondu avec sa finalité. Il n'a plus sa propre vérité. Ces fétiches, qui remplacent l'imagination, éloignent la mémoire de l'événement qu'ils sont censés préserver. La Vérité de l'Être est engloutie dans la matérialité.

### La mécanique utilitariste dans l'univers de *Madame Bovary*

Madame Bovary attribue son ennui au contexte dans lequel elle vit : tout serait tellement différent si elle vivait à Paris, si son mari était moins ennuyant, si elle n'était pas une femme, si elle n'était pas prisonnière d'un système où le potentiel des individus dépend de la place qu'ils occupent dans l'économie du groupe. Jusqu'à son mariage, Emma Rouault n'est décrite qu'à travers le regard de Charles. C'est-à-dire qu'une fenêtre s'ouvre sur son intériorité à partir du moment où elle est devenue madame Bovary, et pas avant. L'identité qu'elle exerce donne son titre à l'œuvre. En dehors de son statut de femme mariée, elle n'a pas de voix. Elle est emprisonnée dans la mécanique du roman qui lui fournit une identité, qui la fait exister. L'événement, pour elle, se situe ironiquement au moment de son mariage. Sa vérité existe dans sa représentation, c'est-à-dire entre les pages du roman qui constitue la limite infranchissable de sa vie, sa prison, et pas ailleurs. Elle

19. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 91.

20. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 266.

21. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 267.

est déjà toute écrite. Au début du roman, Emma ne croit pas que les choses eussent pu être les mêmes, en des endroits différents. Tant qu'elle croira qu'il existe des « soi » possibles ailleurs, tant qu'elle arrivera à se projeter autrement, elle gardera espoir de s'en échapper. Son suicide survient lorsqu'elle comprend qu'il n'y a aucune issue possible, qu'elle sera toujours madame Bovary, partie intégrante d'un système qui la définit, et ce même si elle *sait* que son mari pourrait lui pardonner leur ruine financière, qu'ils pourraient encore déménager ailleurs, etc.

Après la mort d'Emma, Charles adopte ses goûts. Il modifie l'image de lui-même qu'il projette, pour se conformer à son idéal à elle. Flaubert parle de corruption par-delà le tombeau. La corruption, toutefois, n'émane pas d'Emma. Tandis qu'Homais accumule les succès politiques, financiers, littéraires, les personnages sont aspirés puis dévorés par l'engrenage utilitariste du roman. Charles finira par découvrir, dans une boîte au grenier, la totalité de la correspondance qu'Emma a jadis entretenue avec ses amants. Seul dans son jardin, la barbe longue, en tenue négligée, il pleure. Un jour, il rencontre Rodolphe, l'ancien amant d'Emma, au marché. Il l'invite à boire une bière, au cabaret : « Charles se perdait en rêveries devant cette figure qu'elle avait aimée. Il lui semblait revoir quelque chose d'elle. C'était un émerveillement. Il aurait voulu être cet homme<sup>22</sup>. » Pour la première fois, Charles remet en question son bonheur. Il se projette ailleurs que là où il est. Il se demande s'il aurait pu être plus heureux ailleurs ou autrement. Il découvre la comparaison. Il aurait voulu être quelqu'un d'autre.

À son tour, Charles est englouti dans l'engrenage utilitariste duquel il semblait jusqu'alors à l'abri. C'est cela, sa mort, qui survient peu de temps après : seuls s'en sortent, seuls peuvent survivre les personnages qui acceptent les règles du jeu. Monsieur Homais, le pharmacien calculateur qui recevra la croix d'honneur au terme du roman, est le seul qui s'en tire à bon compte, sachant décoder le fonctionnement et manier les ficelles de cet univers. Le bonheur, dénué de sa dimension sublime, serait relié à la satisfaction de désirs calculables, tant qu'ils sont compatibles avec le fonctionnement du *système*. L'œuvre *Madame Bovary* porte sur l'expérience esthétique altérée, qui empêche la vérité de l'être de se manifester à travers sa représentation. Elle questionne la dimension transcendante du bonheur, tout en démontrant son inaccessibilité dans la matérialité de l'existence. S'il se définit par son caractère sublime, le bonheur comme fin, dans cette perspective, est aléatoire.

---

22. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 444-445.

# L'artifice fantastique, étude des *Hors Nature, mœurs contemporaines* de Rachilde

Vicky Gauthier,  
Université du Québec à Chicoutimi

Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve  
Vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes,  
Vers la majesté superlative des formes artificielles,  
De leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi,  
À leur insu, l'immatérialité de leur âme.

Baudelaire, *Les curiosités esthétiques*

France, 1897 : Rachilde<sup>1</sup> a trente-sept ans et a déjà à son actif plus de dix romans, dont certains ont connu un succès manifeste, voire fracassant. Plus encore, travaillant au sein de la revue le *Mercur de France*, fondée en 1889 par son époux Alfred Vallette, elle y est connue pour ses nombreux articles et comptes rendus critiques, ce qui lui confère, à cette époque, l'appellation de « grande dame des lettres parisiennes<sup>2</sup> ». Néanmoins, compte tenu de la teneur de son œuvre, jugée immorale et dépravée par le lectorat de l'époque, Rachilde est tout aussi perçue par ses contemporains comme un être étrange, « un petit monstre pervers et inquiétant<sup>3</sup> » et comme la digne héritière des Marquis de Sade, Cazotte et d'Aureville de ce monde<sup>4</sup>. Ainsi, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette réputation ambivalente et antithétique, véritable oscillation entre sophistication et perversité, collait déjà à la peau de l'écrivaine pour ne jamais plus la quitter par la suite.

Le roman, *Les Hors Nature, mœurs contemporaines* — d'abord publié sous forme de revue au *Mercur de France* à l'hiver 1896-1897 et sous le titre, très évocateur, des *Factices* —, a conforté davantage l'image de Rachilde en tant qu'écrivaine à scandale et subversive, puisqu'il met en scène deux frères richissimes, le cadet Paul-Éric de Fertzen, et son aîné Reutler de Fertzen, partageant une relation fraternelle ambiguë — qui frôle tantôt l'inceste, tantôt le sadomasochisme — ainsi qu'un goût prononcé pour une beauté *hors nature*, donc nécessairement créée par l'homme. Relation complexe, car

- 
1. Son véritable nom est Marguerite Eymery-Vallette (1860-1953).
  2. Guy Ducrey, « Introduction aux *Hors Nature* de Rachilde », dans Guy Ducrey (sous la dir. de), *Romans fin-de-siècle*, textes établis, présentés et annotés par Guy Decrey, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 619.
  3. Guy Ducrey, « Introduction aux *Hors Nature* de Rachilde », dans Guy Ducrey (sous la dir. de), *Romans fin-de-siècle*, ouvr. cité, p. 619.
  4. Ce dernier, d'ailleurs, n'hésitera pas à la défendre en lançant lors d'un salon : « Pornographe, soit ! Mais tellement distinguée ! » Phrase citée par André David dans *Rachilde homme de lettres*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1924, p. 33.

tout, *a priori*, les oppose : d'un côté, l'aîné est ténébreux, grand et sérieux, en quête d'absolu et, surtout, né en Allemagne et, de l'autre, le cadet est lumineux, efféminé, sensible, débauché et, surtout, né en France. De ce fait, le roman ne cesse d'osciller entre querelles, réconciliations, grande complicité fraternelle et amoureuse et méprises, puisque ces héros sont à la fois maladroits, orgueilleux et destructeurs.

### L'artifice, que l'artifice

Le roman s'ouvre sur le cadet Paul-Éric, véritable dandy décadent, s'habillant pour une soirée mondaine et recherchant l'accessoire manquant à sa tenue (accessoire impossible à trouver) : un brin de muguet rose, que l'aîné, Reutler, réussira à créer, pour lui, grâce à ses talents exceptionnels de chimiste-botaniste. Le *leitmotiv* du roman est dès lors lancé : il y sera question de la quête incessante de l'impossible, de l'artifice, puisque la nature n'est que ce qu'elle est et ne présente donc aucun intérêt pour ces hommes. Par conséquent, la femme et la nature ne seront convoitées par les deux frères qu'en tant qu'objets utilitaires pour leur quête de l'impossible et pour leur distraction momentanée. La première partie du roman, « Le Rêve de l'Action », met en place la relation d'interdépendance malsaine existant entre Paul-Éric et Reutler ainsi que l'artificialité du cadet, son goût pour le luxe, l'impossible et le déguisement. De fait, Paul-Éric exige et obtient de Reutler mille caprices : objets de luxe (comprenant autant les artéfacts et décorations rares, les tissus et tenues sublimes que les femmes), parfums impossibles, bijoux, animaux ainsi que l'achat d'un directeur de théâtre afin de mettre en scène une pièce, *Pygmalionne*, qu'il n'a pas encore écrite. Sa distraction du moment, Jane Monvel, la femme de chambre de son ex-maîtresse, en est la tête d'affiche. Cette section du roman s'achève par un épisode de premier ordre témoignant la suprême artificialité de Paul-Éric : son travestissement en princesse byzantine lors du carnaval.

La deuxième partie du roman, « L'Action du Rêve », se déroule à la campagne, plus précisément au château familial, Rocheuse, décision prise à la suite du scandale causé par Paul-Éric lors du Carnaval. Toutefois, ce retour vers la nature — hélas, trop tardif pour être rédempteur — ne fait que renforcer leur étrangeté avec cette dernière et leur artificialité déviante. Un jour, ils trouvent Marie, une jeune fille coincée dans les ronces et décident de la prendre sous leurs ailes en l'engageant. La présence de cette fille entraînera la chute des deux frères, puisqu'amoureuse de Reutler et ressentant tout le contraire pour Paul-Éric, Marie sera l'objet naturel de trop dans leur existence. Ainsi, plus l'intrigue avance, plus les deux frères s'enferment dans leur bulle artificielle sans air, négligeant les domestiques qui commencent à médire sur leur compte, faisant fi des scandales, oubliant tout. Les frères de Fertzen se tournent sans cesse autour, se dissimulent à l'autre et se révèlent tout autant. Ils malmènent Marie — leur jouet du moment —, qui aura tôt fait de se venger par l'incendie de leur château. Pris au piège dans la plus haute tour de leur demeure, les deux frères meurent ensemble.

S'inscrivant en tous points dans l'esthétique fin-de-siècle, par l'amour déviant, l'artifice et la quête de l'impossible qui en sont des caractéristiques,

le roman de Rachilde reprend ces mêmes thèmes et les pousse à leur paroxysme, créant ainsi un environnement artificiel, surchargé et hétéroclite. En effet, la particularité des écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus spécifiquement celle des décadentistes et des symbolistes, tels que Lorrain, Péladan, Bloy, Jarry, Gide, Mallarmé et Huysmans<sup>5</sup>, est d'exprimer ce dégoût du réel ainsi que sa laideur par une fuite vers des paradis artificiels fantasmagoriques — au moyen de drogues, d'alcool et de parfums enivrants — et par un culte du passé, notamment à travers un amassement d'objets et d'ornements de toutes sortes. L'œuvre de Rachilde met également en scène cet esthétisme, où le décor envahit littéralement — et gagne même — l'espace, l'action (la scène, au sens théâtral du terme) et les personnages, devenant eux aussi des objets ornementaux, tout aussi factices, de sorte que le réalisme bascule vers un fantastique, typique de cette fin de siècle<sup>6</sup>. Je m'intéresserai donc à la façon dont l'artifice se pose en tant qu'élément fantastique dans *Les Hors Nature* de Rachilde, univers où le factice et le toc sont rois et détrônent le réel par un excès ornemental artificiel, et même, irréel. J'entends par artifice, bien sûr, les éléments décoratifs de tout genre (objets divers, meubles, vêtements, etc.), mais également tout rapport synecdotique relié au corps de l'individu faisant abstraction de la personne vivante et dotée d'une âme, la réduisant ainsi à un simple objet faisant partie du décor. Tout d'abord, il sera question de l'artifice en tant que surcharge éclectique ornementale, véritable bazar fantastique envahissant l'espace, la scène, le décor. Puis, l'artifice sera étudié sous l'angle de l'action, puisqu'il s'anime, se personnifie, pour usurper totalement l'espace des protagonistes, davantage vivant que ces derniers. Enfin, Paul-Éric, cet artiste incapable de créer, mais feignant de l'être en arborant tous les signes extérieurs distinctifs de l'esthète, sera envisagé comme ornement, puisqu'il est aussi le reflet de cette artificialité, qui le corrompt. Quant à l'ainé, il sera envisagé en tant que faiseur d'artifices, un Pygmalion décadent, contaminé au contact de sa création, sa Galatée : Paul-Éric. En somme, l'étude du roman de Rachilde montrera que « la nature a fait son temps<sup>7</sup> », pour reprendre les mots de Huysmans dans *À rebours*, par l'entrée de l'ère du factice prenant le dessus sur la réalité par sa teneur fantastique.

### Bazar fantastique : artifice de l'espace

L'intérieur, l'espace confiné des pièces, dans *Les Hors Nature* est foncièrement encombré et étrangement hétéroclite. Le culte de l'artifice envahit le décor — de façon passive, pour l'instant — et montre un goût pour le mélange, l'hétérogénéité ornementale. Cette rencontre brutale de plusieurs

- 
5. Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, coll. « Thémathèque Lettres », 1994, p. 50.
  6. À l'époque de Rachilde, on constate un retour du fantastique avec un souffle de renouveau : celui du vice, de la cruauté et de la perversité tirant ses sources dans le développement des sciences humaines (notamment avec l'émergence de la psychologie avec Freud). L'exotisme et l'érotisme sont au cœur de ce nouveau fantastique, où la provocation est tout aussi présente.
  7. Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 80.

styles et cette saturation d'objets de toutes sortes constituent un mouvement bien défini, dont l'âge d'or fut sans doute la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: le kitsch. Guy Ducrey, dans son introduction aux *Hors Nature* de Rachilde, le définit comme suit: « un assemblage de signes hétérogènes sommés de produire du beau contre les vents et marées d'un monde moderne jugé irrémédiablement laid [...] en permettant tous les styles et à toutes les époques de se côtoyer dans l'objet<sup>8</sup> ». Le cabinet de toilette de Paul-Éric est un exemple criant de ce kitsch ostentatoire fin-de-siècle:

[S]omptueux comme un boudoir de reine, [il] était ouaté de portières égyptiennes, où rutilaient, sur un fond d'azur assombri, un ciel reflété par le Nil au crépuscule, les lourds scarabées d'or. Il se meublait d'un grand lavabo de marbre vert et d'une vaste armoire, en bois de cèdre, travaillée à jour, ornée de volutes de nacre [...]. De chaque côté de l'armoire s'appuyait un fantoche<sup>9</sup> de la hauteur d'un homme[: à] droite, Polichinelle, mi-partie rose et jaune, élégant, fade à crever le cœur, le visage enluminé de sa traditionnelle lie de vin [...]. À gauche, un scaphandrier, muni de sa lanterne, [...] sa hachette de combat et sa phénoménale tête creuse masquée de ses loupes de cristal, effrayantes parce qu'elles scellaient le mystère d'un intérieur vide. Au faite d'une étagère d'ivoire, [...] un vase vénitien, léger, glacial comme le souvenir d'un matin de gelée<sup>10</sup>.

Cette surdose décorative fait en sorte qu'il devient difficile pour le lecteur d'imaginer la pièce tant les meubles et objets (somme toute volumineux et aussi différents les uns des autres) semblent invraisemblables et occupent l'espace tout entier — d'un cabinet de toilette, rappelons-le! En effet, dans cette unique description, l'Égypte côtoie étrangement la *commedia dell'arte* ainsi que les arts appliqués montrant bien cette hybridité ornementale, ce goût pour le passé et, par opposition, un rejet du présent. De fait, le kitsch pour Paul-Éric est aussi un moyen efficace de fuir vers un paradis artificiel — au même titre que les drogues et l'alcool — le monde naturel et trop réel. À noter que la fin de cette description se termine sur une allusion fantastique avec le regard vide et inquiétant du scaphandrier, laissant déjà présager que l'inanimé — l'artifice — quittera bientôt ce statut pour un autre beaucoup plus dérangeant.

Il faut également savoir que, dans la littérature fin-de-siècle, et donc dans les œuvres de Rachilde, le décor n'est pas que décor. Il est porteur des réminiscences d'un certain passé et que le choix ornemental, inspiré d'une époque au détriment d'une autre, est tout aussi significatif. Mario Praz, dans *La chair, la mort et le diable*, le souligne:

Les listes méticuleuses d'ornements, d'objets, de gestes, n'ont pas pour seul but de créer l'ambiance. En les nommant on sous-entend la fermentation des choses impures et violentes dont ces décors furent les témoins. Les

8. Guy Ducrey, « Introduction aux *Hors Nature* de Rachilde », dans Guy Ducrey (sous la dir. de), *Romans fin-de-siècle*, ouvr. cité, p. 624.

9. Il s'agit de marionnettes de taille humaine.

10. Rachilde, « *Les Hors Nature*, mœurs contemporaines » [1897], dans Guy Ducrey (sous la dir. de), *Romans fin-de-siècle*, ouvr. cité, p. 814. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *HN*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

choses sont autant d'emblèmes de perversité, de luxure, de cruauté. Le décor à lui seul crée une atmosphère spirituelle et morale<sup>11</sup>.

Ainsi, le fait que l'Égypte, Byzance et l'Italie soient interpellées dans le roman de Rachilde montre vers quel idéal artificiel — puisqu'il tente de le (re)créer — tend le personnage de Paul-Éric, c'est-à-dire vers un passé d'abondance, de luxe et de débauche. Conséquemment, il va de soi que *Les Hors Nature* se déroule, le plus souvent, en des lieux clos où la surdose chaotique ornementale règne et où son évocation en vient à engloutir le déroulement de l'intrigue, de même que les personnages. L'exclamation de Paul-Éric à la fin du roman le démontre bien : « Le salon. De l'air ! De l'air ! On étouffe, mon cher ami » (*HN*, p. 814). Cet effet d'entassement et d'accumulation d'objets est nommé par la critique de la littérature fin-de-siècle : *hypertrophie du décor*<sup>12</sup>, démontrant bien la suprématie de l'artifice sur la nature et le vivant. Or, ce qui fait la particularité de Rachilde est que cette hypertrophie verse dans le fantastique<sup>13</sup>, où le décor s'anime et se fait menaçant, et lui vouer un culte entraînera nécessairement la mort. La description de la chambre de Paul-Éric montre déjà cette inclinaison vers le fantastique :

Les meubles, encombrés de pièces d'étoffes roulées ou dépliées, n'apparaissent plus qu'en écueils affleurant un torrent. Des bibelots *surnaient* : statuettes polychromes *aux petits gestes fous*, vases de cuivre persan, objets de toilette ou ustensiles de fumeur, avec tout le désordre d'un bazar oriental entraîné par une inondation. [...] Le lit, phénoménal divan qui *bavait* l'écume de ses draps ourlés de dentelles presque au ras du tapis, se recouvrait d'une avalanche momentanée de velours et de peluches, *grossissant toujours*, accrochant déjà, vers le plafond, les croissants de la veilleuse turque, dont les cabochons *luisaient sournoisement comme des regards criminels* (*HN*, p. 678 ; je souligne).

Pour l'instant, l'artifice n'est que passif, suivant un mouvement tempéré, n'étant pas encore tout à fait hors de son cadre habituel, ou plutôt, *hors [de sa] nature*. Néanmoins, il occupe la majeure partie de l'espace et nous verrons ultérieurement que ceux qui le côtoient, à savoir Paul-Éric et Reutler, se retrouveront irrémédiablement contaminés par ce dernier, devenant eux-mêmes soit objet artificiel, soit faiseur d'artifices.

### Les murs ont des oreilles, entre autres choses : artifice de l'action

Outre les endroits domestiques clos, Rachilde met en scène, dans son roman, le lieu suprême de l'artifice : le théâtre. Faux décors, maquillage, déguisements, masques, jeux de rôle, etc., l'artifice et le factice y règnent en maîtres. C'est pourquoi les descriptions de ce lieu sont les plus sujettes au fantastique, certaines annonçant même le célèbre roman de Gaston Leroux de 1910, *Le fantôme de l'Opéra*. Comme le soutient Gérard Peylet en ce qui

11. Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, le romantisme noir* [1930], Paris, Denoël, coll. « Tel Gallimard », 1977, p. 337.

12. Guy Ducrey, « Introduction aux *Hors Nature* de Rachilde », dans Guy Ducrey (sous la dir. de), *Romans fin-de-siècle*, ouvr. cité, p. 623.

13. On retrouve le même phénomène dans l'œuvre de Jean Lorrain.

concerne les œuvres décadentes : « Dans ce monde faux, le décor étouffe la vie et l'être disparaît derrière l'apparence<sup>14</sup>. » Et j'ajouterais également qu'il détourne l'être de ses semblables. C'est d'ailleurs à partir de l'entrée de Paul-Éric et de Reutler dans le monde du théâtre, lieu symbolisant l'apogée de l'artifice et du factice, que le décor et les objets s'animent véritablement et arborent des attributs intrinsèquement humains<sup>15</sup>. Un épisode majeur du roman met ce fait en évidence. S'occupant de tous les préparatifs concernant la mise en scène de sa pièce de théâtre, *Pygmalionne*, Paul-Éric choisit les tissus pour les costumes de sa maîtresse et actrice, Jane Monvel. Au simple contact du somptueux damas, le jeune homme en tombe littéralement amoureux et a une relation — presque sexuelle — avec cet objet :

Paul, à genoux sur l'étoffe qu'il froissait, sans songer qu'on devait en faire une robe pour sa maîtresse, la contemplait, s'abîmant dans sa blancheur de roses blanches où se diluait un *insaisissable reflet de chair*. Il porta cette soierie à ses lèvres, la baisa et la mordit, avec de singuliers transports.

— Paul ! Qu'est-ce que tu fais ? cria Jane épouvantée.

— Laisse !... Tu ne comprends rien à la volupté, toi ! Cela, vois-tu, c'est de la *beauté artificielle*, mais c'est réellement, suprêmement beau. *Toute beauté naturelle a une tare*. Il n'y a pas de teint de femme, d'épiderme de gorge ou d'épaule qui puissent me donner une pareille sensation au toucher. [...] Et cela crie, entends-tu, cela proteste comme une créature douée d'âme. Vraiment, cette étoffe a peur de mes caresses. Elle *se sait belle* et ne veut pas qu'on la pollue. [...] Regarde, deux caresses l'ont faite *personne vivante et frémissante*.

[...]

— Chère illusion d'une illusion, murmura Paul ne l'écoutant plus [Jane] et se berçant dans la soie, forme vague de l'impératrice qui est mieux que l'impératrice, [...] je t'adore...

[...]

Pris au piège qu'il s'était tendu, Paul *sombra jusqu'au spasme en pleine illusion, et la superbe soierie eut comme un râle sourd* (HN, p. 681-682 ; je souligne).

Personnification donnant lieu à la scène la plus étrange et troublante de l'œuvre, le damas symbolise, à lui seul, ce culte de l'artifice préconisé par les deux frères, au détriment de la nature, puisque, comme l'affirme Rachilde à travers les paroles de Paul-Éric : *toute beauté naturelle a une tare* (HN, p. 681). Recherche de la perfection, et donc de l'impossible, l'artifice permet tout, y compris l'accès au monde du rêve, de l'illusion.

Si, tout au long de l'œuvre, les objets tendent tranquillement à s'animer, il en est tout autrement à la fin, lors de l'incendie du château de Rocheuse, incendie provoquée intentionnellement par Marie en guise de vengeance. En effet, le feu — qui « purifie tout » selon Reutler<sup>16</sup> (HN, p. 760) — amplifie

14. Gérard Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Genève/Paris, Slatkine, 1986, p. 68.

15. Je ne présenterai ici qu'un exemple, toutefois ils sont très nombreux dans le texte.

16. En constatant qu'il y a le feu à Rocheuse, Reutler s'écrie : « Voici la pureté, voici l'apothéose ! » (HN, p. 839), montrant non seulement le pouvoir indéniable du feu, mais aussi le fait que le personnage est conscient de sa fin imminente.

cet éveil de l'artifice et, par le fait même, l'aspect fantastique de l'œuvre de Rachilde. Le lecteur assiste alors à un véritable déchaînement du décor et des objets, et ce, dans une personnification infernale :

Des averses rouges tourbillonnaient du haut des plafonds où les caissons et les rosaces s'agitaient, doués d'une existence fantastique. Tout avait des gestes. Les meubles, d'or et de vermeil, sautaient en une danse bizarre, dérangés par des bras puissants. [...] Les petits meubles de laque pleuraient leurs étagères à grosses gouttes noires, épaisses, gluantes, affreuses comme des larmes de bitume. [...] Des statuettes, aux visages livides d'effroi, se levaient toutes seules, d'horreur, et tombaient en avant, la tête auréolée (HN, p. 839).

Puisque le feu contribue à cette effervescence de l'artifice, il va de soi qu'il se présente également sous une forme vivante, plus précisément animale :

Des gueules brûlantes happèrent l'épaule de Reutler et lui déchirèrent ses habits ; cela le pénétra d'un coup de croc féroce, et y demeura comme la morsure d'un animal dont la bouche se moulerait sur la chair de sa victime, en lui léchant la peau d'une langue toute hérissée de papilles pointues (HN, p. 840).

Le feu, telle une « meute retrouv[ant] la piste » (HN, p. 840), entraîne de façon définitive le récit du côté du fantastique, véritable vision surnaturelle plus ou moins artificielle, plus ou moins hallucinée, lui conférant une atmosphère étrange et, somme toute, assez malsaine. Le roman de Rachilde s'achève ainsi sur l'engloutissement final des frères, « mur[és] vivant[s] dans leur bonheur, le feu » (HN, p. 840), et leur bazar artificiel, « trop hauts » pour être sauvés et « personne pour [les] admirer » dans leur apothéose (HN, p. 843-844).

### Décadence et chute de Pygmalion et Galatée

La mort des héros de *Hors Nature* provient justement de leur étroit rapport avec l'artifice, puisqu'il est contagieux, et cette contagiosité renforce l'inscription de l'œuvre dans le fantastique. Pour ce qui est de Paul-Éric, cet éphèbe n'est qu'apparence et objet se posant en idole d'une beauté *hors nature* plantée « dans un décor de théâtre [kitsch] qu'il se fabrique à chaque instant<sup>17</sup> ». En effet, le cadet est sans cesse en train de jouer, il semble n'être jamais sincère : « Je ne ferai jamais rien de pur, ou de forme ou de fond, car je n'aimerai jamais rien purement, ni maintenant ni plus tard » (HN, p. 691). Gérard Peylet constate, à juste titre, cette tendance à la théâtralité qu'ont les auteurs fin-de-siècle dans leurs œuvres : « Les sentiments sont si outrés qu'il n'y a plus de sentiments ! Nous ne sommes pas dans l'univers du mélodrame romantique, où il y avait, malgré l'exagération des caractères, le souci d'expliquer un comportement. Ici, tout est jeu<sup>18</sup>. » Et ce goût de

17. Guy Ducrey, « Introduction aux *Hors Nature* de Rachilde », dans Guy Ducrey (sous la dir. de), *Romans fin-de-siècle*, ouvr. cité, p. 625.

18. Gérard Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, ouvr. cité, p. 65 : Peylet poursuit en affirmant que « ce souci d'expliquer la

l'artifice, Paul-Éric le développe davantage via le théâtre, puisqu'il prend plaisir à se travestir en femme. Lors du Carnaval, le jeune homme apparaît en princesse byzantine et est évoqué à plusieurs reprises dans le texte par sa tenue : « Icône à la fois royale et divine, profane et sacrée, toute la personne de cette femme semblait figée en l'or et les bijoux [...] il eût l'impression atroce de voir *vivre* une statue » (HN, p. 708) ; « Il fit deux pas vers la robe d'or. [...] Les deux hommes finirent par s'épouvanter de leur bestialité réciproque et regardèrent la robe d'or » (HN, p. 735). Plus encore, le cadet est en étroite relation avec ce qu'il porte ainsi qu'avec les objets qui l'entourent, de telle sorte qu'il est constamment représenté de façon synecdotique, ce que fait également Paul-Éric en parlant de lui-même. Lors de l'épisode où Reutler bat son jeune frère, celui-ci s'écrie : « Tu vas m'abîmer, m'abîmer!... » (HN, p. 802), indiquant bien cet état d'objet en ce qui a trait à ce personnage. Même son propre frère, Reutler, en est conscient : « Je dis *nous* parce que tu es mon corps, et que je suis ton âme! [...] Ce qui t'explique, cher, que tu pourrais bien être un corps sans âme » (HN, p. 760). C'est donc dire que le contact avec l'artifice — contact fortement infectieux et gangreneux — a pour conséquence de réifier l'individu. Enfin, étouffant et vampirisant ce qui reste de vivant (ou de naturel) chez Paul-Éric, sa robe de princesse byzantine se métamorphose en un artifice atroce et monstrueux :

Sous le dais de velours florentin, la princesse [...] dormait mal [...]. *Elle étouffait dans sa ceinture à double étage*, et ce qui lui restait de ses parures lourdes lui *meurtrissait les chairs*. Les perles de la dalmatique, les chapelets d'améthyste, les anneaux, les croix grecques, *s'enchevêtrant le long de son corps charmant, lui entraient peu à peu dans la peau*, et les menues brindilles de la dentelle d'or imprimaient sur l'une de ses joues, s'appuyant, d'étranges caractères écrits à l'encre pourpre. Elle avait, au col, une petite *morsure de vampire*, son diadème glissait : sa tête très rejetée en arrière, seulement couronnée de ses cheveux soulevés, arrondis en deux croissants bizarres, *paraissait morte, la bouche ouverte, dans un effort douloureux [...]* (HN, p. 736 ; je souligne).

Ainsi, ce qui fait la particularité fantastique de Paul-Éric est qu'il est considéré dans l'œuvre comme un objet — un artifice — d'une splendeur hors nature, surnaturelle, ayant perdu définitivement son état d'être, de vivant : « Venu à la nature après une existence d'artificiel, la nature le [Paul-Éric] faisait paraître plus artificiel, outrant ses défauts au plein soleil de la réalité » (HN, p. 742).

Le personnage de Reutler, contrairement à Paul-Éric, incarne plutôt un Pygmalion décadent<sup>19</sup> : un faiseur d'artifices, comme son jeune frère. En effet, le roman de Rachilde est traversé par ce mythe, très prisé par les

---

conduite extrême des personnages, B. d'Aureville l'avait encore dans *Les diaboliques* [et que l']absence d'explication et l'indifférence aux mobiles psychologiques est le signe d'une plus grande gratuité dans l'art fin de siècle ».

19. Ce mythe raconte l'histoire d'un sculpteur, Pygmalion, décidé à ne pas se marier, puisque dégoûté par les femmes de son époque. Il entreprend de se façonner la femme parfaite et en tombe alors profondément amoureux. Vénus, impressionnée par les sentiments intenses de cet homme pour sa création, lui insuffle la vie. De statue à femme, elle est nommée par Pygmalion Galatée.

auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, puisqu'il s'agit d'une infection de l'artifice, l'aîné en sortira, lui aussi, contaminé : « J'ai fait de la nature le décor de ma volonté<sup>20</sup> et je suis hors d'elle, au-dessus, désormais, comme celui qui peut la changer selon ses visions, la rendre l'artifice » (*HN*, p. 759-760). Se prenant pour un dieu créateur et botaniste en herbe, Reutler, au tout début du récit, montre ses talents inventifs en confectionnant une fleur *impossible* — inexistante dans la nature — pour son capricieux de frère : un brin de muguet rose. « — Où l'as-tu trouvée ? Jorgon disait que ça n'existait pas. — Je ne l'ai pas trouvée, je l'ai créée, si je puis me permettre cette expression ambitieuse. [...] — Reutler, tu es un dieu » (*HN*, p. 644).

Néanmoins, l'expérimentation de l'aîné ne s'arrête pas là. Il se penche également sur le cas de son frère : « Je vous *recrée*, je vous somme d'être » (*HN*, p. 737) ; « Étudiant sans cesse son sujet, comme l'horticulteur étudie le développement d'une monstrueuse fleur double, il l'entourait [Paul-Éric] de tous les soins et de tous les dévouements [...] » (*HN*, p. 742). Par conséquent, le vénéneux syndrome de l'artifice se transmet d'une toute autre façon chez Reutler : ce dernier, remarquant la déficience de la nature, tout en constatant sa propre puissance et sa force créatrice, s'enorgueillit dans ce rôle de dieu. À plusieurs reprises dans le texte, l'aîné se déifie : « Certes, je ne suis pas infallible, mais j'ai une si belle volonté de l'être que je le suis déjà » (*HN*, p. 759) ; « Je suis l'absolu, je suis peut-être aussi l'orgueil, je ne sache pas qu'on fasse des dieux sans orgueil » (*HN*, p. 763). C'est donc dire qu'être *hors nature* signifie, en somme, être au-delà ou au devant d'elle, qu'il s'agisse de la devancer par une beauté surnaturelle (Paul-Éric) ou de la surpasser tel un dieu (Reutler).

## Conclusion

*Les Hors Nature* se présente comme une longue descente aux enfers, émaillée de scènes étranges, où l'artifice trône en tant qu'élément fantastique. Décor surchargé, objets mouvants, personnages artificiels, univers du kitsch et du toc ; le réalisme est bel et bien écarté dans cette œuvre et laisse place à une atmosphère surnaturelle insolite. Infectés par cette exposition massive, les personnages finissent par être assujettis à ce qui les entoure, ce qui les mène à leur perte à force de rechercher l'artifice impossible. De fait, tourner le dos à la nature consiste nécessairement à tourner le dos au monde. Mais de quelle façon ? Pour Paul Verlaine, la littérature décadente est « l'art de mourir en beauté<sup>21</sup> ». Il en va de même pour le roman de Rachilde qui s'achève sur une note théâtrale et haute en couleurs. Prisonnier des flammes avec son frère, Reutler ose un dernier et ultime pied de nez à la nature, incarnée par le feu :

Du premier effort de ses puissantes mains, il [Reutler] l'étrangla.

Sous la poussée frénétique de l'incendie, la trappe jaillit en une seule flamme rouge, énorme, dévorant le ciel.

20. Reutler répétera cette même phrase à la toute fin du roman, tandis que le feu gagne la chambre de Paul-Éric.

21. Paul Verlaine cité par Guy Ducrey dans *Romans fin-de-siècle*, ouvr. cité, p. III.

— Trop tard, petite sœur ! cria Reutler orgueilleusement ! je suis encore le maître chez moi !

Et son visage calme fut baigné de pourpre, comme éclaboussé de tout le sang des guerres (*HN*, p. 844).

Par l'assassinat de son frère, Reutler montre, encore une fois, que la nature n'est que « le décor de [s]a volonté » (*HN*, p. 844), lui, le dieu créateur non pas de la vie, mais de l'artifice et, au final, de la mort.

*III. Littérature des XX<sup>e</sup> et  
XXI<sup>e</sup> siècles : hétérogénéité  
et intertextualité*



# Temps, écriture et absence. L'équivoque épistolaire sous l'éclairage des *Lettres au Castor*

Francis Walsh,  
Université du Québec à Trois-Rivières

## Les *Lettres au Castor*

Le 2 septembre 1939, dans une lettre adressée à la jeune Bianca Lamblin<sup>1</sup>, Jean-Paul Sartre écrit : « C'est donc la connerie qui a triomphé. Je pars cette nuit à cinq heures<sup>2</sup>. » C'est jour de mobilisation générale en France. Deux jours plus tôt, il écrivait à cette même amante : « Il est impossible qu'Hitler songe à entamer une guerre avec l'état d'esprit des populations allemandes<sup>3</sup>. » Malgré tout, le 4 septembre 1939, la France déclare officiellement la guerre à l'Allemagne. Or, Sartre et l'ensemble des autres membres du régiment auquel il est affilié ne sont pas au bout de leurs surprises : entre cette date historique et la fameuse débâcle de mai 1940, rien. Tous attendent une guerre qu'une majorité n'aura pas à faire. On parlera alors d'une « drôle de Guerre<sup>4</sup> » ou,

- 
1. Pseudonyme utilisé par Simone de Beauvoir pour Louise Védrine dans son édition des lettres de Sartre : Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres, 1926-1963*, Paris, Gallimard, 1983, 2 vol.
  2. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Bianca Lamblin, 2 septembre 1939 », dans *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 272.
  3. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Bianca Lamblin, 31 août 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 271. On pourrait, comme cela s'est déjà vu par le passé, reprocher à Sartre de ne pas avoir su voir le danger qui s'approchait (il était en Allemagne pendant l'ascension d'Hitler au pouvoir dans les années 1933-34). Cependant, « le recul permet aujourd'hui de l'affirmer : en septembre 1939, les Allemands, quel que soit leur ralliement au nazisme, dans leur immense majorité, ne veulent pas la guerre. [...] Les généraux partagent ses sentiments. Ces réticences pourraient tourner à la fronde ; certains songent à éliminer le Führer » (Pierre Montagnon, *La Grande Histoire de la Seconde Guerre Mondiale : de Munich à Dunkerque, septembre 1938-juin 1940*, Paris, Pygmalion, 1992, vol. 1, p. 134). C'est dans ce contexte que commence la Guerre : aucune population ne la veut.
  4. Suite à l'invasion allemande en Pologne (le 31 août 1939), l'armée française organise une action militaire visant à prêter main forte aux Polonais militairement beaucoup plus faibles que les Allemands, c'est le moins qu'on puisse dire : la Pologne possède encore une chevalerie active quand les chars allemands franchissent ses frontières... Or, l'armée française, bien installée le long de la Ligne Maginot qu'elle croit infranchissable, demeurera, elle, relativement inactive : « Impossibilité politique de passer par la Belgique, difficulté militaire de percer sur la frontière allemande, la modestie de ce que sera l'intervention française s'explique en partie » (Pierre Montagnon, *La Grande Histoire de la Seconde Guerre Mondiale : de Munich à Dunkerque, septembre 1938-juin 1940*, ouvr. cité, p. 140). Cette modestie durera plusieurs mois. L'effet général ressenti par les populations et les militaires suite à la déclaration de la Guerre se rendra jusqu'à nous sous le nom de « drôle de Guerre ». On est en effet loin de l'imaginaire européen de ce qu'est une guerre à l'époque : on dort à l'hôtel, pas dans une tranchée, on côtoie des civils, pas des coups de

comme Sartre et Beauvoir, en bons littéraires, d'une « guerre à la Kafka<sup>5</sup> ».

En effet, cette Guerre, ce sont les mots de Sartre, est « derrière », « insaisissable<sup>6</sup> ». Il n'y a d'abord que les journaux et le fait même d'être mobilisé qui témoignent de sa présence. Pour sa part, Sartre, à l'époque professeur de philosophie au Havre, devient météorologue militaire : une fois par jour, accompagné par trois collègues qu'il surnommait sans trop d'affection ses « acolytes<sup>7</sup> », il lance des ballons dans le ciel, les suit du regard, calcule la vitesse des vents. Le groupe ne fait rien ni de très guerrier, ni de très absorbant, ce qui jette les acolytes dans un constant état d'ennui. Sartre, lui, lit et écrit : « ce n'est ni la peur ni le regret qui les abîme, c'est l'ennui. Et moi, la littérature me conserve<sup>8</sup> ».

Il écrit sur tout et de tout : carnet, philosophie, roman, correspondance ; au point qu'il devra, en novembre, cesser d'écrire son carnet « par économie d'yeux<sup>9</sup> ». Au début de janvier 1940, quatre mois seulement après la déclaration de la Guerre, Sartre s'exclame : « De ma vie je n'ai tant écrit<sup>10</sup>. » Il écrit avec autant d'acharnement parce que, dans cet univers militaire, loin de ses proches, de Simone de Beauvoir — à qui il écrira tous les jours — il n'est plus lui-même, plus personne. Il est désormais : Soldat Sartre, poste de sondage, État-major d'artillerie, Secteur 108, ce qui, comme le souligne Jean-François Arrou-Vignod dans *Le discours des absents*, est « une occasion unique d'être soustrait du monde des vivants, délesté pour un temps de la tâche de vivre<sup>11</sup> ». Écrivant, Sartre semble en effet s'approcher de ce lieu décrit par Maurice Blanchot où l'écrivain « appart[ient] à l'ombre des événements, non à leur réalité, à l'image, non à l'objet, à ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences — et non pas signes, valeurs, pouvoir de vérité<sup>12</sup> ». D'entrée de jeu, Sartre semble se plonger dans l'écriture comme pour être seul, pour être absent, même.

Or, si l'écriture est un exercice de retranchement et si une des conditions essentielles à l'existence de ce chantier de création est la solitude, quel

---

fusils, et, à quelques heures de train seulement, Hitler envahit la Pologne, la Norvège, la Finlande, etc. Privilégiés, mais coupables de leur inaction, nombre de militaires français sont plongés dans un débat moral sur l'héroïsme, l'action, etc. Sur cette question, voir : « Les tribulations d'un stoïque », dans Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de Guerre, septembre 1939-mars 1940* [1983], Paris, Gallimard, 1995, p. 20.

5. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 7 juin 1940 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 2, p. 271.
6. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 16 septembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 2, p. 300.
7. Sartre lit *Le château* de Kafka.
8. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 20 septembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 2, p. 307.
9. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 18 novembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 2, p. 420.
10. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 5 janvier 1940 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 2, p. 17.
11. Jean-Philippe Arrou-Vignod, *Le discours des absents*, Paris, Gallimard, 1993, p. 112 ; je souligne.
12. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 43.

rôle joue l'écriture épistolaire dans ce chantier et, par extension, dans la trajectoire sartrienne? Sartre écrit-il ses lettres pour convoquer Beauvoir ou pour la révoquer? Plus encore, est-il possible d'imaginer que, peu importe les raisons pour lesquelles Sartre écrit à Beauvoir, il ne peut qu'à la fois la convoquer et la révoquer, c'est-à-dire la rendre et se rendre plus présents et plus absents? Et, finalement, n'est-ce pas précisément en questionnant la lettre sur ce terrain-là, celui de l'équivoque, qu'il deviendra possible de tirer de l'écriture épistolaire sartrienne de nouvelles pistes pour comprendre sa trajectoire? C'est, à tout le moins, l'hypothèse que je propose d'explorer dans le cadre de cet article.

### L'équivoque épistolaire

Dans son essai *L'équivoque épistolaire*, Vincent Kaufmann propose l'hypothèse que la pratique épistolaire « permet [à l'écrivain] d'éprouver, dans sa relation à un autre déjà absent, une forme particulière de la parole avec laquelle il se tient au plus près de l'écriture proprement dite<sup>13</sup> ». En ce sens, Kaufmann suggère d'en effet comprendre l'écriture épistolaire dans sa relation à l'œuvre de l'écrivain, et inversement. Le pont entre la lettre et l'œuvre est ce qu'il a nommé l'équivoque épistolaire :

Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale *équivoque*, dont l'exploitation conduit aux frontières de l'écriture poétique. La lettre semble favoriser la communication et la proximité; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir. Si l'écrivain voulait communiquer, il n'écrirait pas<sup>14</sup>.

Or, l'échange épistolaire de Sartre et de Beauvoir durant la Guerre offre la possibilité de repenser cette équivoque. Dans le cas de Sartre, la lettre serait à la fois l'outil d'une mise à distance et celui d'un partage précisément linguistique et littéraire. Plus encore, Sartre et Beauvoir feraient alors une expérience philosophico-existentielle du temps et de l'absence de l'autre ainsi que l'expérience d'une présence intérieure de l'autre que je suggère de comprendre comme une distance intersubjective produite par l'écriture de la lettre, une écriture structurée par l'absence, c'est-à-dire encore par l'autre. En ce sens, si je propose de repenser l'équivoque épistolaire, c'est qu'il semble y avoir, dans la lettre, la recherche d'une présence à même l'absence ou, à tout le moins, l'appel d'une présence nécessitant une néantisation. Ce qui m'autorise à affirmer l'importance insoupçonnée de la lettre dans la trajectoire sartrienne, c'est que Sartre lui-même, durant la Guerre, se prêtera à l'exercice de penser l'absence et la présence: « c'est à cause de vous autres, que j'ai fait cette théorie des présences. Au fond, les autres gens c'est du creux pour moi<sup>15</sup> ». Écrire une lettre, théoriser la lettre, c'est rendre l'autre présent, mais à quel prix, sinon celui de l'absence? « Maintenant, vos lettres, c'est vous<sup>16</sup> », affirme

13. Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990, p. 8.

14. Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, ouvr. cité, p. 8; l'auteur souligne.

15. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 25 novembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 434.

16. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 8 septembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 285.

d'ailleurs Sartre à Beauvoir et, malgré l'univocité de la formule, difficile de dire qu'elle est sans équivoques... épistolaires, difficile de dire qu'il n'y a pas là à la fois une acceptation de la distance et un désir de proximité. Entrons d'abord dans l'équivoque par la porte que propose Kaufmann, celle de la révocation et tentons d'approfondir cette voie jusqu'à l'autre et jusqu'au néant puisqu'il semble bien que ce soit à ce problème qu'elle conduise, celui de l'écriture dans son rapport à la lecture.

### Le temps de la lettre

Octobre 1939, le système de permissions des mobilisés est enclenché. Sartre écrit à Beauvoir : « Il y a déjà des gens de chez nous qui se préparent à partir pour le 1<sup>er</sup> novembre. Mais je n'en serai pas : étant seul célibataire sans enfants, du poste de sondage, je partirai le dernier. D'ailleurs je l'ai proposé de moi-même quoique, certes, aucun des trois ne tient aussi passionnément que moi à revoir sa vie civile<sup>17</sup>. » Sartre repousse les permissions. La distance est, semble-t-il, volontairement maintenue. Or, si Sartre agit ainsi, c'est qu'en réalité, cette vie civile qu'il souhaite retrouver, la littérature la maintient, autant dans la lettre que hors de la lettre. En effet, si la Guerre « [le] coup[e] de [s]a vie passée<sup>18</sup> », l'écriture, elle, lui permet de garder une « petite obstination civile<sup>19</sup> », celle d'avoir des possibilités, d'écrire, d'inclure cet événement historique dans son cheminement individuel ou, autrement dit, de se donner des possibilités *au présent*, ce qui va dans le sens de l'interprétation que fait Alfredo Gomez-Muller de cette période de la pensée de Sartre : « de l'affirmation de l'absurdité d'être — la "nausée" —, Sartre passe à la conscience du sens comme enjeu biographique-historique de l'existence<sup>20</sup> ». Sartre, toutefois, est toujours dans l'« ombre des événements », c'est-à-dire, d'une part, que sa première saisie existentielle de l'histoire est une conscience de l'histoire *en lui-même* : « Pour moi je sais bien que j'ai attendu la guerre pour déchiffrer un peu ma situation et je vois aussi que je

- 
17. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 25 octobre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 376. Il est à noter que Sartre récidive quelques jours plus tard : « Théoriquement je devrais partir le 3<sup>e</sup> mais si ça peut coller pour Noël, je tâcherai de partir 4<sup>e</sup> par exemple. » (Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 30 octobre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 387). Nombre de nuances pourraient ici être apportées quant aux véritables raisons de ces délais volontaires des permissions. Pour les besoins du présent article, c'est-à-dire dans le but de traiter de l'intuition fondamentale de Vincent Kaufmann, je crois nécessaire d'accepter un certain nombre d'interprétations qui peuvent d'abord sembler superficielles. Que Sartre repousse sa permission volontairement ou non *pour écrire* n'est pas une hypothèse pleinement vérifiable. Ce qui semble toutefois essentiel est qu'écrire, inversement — non plus en tant que but, mais en tant que cause —, semble participer grandement au fait qu'il repousse sa permission : l'écriture donne un sens à la distance. Dès lors, l'écriture n'est pas à proprement dit ce qui produit la distance, ni même ce qui la maintient, mais plutôt ce qui recrée ou reproduit cette même distance, mais à *distance d'elle-même*.
  18. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 4 septembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 278-279.
  19. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 13 septembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 296.
  20. Alfredo Gomez-Muller, *Sartre : de la nausée à l'engagement*, Paris, Félin, 2004, p. 9.

n'ai pas grand talent pour ça : la bonne volonté ne me manque pas mais il me faudrait aussi ce sens historique qu'il [Heinrich Heine] avait<sup>21</sup>. » D'autre part, l'écriture dans l'histoire ou « de l'histoire en soi-même » s'inscrit dans une esthétique du témoignage<sup>22</sup>, et l'esthétique du témoin est vécue par Sartre comme l'exercice paradoxal d'une distance *dans* l'événement : « Est-ce que ça ne vous donne pas [...] une sorte d'extériorité par rapport à votre vie<sup>23</sup> ? » Plus encore, l'écriture quotidienne du témoignage exige un destinataire, un regard pour soutenir le regard, l'extérioriser même, et donc un destinataire neutre, à distance, hors de l'événement ou, à tout le moins, de la situation singulière de laquelle est issu le témoignage : « S. de B. — [...] pour porter ce témoignage il vous fallait un interlocuteur. J.-P. S. — Oui<sup>24</sup>. » Si l'on s'engage alors dans un échange épistolaire, surtout en temps de guerre, c'est parce qu'en la lettre résident deux langages : un qui tend vers l'autre et qui est besoin de l'autre, un qui tend vers l'absence de l'autre parce qu'il en a besoin pour s'écrire. Les lettres participent donc d'une intuition plus générale de ce qu'est le temps et, en somme, de ce qu'est une écriture *du présent* :

Les lettres que je reçois sont des bouts de présent entourés d'avenir mais c'est un présent-passé entouré d'un avenir mort. Moi-même, quand j'écris, j'hésite toujours entre deux temps : celui où je suis en traçant les lignes pour le destinataire, celui où sera le destinataire quand il me lira<sup>25</sup>.

- 
21. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 9 janvier 1940 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 2, p. 28. On voit bien dans cette citation que l'expérience de la Guerre s'accompagne de lectures. Dans ce cas précis, elles mènent Sartre à ressentir son manque de conscience historique. La lecture de Sartre de la biographie de Heine est vraisemblablement dirigée par ses préoccupations de l'époque : se comprendre « historiquement ». Je ne dispose malheureusement pas de l'espace nécessaire pour entreprendre l'analyse de ce jeu parallèle des lectures de Sartre et des expériences de la Guerre. Je ne m'intéresserai dans la suite de l'article qu'à la lecture par Sartre du roman de Beauvoir (*L'invitée*) pour expliciter le passage, chez l'un et chez l'autre des épistoliers, de l'expérience épistolaire à la création littéraire. Je note ici, tout de même, l'intérêt qu'il y aurait à faire une telle lecture de Sartre lecteur : il semble possible d'établir nombre de liens concrets entre les lectures de Sartre et la mutation qu'il vit à l'époque. L'exemple de Heine et de l'historicité en témoigne, le désir de Sartre souvent réitéré d'écrire du théâtre et sa lecture des œuvres complètes de Shakespeare également. L'écriture d'un « carnet de guerre » s'accompagne de la lecture de celui d'André Gide. Sartre, de manière générale, semble chercher des modèles. Il ne lit, toutefois, aucune correspondance. Il y a un idéal d'authenticité de la lettre absent pour les autres genres. Si Sartre affirme à Beauvoir : « Vos lettres, c'est vous. », c'est qu'il veut également que ses propres lettres soient lui-même : Sartre pré-signé le pacte en l'énonçant. Il peut sembler surprenant, en ce sens, de voir surgir des lettres une constante valorisation de la parole : « je n'aime jamais tant vous écrire que quand je n'ai rien à vous dire. C'est du vice, direz-vous. Non, mais ça me rappelle nos bâtons rompus, ça me donne l'impression que je vous parle » (Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 26 avril 1940 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 2, p. 192). Malgré la quantité phénoménale d'encre que Sartre a laissé couler, l'authenticité serait-elle, pour lui, beaucoup plus du côté de la parole que de celui de l'écriture ?
  22. « Mes lettres ont été en somme l'équivalent d'un témoignage sur ma vie » (Jean-Paul Sartre dans Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux*, suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre : août-septembre 1974*, Paris, Gallimard, 1981, p. 230).
  23. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 26 octobre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 377.
  24. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 26 octobre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 377.
  25. Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, ouvr. cité, p. 259.

Ainsi, l'écriture épistolaire jongle entre deux temps : le temps de l'écriture et le temps de la lecture. Il y a un nécessaire décalage, impossibilité de la simultanéité. Cela signifie, d'une part, qu'avant même d'être un « laboratoire », c'est-à-dire peu importe où l'on situe l'épistolier dans la dichotomie convocation-révocation, l'écriture épistolaire pose une question sous-jacente à une majeure partie de l'œuvre de Sartre d'après-guerre : « Pour qui écrit-on ? » D'autre part, cela signifie que la lettre vise un présent : « Cela ne rend pas cet "entourage" irréel, mais plutôt intemporel. De ce fait il s'émousse, il perd de sa nocivité. Grâce à quoi mon présent d'ici, mon présent neutre, peut reprendre quelques couleurs, je peux tenir à certaines choses<sup>26</sup>. » La lettre, en ce sens, atteindrait un point qu'elle se donne pour objectif, le présent, mais elle n'y arrive que par voilement de la réalité, transformation de la vie réelle en une vie fictive. C'est dans cette vie fictive que Sartre est à Paris, que Paris est présent à Sartre. Or, malgré tout, la lettre crée un espace, un « entourage », et écrire la lettre, c'est habiter ce lieu.

### L'écriture comme espace

Avec la lettre, l'écriture et le sens deviennent un seul et même enjeu à la fois linguistique et intersubjectif. L'exemple le plus éloquent de cette dimension de la pratique épistolaire de Sartre et de Beauvoir est leur recherche respective d'une « *querencia*<sup>27</sup> », un mot espagnol qu'ils utilisent pour parler d'un lieu où ils peuvent être seuls et écrire, mais qui signifie également « l'action de *querer* », l'action d'aimer. En plus de cette double signification du mot « *querencia* », l'originalité linguistique, le choix précis de ce terme, permet en effet de croire que le fait même d'écrire est, en réalité, pour les deux écrivains, une manière de poursuivre leur vie commune et d'être ensemble. En un sens, ce lieu tant recherché pour écrire, pour s'absenter de la Guerre et de soi-même, c'est-à-dire pour à la fois être seul et avec l'autre, c'est l'écriture elle-même, et ceci est vrai autant pour Sartre que pour Beauvoir : « Solitude soutenue par l'existence de Sartre, condition privilégiée : penser pour lui, mais sans lui, avec lui, mais loin de lui<sup>28</sup>. » Pour ces deux écrivains, il semble qu'un des moyens pour entrer dans la solitude que nécessite le processus de création littéraire et philosophique de connaissance de soi et du monde, c'est l'autre ou, plutôt, que la saisie de soi dévoile une nécessaire altérité : « la découverte de mon intimité me découvre en même temps l'autre. [...] Ainsi, découvrons-nous tout de suite un monde que nous appellerons l'intersubjectivité<sup>29</sup>. »

Ce mélange d'intimité et d'altérité, de révocation et de convocation, pour reprendre les termes de Kaufmann, est également repérable à même le style et le ton de la lettre sartrienne. Par exemple, dans la toute première lettre qu'il écrit à Beauvoir durant la Guerre, Sartre raconte qu'il est dans le

26. Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, ouvr. cité, p. 259.

27. « Vous êtes douce de me conseiller de prendre une petite chambre-querencia » (Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 2 mars 1940 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 112).

28. Simone de Beauvoir, *Journal de guerre, septembre 1939-janvier 1941*, Paris, Gallimard, 1990, p. 189.

29. Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1967, p. 66-67.

train et que ce train le mène nul ne sait où. Le voyage est long: «Le train s'arrête partout — et c'est un rapide. Qu'est-ce que ça devait être, l'omnibus<sup>30</sup>?» Or, selon ce qu'il écrira plus tard dans *Qu'est-ce que la littérature?* à propos d'une figure de style semblable, Sartre ne pourrait qu'admettre que cette question n'est pas adressée à Beauvoir: «L'interrogation est image de l'ensemble verbal qu'elle délimite. [...] Personne n'est interrogé; personne n'interroge: le poète est absent. Et l'interrogation ne comporte pas de réponse ou plutôt elle est sa propre réponse<sup>31</sup>.» C'est en ce sens qu'on dira que Beauvoir est révoquée et que Sartre est absent.

Or, l'interprétation se complique lorsqu'on découvre à la lecture des lettres écrites par Beauvoir que cette dernière, non sans une certaine euphorie, reconnaît Sartre dans ces lettres. Il semble que ce soit précisément ce type de figure de style, l'ironie et parfois l'humour dans le cas de Sartre, et «le romanesque» dans le cas de Beauvoir, qui permettent à Sartre et Beauvoir de se retrouver par lettres: «Ça me fait tout plaisant et chaud quand je lis dans une de vos lettres que vous m'avez bien retrouvé dans une des miennes. Pour moi je vous sens bien fort dans les vôtres et vous me faites bien romanesque, ma petite fleur<sup>32</sup>.» En ce sens, l'écriture et l'absence littéraire deviennent, dans le cas de Sartre et de Beauvoir, l'outil pour produire une présence de l'absent, l'outil pour réunir leurs vies accidentellement séparées. La question a beau ne s'adresser à personne, elle est encore l'appel d'une présence, d'une image: «Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage<sup>33</sup>.» L'appel réussi, Sartre et Beauvoir diront que leurs lettres ont «des visages<sup>34</sup>» ou encore que «[leurs] mots et [leurs] sourires ne sont pas des signes<sup>35</sup>».

Bien entendu, Sartre et Beauvoir ont également des «conversations». Ils organisent leur situation financière, par exemple. Or, ce type de conversations ne semble jamais donner aux épistoliers une impression de *présence* et la communication idéalisée n'est pas utilitaire, mais inscrite dans une recherche d'authenticité et de singularité. Cette communication *de soi* passe par la stylisation de l'écriture: «Voilà pourquoi Sartre définit l'écriture comme une “herméneutique du silence”, qui transmettra le plus singulier d'un homme: “mon style c'est mon corps” dit l'écrivain, le rythme de l'un [...] indiquera le mode d'être de l'autre<sup>36</sup>.»

30. Jean-Paul Sartre, «Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 2 septembre 1939», *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 273.

31. Jean-Paul Sartre, *Situations II: qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 68-69. Sartre cite un poème d'Arthur Rimbaud intitulé: «Ô saisons, ô châteaux».

32. Jean-Paul Sartre, «Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 8 juin 1940», *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 277.

33. Jean-Paul Sartre, «Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 8 juin 1940», *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 96.

34. Jean-Paul Sartre, «Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 19 décembre 1939», *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 495.

35. Simone de Beauvoir, «Lettre de Simone de Beauvoir à Jean-Paul Sartre, 2 mars 1940», *Lettres à Sartre*, Paris, Gallimard, 1990, vol. 2, p. 100.

36. Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 83.

## L'absence

Cependant, pour reprendre les mots de Sartre, « l'existence objective » que dévoile la lettre est l'absence. La rencontre des épistoliers se fait toujours par l'image. En ce sens, Kaufmann vise en partie juste lorsqu'il affirme que « Corresponder [...] c'est peupler d'images d'autrui cet espace singulier ou réservé mis en place à coups de lettres, c'est en faire un milieu non plus seulement habitable, mais aussi habité<sup>37</sup>. » Les épistoliers auront beau tenter de produire un espace d'intersubjectivité, ils ne pourront que réitérer l'absence, l'habiter, même. Toutefois, là est précisément le malentendu. L'absence est déjà la forme intériorisée d'un espace intersubjectif. Maintenir l'absence, c'est maintenir l'autre dans son monde. En effet, la lettre sartrienne ne lutte pas contre l'absence, puisque, distance oblige, *l'absence est à maintenir* : « En d'autres termes, à partir du moment où Pierre et sa femme forment un tout, un seul mode de négation unitaire qui *néantisera* ce tout sans le *détruire* (le divorce, l'oubli, etc. sont des destructions), c'est l'absence<sup>38</sup>. » Sartre décrit l'absence exactement comme il écrit à Beauvoir : dans leur petite « querencia », au sens de l'action d'aimer, ils forment un tout, mais un tout à distance, chacun dans leurs écrits respectifs. L'acte d'aimer et l'acte d'écrire se fondent en un seul et même acte, une seule et même liberté de dépassement : « il fallait bien que, pendant cette promenade, je "sois mes possibilités", eh bien la seule que j'étais, c'était de finir cette lettre. C'était ma manière d'être avec vous, de vous attendre, de vous parler<sup>39</sup>. » En ce sens, si l'échange épistolaire de Sartre et de Beauvoir maintient la distance, c'est, qu'avant tout, ils cherchent à maintenir l'absence et que la réalité qu'objective l'écriture de l'absence est une transcendance du sentiment amoureux : « Jamais je n'ai senti si fort que notre vie n'a plus de sens en dehors de notre amour et que rien n'y fait, ni la séparation, ni les passions, ni la guerre<sup>40</sup>. » Ou encore : « je sais bien que rien ni personne ne rongera notre vie, que rien, aucun cataclysme, aucune absence n'entamera notre amour<sup>41</sup>. »

Plus encore, le fait même que Sartre théorise l'absence révèle que l'intérêt de l'écriture épistolaire ne réside pas uniquement dans sa relation stylistique ou poétique avec l'œuvre littéraire à venir, ce qui faisait dire à Kaufmann que la lettre est un « laboratoire d'écriture ». En fait, la lettre offre également la possibilité de penser le néant et la création autant d'un point de vue littéraire que philosophique. Le fait est simple mais important : la condition première de l'écriture d'une lettre est l'absence et l'absence est autant un mode de relation unitaire d'un être à un autre qu'une négation de l'être. En ce sens, l'absence dévoile l'existence du néant, c'est-à-dire que l'autre se dévoile sous le mode du *ne pas* être sans pour autant que cet être ne soit détruit. « L'absence est été<sup>42</sup> », dira Sartre. Or, la lettre ne peut cesser de

37. Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, ouvr. cité, p. 112.

38. Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, ouvr. cité, p. 411 ; l'auteur souligne.

39. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 6 septembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 282.

40. Jean-Paul Sartre, « Lettre de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir, 15 novembre 1939 », *Lettres au Castor*, ouvr. cité, vol. 1, p. 411.

41. Simone de Beauvoir, « Lettre de Simone de Beauvoir à Jean-Paul Sartre, 24 octobre 1939 », *Lettres à Sartre, 1930-1939*, ouvr. cité, vol. 1, p. 219.

42. Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, ouvr. cité, p. 410.

reproduire cette condition première d'écriture ; elle est l'appel constant d'une présence qu'elle ne peut atteindre, mais cet appel est lui-même déjà une présence, celle qu'on trouve au fond de l'absence, ce *ne pas* que l'écrivain crée, l'espace interprétatif qu'on découvre à la lecture d'un texte, c'est-à-dire soi-même et l'autre tout à la fois. Dès lors, la lettre, comme l'est la littérature, est un réseau intersubjectif de dévoilement du réel par l'image, c'est-à-dire par voilement, par néantisation de l'absence : « l'image est indispensable à la saisie du réel, elle forme le détour absolument nécessaire, la matière même qui nie par et dans l'écriture conduira au réel<sup>43</sup>. »

Il semble par ailleurs évident que Sartre lui-même pensera le néant non seulement à partir de la lettre, de l'absence qu'elle véhicule, mais aussi à partir d'une lecture du manuscrit de *L'invitée* que Simone de Beauvoir écrit à la même époque. Sartre lit le manuscrit durant sa première permission et les traces de cette lecture du roman de Beauvoir sont visibles dans un passage sur l'absence dans *L'être et le néant*. En effet, contrairement à Sartre qui, dans ses carnets, limitait l'absence à un lien unitaire entre deux individus, Beauvoir, dans *L'invitée*, montre par l'entremise d'une scène de fiction que l'absence est quelque chose de visible, c'est-à-dire que l'absence du personnage de Françoise transforme le rapport entre Élisabeth et l'espace, ce qu'un buste de Napoléon ou un livre de Shakespeare ne font pas<sup>44</sup>. Dans *L'être et le néant*, Napoléon et Shakespeare deviendront Wellington et Valéry et, de ce fait, Sartre conclura que l'absence témoigne d'une existence concrète de la négation et que cette existence précède l'abstrait jugement de négation. En somme, la littérature, l'image, ont été inspirées par une expérience (l'absence) et sont devenues l'outil pour une meilleure saisie du phénomène expérimenté. Enfin, force est d'admettre que l'espace d'union et d'intersubjectivité Sartre-Beauvoir ne se limite pas à leur échange épistolaire. L'œuvre de l'un déborde sur l'œuvre de l'autre, parce qu'ils sont aussi lecteurs de l'un de l'autre.

Cela ne fait donc aucun doute que Sartre et Beauvoir se seront individuellement et mutuellement transformés au cours de la Guerre. La lettre, non seulement parce qu'elle est un laboratoire d'écriture, mais également parce qu'elle permet d'éprouver l'absence et la présence dans l'absence, ne peut qu'avoir contribué à cette transformation. En fait, l'écriture épistolaire pose autant la question de l'altérité et de la solitude que celle de la transcendance. Voilà le nœud de l'équivoque épistolaire : convoquer ou révoquer l'autre par lettre, c'est s'installer dans l'absence, parce que l'absence est déjà le mélange d'un être (ailleurs) et d'un néant (ici). Qui plus est, l'intérêt de la pratique épistolaire repose sur le fait qu'elle pose ces questions d'un point de vue philosophique (l'absence), littéraire (l'écriture) et existentiel (le temps), tout à la fois.

43. Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, ouvr. cité, p. 42.

44. Voir Edward Fullbrook et Kate Fullbrook, « The Absence of Beauvoir », dans Julien S. Murphy (sous la dir. de), *Feminist Interpretations of Jean-Paul Sartre*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 55.



# Trois hobbits et un anneau : à propos des pouvoirs de l'Anneau unique dans *Le Seigneur des Anneaux* de J. R. R. Tolkien

Michel Bouchard,  
Université du Québec à Rimouski

Dans les premières versions de son œuvre, Tolkien ne donne pas un rôle d'envergure à l'Anneau. De fait, au chapitre cinq de la première édition du *Hobbit*, publiée en 1937<sup>1</sup>, l'échange d'énigmes entre Bilbo et Gollum prend une tournure très différente de celle que nous connaissons aujourd'hui. Dans cette version, Gollum propose à Bilbo de lui donner l'Anneau en guise de prix s'il sort gagnant de leur compétition (la récompense de Gollum aurait été de déguster Bilbo), ce qui diffère largement de la description d'un Anneau échappant à son porteur, comme le souligne Tom Shippey : « Mais cette version originelle de l'histoire contredit l'un des faits primaires que nous apprenons plus tard sur l'Anneau, soit que ses porteurs depuis Isildur, incluant Gollum, n'abandonnent pas l'Anneau — c'est lui qui les abandonne<sup>2</sup>. »

Dans cette première version de l'histoire, c'est le porteur qui est prêt à donner l'Anneau et qui se montre capable de résister à son pouvoir, ce qui ne correspond pas aux pouvoirs qui lui sont donnés dans la deuxième version du *Hobbit*<sup>3</sup> et dans *Le Seigneur des Anneaux*. Cette influence dépasse de loin la simple suggestion puisqu'elle peut ternir les êtres les plus purs, ou insouciantes, pour en faire des spectres ou des serviteurs du pouvoir de Sauron. Gollum en est d'ailleurs l'exemple le plus criant, lui qui assassine son meilleur ami pour mettre la main sur l'Anneau, dans une scène rapportée par Gandalf lors d'une rencontre avec Frodo au *Shire* au tout début du roman :

Il avait un ami nommé Déagol, du même genre, à l'œil plus perçant, mais moins rapide et moins fort. Un jour, ils prirent une embarcation et descendirent jusqu'aux Champs aux Iris, où il y avait de grands parterres d'iris et de roseaux fleuris. [...] Soudain, un gros poisson mordit à son hameçon et, avant d'avoir pu savoir où il était, il fut entraîné dans l'eau, jusqu'au fond. Puis il lâcha sa ligne, car il crut voir briller quelque chose dans le lit de la rivière ; et, retenant son souffle, il saisit l'objet<sup>4</sup>.

- 
1. Des passages de ce chapitre original se retrouvent dans l'édition du *Hobbit* annoté par Douglas A. Anderson, *The Annotated Hobbit*, Londres, HarperCollins Publishers, 2003.
  2. « But this original version of the story contradicts one of the basic facts which we are later told about the Ring, which is that its owners from Isildur on, Gollum included, do not abandon it — it abandons them » (Tom Shippey, *Tolkien, Author of the Century*, Londres, HarperCollins Publishers, 2000, p. 113 ; nous traduisons).
  3. La version originale du texte n'est jamais parue en français.
  4. J. R. R. Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux*, Paris, France Loisirs, 2001, p. 70. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SDA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Quel est donc ce curieux pouvoir d'influence qui transforme Sméagol en Gollum? Le changement apporté après-coup dans le *Hobbit* n'est assurément pas vain. Il importe dès lors de s'intéresser aux pouvoirs qu'exerce l'Anneau, et plus particulièrement à son influence sur ses trois principaux porteurs dans le *Legendarium*, soit Bilbo, Gollum et Frodo. Pour ce faire, la micropsychanalyse de Sylvio Fanti permet d'éclairer les modifications psychobiologiques qui surviennent chez les porteurs de l'Anneau durant leurs périples dans la Terre du Milieu.

### Le vide micropsychanalytique

Le vide est au centre de toute la démarche micropsychanalytique. Il peut être compris comme une énergie neutre de laquelle naissent tous les essais qui sont faits dans une vie.

Rien n'est plus compréhensible que le froncement de sourcils de la personne qui, pour la première fois, lit que tout est essai. Et rien encore n'est plus compréhensible que son sourire incrédule et moqueur (pour dire peu!) quand elle apprend que les essais ont lieu dans le vide. Or, nous allons voir que le vide est le support des essais<sup>5</sup>.

Le vide s'illustre par la pulsion de mort et de vie : la vie est composée d'essais et la mort révèle l'absence du désir d'essayer encore et la tendance à retourner au vide. Selon Sylvio Fanti, le vide est à la fois psychique et biologique :

**Vide:**

Continuum infini,  
 Sans prévalence psychique ou matérielle,  
 Ponctué de paquets énergétiques  
 Essentiellement faits de vide<sup>6</sup>.

L'Anneau agit en agent de la pulsion de mort, puisqu'il pousse ses porteurs vers le vide, tant physiquement, en les effaçant littéralement du monde, que psychiquement, en écrasant leur volonté.

### L'Anneau et le vide micropsychanalytique

L'Anneau, objet de toutes les peurs et convoitises dans *Le Seigneur des Anneaux*, a fait l'objet de nombreuses analyses et interprétations<sup>7</sup>, dont la diversité des conclusions laisse songeur. Pour Tom Shippey par exemple, l'Anneau est foncièrement maléfique et manipulateur. Selon lui, « le désir d'utiliser l'Anneau est ce qui est destructeur<sup>8</sup> », ce qui corrompt jusqu'au

5. Sylvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse*, Paris, Buchet Chastel, 1988, p. 24.

6. Sylvio Fanti, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, Paris, Buchet Chastel, 1983, p. 45.

7. Timothy R. O'Neil propose une interprétation jungienne des archétypes de l'Anneau dans *The Individuated Hobbit* (Londres, Thames and Hudson Ltd, 1980). Pour sa part, Charles Ridoux l'étudie comme un élément intrinsèque du *Legendarium*, aux traditions et aux légendes de la Terre du Milieu dans *Tolkien: le chant du monde* (Paris, Les Belles Lettres, 2004).

8. « But none of this contradicts or detracts from the basic point about the Ring, which is that the very urge to use it is what is destructive: Elrond, or Gandalf, or Galadriel, or

plus pur des cœurs. La conversation entre Gandalf et Frodo au tout début du roman vient immédiatement souligner les risques associés à l'utilisation de l'Anneau.

Ne me tentez pas! Car je ne souhaite pas devenir semblable au Seigneur Ténébreux lui-même. Pourtant le chemin de l'Anneau vers mon cœur passe par la pitié, la pitié pour la faiblesse et le désir de la force pour faire le bien. Ne me tentez pas! Je n'ose le prendre, pas même pour le garder en sûreté, inemployé. (*SDA*, p. 78)

Plus encore, Shippey suggère que Gandalf n'aurait pas pu forcer Frodo à lui remettre l'Anneau « excepté par quelque pouvoir mental inconnu, peut-être par l'hypnose<sup>9</sup> », ce qui n'est pas sans rappeler que les psychanalystes ont parfois recours à l'hypnose pour aider les analysés aux prises avec des troubles obsessionnels. Shippey touche, sans approfondir, les prémisses de notre propre réflexion en donnant à l'Anneau un pouvoir de suggestion poussant son porteur à disparaître et à se vider de son existence, bref, à s'autodétruire sous le couvert de puissance et de richesses. Le passage où Galadriel se voit offrir l'Anneau par Frodo est à ce sujet extrêmement évocateur :

Elle leva la main et de l'anneau qu'elle portait jaillit une grande lumière qui l'illumina elle seule, laissant tout le reste dans l'obscurité. Elle se dressait devant Frodo, paraissant à présent d'une taille démesurée et d'une beauté insoutenable, terrible et digne d'adoration. Puis elle laissa retomber sa main, et la lumière s'éteignit; elle rit soudain de nouveau, et voilà qu'elle était toute rapetissée: elle était devenue une mince femme elfe, vêtue simplement de blanc, à la voix douce et triste :

— Je soutiens l'épreuve, dit-elle. Je diminuerai, j'irai dans l'Ouest, et je resterai Galadriel (*SDA*, p. 399-400).

Selon Shippey, « s'ils le possédaient [l'Anneau] », les personnages puissants de la Terre du Milieu « deviendraient des dictateurs, esclaves d'eux-mêmes<sup>10</sup> » et de leur désir de pouvoir. Les porteurs de l'Anneau, puisqu'ils subissent des altérations majeures de leur personnalité, ne peuvent être esclaves d'eux-mêmes, mais sont plutôt esclaves des pouvoirs de l'Anneau, qui devient rapidement une obsession, un objet dont ils ne peuvent plus se départir et par lequel tous leurs désirs doivent obligatoirement passer pour être comblés. Comment, en effet, être esclave de soi-même si nous ne sommes plus nous-mêmes? Galadriel indique justement qu'elle « rester [a] Galadriel » en n'acceptant pas l'Anneau des mains de Frodo, préférant s'éteindre telle qu'elle est, avec les siens.

L'objet est, en psychanalyse, « ce en quoi et par quoi [une personne] cherche à atteindre son but, à savoir un certain type de satisfaction<sup>11</sup> ». Or,

---

Denethor, if they owned it, would begin with the best of intentions, but would come to enjoy having their intentions achieved, the use of power itself, and would end as dictators over others, enslaved to themselves, unable to give up or go back » (Tom Shippey, *Tolkien, Author of the Century*, ouvr. cité, p. 119; nous traduisons).

9. Tom Shippey, *Tolkien, Author of the Century*, ouvr. cité, p. 119.

10. Tom Shippey, *Tolkien, Author of the Century*, ouvr. cité, p. 119.

11. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 290.

cette définition de l'objet rejoint en tout point l'obsession de Gollum pour l'Anneau, qu'il « détestait et aimait, comme il détestait et aimait sa propre personne », « [i]l ne pouvait s'en débarrasser », car « [i]l n'avait plus aucune volonté en la matière » (SDA, p. 72). Gollum n'est pas prisonnier de lui-même, de Sméagol, mais bien de son idée fixe pour l'Anneau et de ses illusions de puissance, l'Anneau se révèle comme sa seule source de satisfaction, la seule chose le rattachant toujours à l'existence. Sans l'Anneau, Gollum n'existerait plus et Sméagol ne posséderait pas l'énergie pour reprendre le dessus. Il ne resterait rien, que du vide.

Les *Ringwraiths*<sup>12</sup> représentent sans aucun doute l'exemple le plus frappant des effets de l'Anneau. Ils « ne possèdent plus de noms propres, car en servant l'Anneau, dont le nom a remplacé leurs noms véritables, ils ont perdu leur identité<sup>13</sup> ». Ils sont à la fois capables de blesser quelqu'un physiquement, de porter une épée et des vêtements, tout en étant intangibles, presque invisibles. Ils sont et ne sont pas, tout à la fois, symboles non vivants et non morts.

Le Roi des Nazgûls, autrefois connu comme le roi-sorcier d'Angmar dans l'histoire de la Terre du Milieu, illustre à merveille cette ambiguïté. « Il devrait être mort<sup>14</sup> », mais il peut se déplacer et blesser ceux qui croisent son chemin ; c'est en effet à lui que Frodo doit une grave blessure qui le suivra jusqu'à son départ des Havres Gris, et il tue le roi Théoden durant la bataille au *Pelessor Fields* : « Quant à savoir s'il est matériel ou immatériel, il est en quelque sorte sans substance, puisqu'au moment d'enlever son capuchon, il n'y avait rien. Mais il devait bien y avoir *quelque chose* là<sup>15</sup> ».

La mort du roi-sorcier donne davantage d'indices quant à son immatérialité, puisqu'une fois abattu par Eowyn et Merry, il ne reste de lui que son manteau et son haubert. Il est intéressant de noter que de ce vide matériel s'élève malgré tout un cri, suggérant qu'il y avait bel et bien une personne, ou quelque chose, sous le manteau :

Alors, chancelante, se redressant dans un grand effort, [Eowyn] appliqua toute sa dernière force à enfoncer son épée entre la couronne et le manteau tandis que les grandes épaules se courbaient devant elle. Avec des étincelles, l'épée se brisa en maints fragments. La couronne alla rouler avec un bruit métallique. Eowyn tomba en avant sur son ennemi abattu. Mais manteau et haubert étaient vides ! Ils s'étalaient à présent sur le sol, déchirés et informes ; un cri monta dans l'air frémissant et se perdit dans un gémissement aigu ; il passa avec le vent, voix mince et incorporelle qui mourut, fut engloutie pour ne plus jamais être entendue en cet âge du monde (SDA, p. 901).

12. Ceux-ci sont appelés Serviteurs de l'Anneau dans la version française. Nous utilisons le nom en langue originale afin d'en garder le sens recherché par Tolkien.

13. Léo Carruther, *Tolkien et le Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 80.

14. « He ought to be dead » (Tom Shippey, *Tolkien, Author of the Century*, ouvr. cité, p. 123 ; l'auteur souligne, nous traduisons).

15. « As for being material or immaterial, he is in a way insubstantial, for when he throws back his hood, there is nothing there. Yet there must be something there » (Tom Shippey, *Tolkien, Author of the Century*, ouvr. cité, p. 124 ; l'auteur souligne, nous traduisons).

Sous la couronne, où elle ne voit rien, Eowyn rencontre une résistance et doit y « enfoncer son épée » *de toutes ses forces*. Le vide est ainsi particulièrement symbolique, puisqu'il suggère que les porteurs et les serveurs de l'Anneau s'effacent aux yeux du monde, bien que leur présence demeure. Ils perdent par la même occasion leur personnalité, lentement remplacée par la volonté de l'Anneau. Du vide engendré par l'Anneau naît quelque chose d'autre, influencé par la malveillance de Sauron.

### Gollum et son cadeau d'anniversaire

Revenons à cette énergie qui pousse Sméagol à devenir Gollum, et qui entraîne éventuellement Frodo vers un destin similaire. Se pourrait-il qu'il y ait une corrélation entre l'invisibilité accordée à un porteur de l'Anneau et l'effacement de sa personnalité, à sa *spectralisation* ?

Gollum est un personnage qui essaie tant bien que mal de s'accrocher à la vie, mais qui n'a que son obsession pour le rattacher au monde des vivants. Qu'il s'éteigne au même moment où l'Anneau est détruit en dit d'ailleurs long sur sa dépendance. Tolkien épargne ainsi à son personnage de mettre lui-même fin à ses jours, la décadence de Gollum ayant atteint son paroxysme au moment où il attaque Frodo, lui-même déchu, pour lui reprendre l'Anneau. Ce n'est pas par hasard que Vincent Ferré considère que Gollum « se présente comme une véritable personnification de la mort<sup>16</sup> », puisque ce dernier est à la lisière de ce qui sépare l'homme du vide énergétique d'où il provient : « Sa longévité surnaturelle fait de [Gollum] un être en sursis, qui aurait dû mourir depuis longtemps [...]. Rongé par la douleur que lui cause l'Anneau, il a en outre souffert dans les geôles de Sauron, et son apparence squelettique est éloquente<sup>17</sup>. »

Il pourrait être tentant de juger la chute de Gollum comme une décadence sociale, comme l'a fait Isabelle Smadja en comparant Gollum à « l'homme du peuple, l'homme des bidonvilles même, qui n'est jamais parvenu à apprendre correctement sa langue maternelle, qui doit creuser la terre pour trouver quelque nourriture répugnante, mais qui ne veut ni ne peut accepter sa condition d'imbécile ou d'esclave<sup>18</sup> ». Il pourrait l'être aussi d'associer son désir de l'Anneau au désir d'un homme du peuple de « se libérer de ses chaînes et [d]'échapper à l'oppression et à la servitude<sup>19</sup> ». Accorder à l'Anneau un tel pouvoir d'émancipation ne nous semble cependant pas approprié. L'Anneau, loin de libérer Gollum de ses chaînes, l'isole de tous et l'éloigne de son existence de Hobbit, de cette existence pleine de vie qui était la sienne avant la découverte de l'Anneau par Déagol.

Qui plus est, Gollum a déjà expérimenté les affres et les mensonges de l'Anneau, quand il quitte sa vie de Hobbit pour s'enfoncer sous une montagne, dans de sombres cavernes :

16. Vincent Ferré, *Tolkien, sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002, p. 37.

17. Vincent Ferré, *Tolkien, sur les rivages de la Terre du Milieu*, ouvr. cité, p. 37.

18. Isabelle Smadja, *Le Seigneur des Anneaux ou la tentation du mal*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 85.

19. Isabelle Smadja, *Le Seigneur des Anneaux ou la tentation du mal*, ouvr. cité, p. 85.

Tous les « grands secrets » de sous les montagnes s'étaient révélés n'être que nuit vide : il n'y avait plus rien à découvrir, rien qui valût la peine de faire, uniquement de mauvais et furtifs repas et des souvenirs pleins de ressentiment. Il était totalement misérable. Il avait horreur des ténèbres et il détestait davantage la lumière ; il haïssait tout, et l'Anneau plus que toute autre chose (*SDA*, p. 72).

En accompagnant Frodo dans son voyage pour détruire l'Anneau, il tend à s'éloigner du vide, puisqu'il travaille à échapper à son obsession, à s'en départir, afin de retrouver son Moi véritable. Il redevient d'ailleurs, l'espace de quelques chapitres, Sméagol le Hobbit, « plus servile » et « affectant davantage l'amitié » (*SDA*, p. 677) avec Frodo et Sam.

### L'acquisition de l'Anneau par Bilbo

Les circonstances dans lesquelles Bilbo est amené à découvrir l'Anneau font en sorte qu'il développe différemment sa relation de dépendance à celui-ci. Les souvenirs qu'il garde de ce moment ne seront pas totalement douloureux, du moins, pas aussi traumatisants que ceux de Gollum, qui a pris l'Anneau de son seul ami, après l'avoir assassiné.

En fait, c'est en aveugle que Bilbo trouve l'Anneau, en tâtonnant dans le noir pour trouver son chemin sous la montagne, tout juste avant de rencontrer Gollum à son étang :

Il devina de son mieux et rampa un bon bout de chemin, jusqu'au moment où sa main rencontra soudain un objet qui lui parut être un minuscule anneau de métal froid, gisant sur le sol du tunnel. C'était un tournant de sa carrière, mais il n'en savait rien. *Il mit l'anneau dans sa poche presque machinalement*, l'objet ne lui paraissait certes d'aucune utilité sur le moment<sup>20</sup>.

Dans le noir, seul et incapable de retrouver son chemin, il est étonnant que Bilbo n'ait pas cédé immédiatement à la puissance que projette l'Anneau chez les autres, à l'invitation de celui-ci, qui se place bien commodément sur le chemin du Hobbit. Bilbo range plutôt l'Anneau « dans sa poche ». Il s'accroche à la vie, continue d'essayer d'avancer, s'orientant comme il le peut dans le noir. Il prend même quelques instants pour « chercher sa pipe » (*BLH*, p. 89), qu'il ne peut malheureusement pas allumer. Il cède ainsi à ses habitudes de Hobbit bourgeois simplet, et non à la panique et à la facilité. Il choisit, en quelque sorte, de continuer à souffrir de sa situation inhabituelle et d'expérimenter quelque chose de nouveau, tout en se raccrochant à ses vieilles manies qui représentent toute sa vie de Hobbit, non sans se sentir rassuré, toutefois, par « la garde de son épée — ce petit poignard qu'il avait pris aux trolls et qu'il avait complètement oublié » (*BLH*, p. 89).

Cet événement en apparence anodin démontre l'importance du premier contact avec le vide. Mal préparé, Sméagol cède aux pulsions du Çà, à

20. J. R. R. Tolkien, *Bilbo le Hobbit*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche », 1980, p. 88 ; nous soulignons. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BLH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

ses désirs primaires, et ce faisant, il finit par s'étioler. Bilbo pour sa part est tant bien que mal préparé pour l'aventure dans laquelle l'entraîne Gandalf, dont il gardera des souvenirs et des apprentissages :

Jusqu'à la fin de ses jours, Bilbo *ne devait jamais oublier* [*could never remember*]<sup>21</sup> comment il s'était trouvé dehors, sans chapeau, sans canne, sans argent, sans rien de ce qu'il prenait généralement pour sortir ; il avait laissé son second petit déjeuner à demi consommé, la vaisselle aucunement faite ; ayant fourré ses clefs dans la main de Gandalf, il avait dévalé le chemin de toute la vitesse de ses pieds poilus, passé devant le grand Moulin, traversé l'Eau et couru sur un mille et plus (*BLH*, p. 42 ; nous soulignons).

Il a dû affronter ses peurs en essayant de voler trois énormes trolls pour montrer ses qualités de cambrioleur et en voyageant dans des conditions qui ne lui permettaient pas ses habituels, et nombreux, repas quotidiens, ni ses repos tranquilles au coin de la cheminée : « Et je suis sûr que la pluie s'est infiltrée dans les vêtements secs et dans les sacs de provisions, pensa Bilbo. La peste soit de la cambriole et de tout ce qui y touche ! Je voudrais bien être chez moi au coin du feu dans mon gentil trou, avec la bouilloire en train de commencer à chanter ! » (*BLH*, p. 45).

Bilbo a été préparé à affronter le vide en prenant connaissance de la précarité de sa vie et de son insignifiance dans le monde ; sa petite vie tranquille dans le *Shire* n'avait rien d'exceptionnel, et son côté Took (une famille de Hobbits atypique, plus aventureuse que la moyenne) le lui rappelle à plusieurs occasions. À la fin de son aventure, Gandalf souligne que malgré les événements grandioses auxquels il a participé, Bilbo n'est, « après tout, qu'un minuscule individu dans le vaste monde » (*BLH*, p. 372). Bilbo n'en est pas insulté, au contraire, il est désormais à l'aise avec un tel constat, qui l'aurait assurément débousolé quelques mois plus tôt.

Bilbo utilise cependant l'Anneau à répétition au cours de ses aventures. Il nous montre ainsi que malgré une bonne préparation et une prise de conscience de notre place dans l'univers, nous ne pouvons ignorer le vide et son énergie extrêmement attirante. En offrant à son porteur l'illusion de contrôler cette énergie, l'Anneau prétend en réalité qu'il est possible de contrôler la mort, pouvoir que personne n'oserait refuser. Bilbo parvient cependant à éviter le piège tendu par l'Anneau et préfère « saut[er] par-dessus la tête de Gollum » (*BLH*, p. 111), alors qu'il a la possibilité de se débarrasser de lui :

Il lui fallait absolument s'échapper de ces horribles ténèbres pendant qu'il lui restait encore un peu de forces. [...] Il devait transpercer cet être répugnant, éteindre ses yeux, le tuer. L'autre voulait le tuer, lui. Non, le combat n'était pas loyal. Il était invisible, à présent. Gollum n'avait pas d'épée. Gollum n'avait pas positivement menacé de le tuer, ni encore tenté de le faire. Et il était misérable, seul, perdu (*BLH*, p. 110-111).

Bilbo lutte contre les suggestions de l'Anneau, qui l'enjoint de mettre fin à la menace représentée par Gollum et son appétit dévorant. Mais

21. La traduction ne rend pas justice à ce passage. Le sens est inversé en français (nous devrions lire qu'il ne pourrait jamais se souvenir, et non qu'il ne devait jamais oublier).

l'Anneau échoue dans cette tentative, Bilbo étant mieux préparé que Sméagol ne l'était.

Bilbo entrevoit au même moment la vie, ou la non-vie, menée par Gollum depuis son arrivée sous la montagne, où il s'est cloîtré dans une caverne « sans lumière, sans aucun espoir d'amélioration, la pierre dure, le poisson froid, les mouvements furtifs, le chuchotement » (*BLH*, p. 111). C'est peut-être en même temps une vision de ce qui aurait pu lui arriver, advenant qu'il ait décidé de porter un coup fatal à Gollum pour s'assurer la propriété de l'Anneau, comme Sméagol l'avait fait avec Déagol quelque cinq cents ans plus tôt. Bilbo évite cependant la régression qu'a connue Gollum en cherchant plutôt un moyen de quitter la montagne et ses froides ténèbres pour retourner vers la lumière et ses amis.

### De Bilbo à Frodo : hériter de l'Anneau

Au début du *Seigneur des Anneaux*, nous retrouvons quelques indications sur les sévices causés par l'Anneau à Bilbo, qui commence à entrevoir le vide, à réaliser que son existence n'est plus vraiment la sienne :

Je suis vieux, Gandalf. Je ne le parais pas, mais je commence à le sentir au plus profond de mon être. Bien conservé ! grogna-t-il. Mais je me sens tout maigre, détiré [*stretched*] en quelque sorte, si vous voyez ce que je veux dire : comme du beurre qu'on a gratté sur une trop grande tartine. Ça ne paraît pas normal. J'ai besoin d'un changement, de quelque chose, quoi (*SDA*, p. 47).

Bilbo n'arrive pas à nommer le vide, il ne fait que l'entrevoir. Il a l'impression d'être « maigre » et « détiré » : sa *spectralisation* est proche, de plus en plus semblable à celle de Gollum. Pour s'accrocher à la vie, Bilbo doit trouver *quelque chose* qui le rattacherait à son existence, n'importe quoi.

Le niveau de dépendance de Bilbo est maintenant visible, notamment lorsqu'il doit remettre l'Anneau à Gandalf. Dans cette scène, Bilbo multiplie les *essais* pour garder l'Anneau dans sa poche, tout en *essayant* de se donner bonne conscience : « Il glissa dans l'enveloppe son anneau d'or et sa belle chaînette ; puis il la cacheta et l'adressa à Frodo. Il commença par la poser sur la cheminée, mais il se ravisa soudain et la mit dans sa poche » (*SDA*, p. 46). Il tente de résister à l'Anneau en planifiant de le léguer à Frodo, franchissant toutes les étapes nécessaires pour arriver à l'acte, cachetant l'enveloppe et l'adressant à son filleul, mais au dernier moment, ses défenses s'écroulent et il garde pour lui l'Anneau, sa conscience oubliant cependant ce dernier détail :

— Tout ? dit Gandalf. L'anneau aussi ? Vous en étiez convenus, vous vous le rappelez.

— Oui, euh, oui, je le suppose, balbutia Bilbo.

— Où est-il ?

— Dans une enveloppe, si vous tenez à le savoir, dit Bilbo avec impatience. Là, sur la cheminée. *Enfin non ! Le voici, dans ma poche !* (Il marqua une hésitation.) N'est-ce pas curieux, voyons ? se dit-il doucement à lui-même.

Oui, après tout, pourquoi pas? Pourquoi ne resterait-il pas ici? (SDA, p. 48, nous soulignons)

Bilbo est parfaitement conscient qu'il doit laisser l'Anneau derrière lui, mais quelque chose l'en empêche, l'Anneau lui-même, qui résiste et ne veut pas être abandonné. Gandalf répond à Bilbo qu'il porte un « intérêt professionnel pour son anneau » (SDA, p. 48), capable de mesurer les dangers de l'obsession qu'engendre l'Anneau. Il refuse même d'envisager de le porter, de peur d'être tenté par son pouvoir d'attraction. Quand Bilbo refuse d'abandonner l'Anneau, envoyant sèchement à Gandalf « je le garderai, je le déclare » (SDA, p. 48), Gandalf fait preuve d'une grande lucidité, qui atteindra finalement le vieux Hobbit: « Ce serait stupide de votre part, Bilbo. Chaque mot que vous prononcez le montre clairement. L'Anneau a une bien trop grande influence sur vous. Abandonnez-le! Et alors vous pourrez partir vous-même, libre » (SDA, p. 49).

L'Anneau tente malgré tout de résister, encore un peu, même après que Bilbo ait admis que « ce serait un grand soulagement d'un certain côté de ne plus avoir à [s'en] soucier » (SDA, p. 49). Au moment de partir pour son voyage vers *Rivendell*, Bilbo a toujours l'Anneau dans sa poche, sans le savoir vraiment, avec « [son] testament et tous les autres documents » (SDA, p. 50) pour Frodo. Et au moment de poser l'enveloppe contenant l'Anneau, « sa main eut un brusque mouvement de recul, et le paquet tomba à terre » (SDA, p. 50). Cette scène en révèle beaucoup, tant sur la force de Bilbo, qui parvient à laisser l'Anneau avec l'aide de Gandalf, que sur le pouvoir de suggestion de l'Anneau, qui est capable d'influencer l'inconscient de son porteur s'il ne veut pas l'abandonner, cherchant par tous les moyens à rester en la possession de Bilbo, qu'il sait de plus en plus influençable.

### Frodo et la violence du vide

Frodo est un cas particulier. C'est à lui qu'incombe la mission de détruire l'Anneau et ce qu'il symbolise et, ce faisant, il est amené à affronter le vide d'une manière beaucoup plus intense. Au début du roman, son attachement à l'Anneau est similaire à celui de Bilbo, ce qui l'amène par exemple à « pouss[er] un cri » (SDA, p. 66) lorsque Gandalf jette l'Anneau dans le feu pour faire apparaître les écritures à la surface de celui-ci. Il ne l'a jusqu'alors jamais utilisé, le laissant pendre à une chaîne accrochée à son cou.

Ce n'est que plus tard, lorsqu'il fera la rencontre des Spectres de l'Anneau, que Frodo développe une forme beaucoup plus *violente* de dépendance. Le pouvoir de l'Anneau cherche en effet à soumettre Frodo beaucoup plus rapidement, en l'enjoignant de l'enfiler lorsqu'il se retrouve devant les Nazgûls :

La terreur eut raison de Pippin et de Merry, et ils se jetèrent à plat sur le sol. Sam se serra au côté de Frodo. Celui-ci était à peine moins terrifié que ses compagnons ; il tremblait comme sous l'effet d'un froid glacial, mais sa terreur se trouva submergée par la soudaine tentation de mettre l'Anneau. Ce désir s'empara de lui, et il ne put plus penser à rien d'autre. Il n'oubliait

pas le galgal, ni le message de Gandalf; mais quelque chose semblait le contraindre à passer outre à tous les avertissements, et il brûlait d'y céder. Non pas dans l'espoir de s'échapper ou de faire quelque chose, de bon ou de mauvais: il sentait simplement qu'il devait prendre l'Anneau et le passer à son doigt. Il était incapable de parler. Il percevait que Sam le regardait, comme conscient d'un grand trouble chez son maître, mais il ne pouvait se tourner vers lui. Il ferma les yeux et lutta un moment; mais la résistance devint insupportable, et il finit par sortir lentement la chaîne et glisser l'Anneau à l'index de sa main gauche (SDA, p. 221).

L'Anneau s'efforce ici de submerger Frodo, au bord de la mort, non pas en lui proposant une voie de sortie, mais en lui intimant le désir de l'enfiler, de s'abandonner à sa volonté, et Frodo ne parvient pas à résister. Ce n'est qu'une fois qu'il a cédé que Frodo parvient à voir les *Ringwraiths* pour ce qu'ils sont, et il aperçoit alors les corps cadavériques aux « figures blanches [où] luisaient des yeux perçants et impitoyables » (SDA, p. 221). Au seuil de la mort, s'abandonnant au vide, Frodo est en mesure de voir les spectres, puisqu'il devient comme eux, un spectre soumis à la volonté de l'Anneau, comme l'informera plus tard Gandalf: « Vous étiez le plus menacé pendant que vous portiez l'Anneau, car alors vous étiez vous-même à demi dans le monde des spectres, et ils auraient pu vous saisir » (SDA, p. 248).

Il parvient malgré tout à résister, au tout dernier instant, en frappant de son épée « aux pieds de son ennemi » (SDA, p. 222), mais il reçoit lui-même une grave blessure à l'épaule, qui contribuera à renforcer l'emprise de l'Anneau. Il reconnaît plus tard « qu'en mettant l'Anneau il avait obéi non à son propre désir, mais aux vœux autoritaires de ses ennemis » (SDA, p. 225), conscient de perdre peu à peu ses moyens. Plus près de la mort, Frodo n'a plus besoin de porter l'Anneau pour apercevoir les spectres, qu'il « voi[t] clairement à présent » (SDA, p. 240). Sa blessure est soignée, mais ne guérira jamais complètement, puisqu'elle dépasse la simple blessure physique.

## Conclusion

Nous avons vu que l'Anneau influence ses porteurs, au point de les aliéner et de les détruire dans ce qu'ils ont de plus intime, leur psychisme. L'objet les rend si dépendants qu'ils doivent faire face à un dilemme qui n'est ni plus ni moins qu'un cul-de-sac: soit ils s'abandonnent aux pouvoirs de l'Anneau et deviennent des spectres, vidés de leur essence, comme les *Ringwraiths*, soit ils abandonnent l'Anneau et demeurent éternellement liés à lui, les blessures reçues ne guérissant jamais totalement, même après la destruction de l'objet, comme en témoigne le départ de Frodo à la fin de l'histoire. Diminué et mélancolique, son voyage avec l'Anneau le force à abandonner la Terre du Milieu pour accompagner les elfes vers d'autres rivages. La part de l'esprit qui a disparu ou qui a été abîmée ne guérit pas ni ne renaît; elle n'est plus, remplacée par la volonté de l'Anneau. Celui-ci n'étant plus, c'est une partie de l'esprit des porteurs qui s'est envolée.

Le changement apporté par Tolkien au *Hobbit* permet une étude plus approfondie des pouvoirs de l'objet. Une fois *Le Seigneur des Anneaux* terminé, impossible d'envisager que Sméagol ait abandonné l'objet aux mains

de Bilbo. En modifiant son histoire de cette manière, Tolkien a créé un objet mystérieux, aux pouvoirs imprévisibles et dangereux.

Au-delà du désir de l'Anneau, il est permis de croire que ses porteurs, aussi bien intentionnés soient-ils, ne se laissent pas tenter par la simple idée du pouvoir ou de la richesse. Le désir de l'Anneau apparaît beaucoup plus primaire : celui de vivre. La question des pouvoirs et des influences de l'Anneau demeure donc ouverte. N'est-il pas paradoxal que ce soit ce même désir d'immortalité, d'une puissance suffisamment grande pour rivaliser avec la mort qui, au final, engendre la mort ? Serait-il possible que l'Anneau soit encore plus puissant que Sauron, son maître ? De tous les personnages de l'histoire, c'est lui qui tente le plus résolument de s'en emparer, n'hésitant même pas à renvoyer Gollum à sa recherche, sachant tout de même qu'il le désire pour lui seul. Sauron est l'exemple le plus évident de cette complexité du pouvoir de l'Anneau : immortel tant qu'existe l'Anneau, il meurt en même temps qu'est détruit l'objet qu'il a lui-même forgé.



# Le *monstre*, ou le drame romantique chez Amélie Nothomb

Marie Bouvette Jutras,  
Université du Québec à Trois-Rivières

« Il y a des hommes océans en effet », écrivait Victor Hugo, en 1864, dans *William Shakespeare*<sup>1</sup>. Des esprits au sein desquels se heurtent « ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins<sup>2</sup> » dans « cet insondable » océan qu'Hugo nomme le génie. S'il y a toujours de la place aujourd'hui pour ces hommes-océans, nous nous plaisons à croire qu'Amélie Nothomb puisse être l'une d'entre eux. Femme-océan. Écrivaine d'une intensité prodigieuse et insolite, Amélie Nothomb a créé une œuvre « d'abondance diluvienne<sup>3</sup> », œuvre-monstre, chose bizarre, formée de parties disparates qu'elle se plaît à mettre en spectacle<sup>4</sup>. Les registres tragiques et comiques, l'abject et le majestueux, le sacré et le dérisoire sont autant de couples qui naissent sous la plume d'Amélie Nothomb. « À fréquenter le texte nothombien, note Juan-Claudio Vera, on est rapidement jeté dans un univers du fantasme où les personnages sont fascinants de laideur comme de magnificence. On croirait parfois être dans l'univers d'un conte avec ses princesses et ses ogres, lieu où tout est démesure, où le grandiose règne en même temps que la turpitude et la souillure<sup>5</sup>. » On pourrait presque croire que Nothomb, par son œuvre, procède à l'assouvissement postmoderne des fantasmes romantiques hugoliens, plus précisément tels qu'ils étaient exposés dans la préface de *Cromwell*, texte fondateur du drame romantique par lequel Hugo, à l'imitation des dramaturges élisabéthains, voulait « fondre sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie<sup>6</sup> ».

En effet, le texte nothombien, où une chose embrasse inévitablement son contraire, cristallise plusieurs traits du drame auquel aspirait Victor Hugo, chef de file du romantisme. Sous le signe du « Tout dans Un », le drame romantique tend vers un « drame total » qui réunirait les contrastes « qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe<sup>7</sup> », de

---

1. Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], Paris, Flammarion, 1973, p. 38.

2. Victor Hugo, *William Shakespeare*, ouvr. cité, p. 38.

3. Nous empruntons l'expression à Juan-Claudio Vera, *Amélie Nothomb : pour une esthétique du sublime et de l'opprobre*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2010, p. 3.

4. Le mot « monstre » vient du latin *monstrare* : montrer.

5. Juan-Claudio Vera, *Amélie Nothomb : pour une esthétique du sublime et de l'opprobre*, ouvr. cité, p. 3.

6. Victor Hugo, « Préface », *Cromwell* [1827], Paris, Librairie Larousse, coll. « Nouveaux classiques Larousse », 1972, p. 45.

7. Victor Hugo, « Préface », *Cromwell* [1827], cité par Pierre-Henry Rojat, « Le drame romantique dans tous ses états », dans Étienne Calais (sous la dir. de), *Étude sur le drame romantique*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1996, p. 15.

manière à donner au théâtre une image plus fidèle de la vie que celle qui était alors mise de l'avant par le théâtre classique :

Comblant le fossé que la tradition classique du XVIII<sup>e</sup> siècle avait creusé en France entre l'esthétique de la tragédie et celle de la comédie, opérer un véritable mélange de sublime et de bouffon, d'idéalisme et de réalisme, de tristesse et de gaieté [...] : tel était le principe fondateur de *Cromwell*<sup>8</sup>.

Plutôt que de cliver le solennel et le trivial, comme pouvaient alors le faire la tragédie et la comédie classiques, Hugo avait pour ambition de condenser ces deux pôles antagoniques dans une seule et même œuvre totale. Une œuvre-océan :

Ainsi l'histoire, la légende, le conte, la réalité, la nature, la famille, l'amour, des mœurs naïves, des physionomies sauvages, les princes, les soldats, les aventuriers, les rois, les patriarches comme dans la Bible, des chasseurs d'hommes comme dans Homère, des titans comme dans Eschyle, tout s'offrait à la fois à l'imagination éblouie de l'auteur dans ce vaste tableau à peindre [...] ; on pouvait, dans un sujet pareil, mêler à la peinture d'une famille féodale la peinture d'une société héroïque, toucher à la fois des deux mains au sublime et au pathétique, commencer par l'épopée et finir par le drame<sup>9</sup>.

Ce projet majestueux, qui habitait Hugo avec tant de fougue, nous le retrouvons en écho chez Amélie Nothomb. Il nous semble en cela que la voie du drame romantique serait une lunette d'approche fort pertinente, et surtout fort passionnante de l'œuvre nothombienne. Au cours de cette étude, nous entreprenons donc d'analyser comment se noue la poétique du drame romantique au sein de deux romans de Nothomb, *Le sabotage amoureux* (1993) et *Robert des noms propres* (2002). Nous verrons de quelle façon l'auteure y reprend les grands axes paradoxaux du drame romantique, soit le sublime et le grotesque qui, lorsqu'ils sont assemblés, permettent de rendre de façon éclatante « la dualité de l'homme partagée entre la chair et l'esprit, la terre et le ciel, la mort et la vie éternelle<sup>10</sup> ».

### « Ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins<sup>11</sup> » : le grotesque et le sublime chez Amélie Nothomb

Le drame est démesure ; il est dévorant ; il réunit ce qui est normalement antinomique ; le drame est spectacle : le drame est *monstre*. Il expose une vérité à la fois sublime et terrifiante : l'homme est capable de Tout, Tout est en l'homme. Une bête, mille visages. Pour les tenants du drame romantique, c'est au théâtre que revient la tâche de révéler ces visages. « C'est pourquoi le drame romantique a privilégié l'exceptionnel, l'anormal, le

8. Franck Laurent et Michel Viegnes, *Le drame romantique*, Paris, Hatier, coll. « Profil littérature », 1996, p. 19.

9. Victor Hugo, « Préface », *Burgraves*, cité par Michel Lioure, *Le drame*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 63.

10. Pierre-Henry Rojat, « Le drame romantique dans tous ses états », dans Étienne Calais (sous la dir. de), *Étude sur le drame romantique*, ouvr. cité, p. 14.

11. Victor Hugo, *William Shakespeare*, ouvr. cité, p. 38.

monstrueux. Il a pensé que la nature humaine se comprenait mieux dans ses extrêmes que dans sa moyenne<sup>12</sup>. » Ainsi, le drame romantique se focalise (littéralement, il « concentre ses rayons ») autour de deux notions auxquelles la grandeur est inhérente : le sublime et le grotesque. Pour Hugo, le théâtre devient en cela la possibilité non pas de montrer la vie « réelle » en ce qu'elle a d'ordinaire, mais de la montrer dans une intensité multipliée : « L'opposition des tons [...] n'est pas tant une marque de fidélité au vrai qu'un procédé pour faire jaillir de l'antithèse la grandeur<sup>13</sup> », de manière à mieux faire apparaître, dans cette « étincelle » qu'est le drame, l'immensité monstrueuse de l'Homme.

Il serait réducteur d'affirmer que l'œuvre de Nothomb répond à cette idée ; elle est *débordante* de cette idée. Débordante de monstres. Monstres de beauté, monstres de laideur : une enfant-tube, une ballerine meurtrière, une femme-kyste, une épopée aux enjeux scatologiques... Décidément, rien n'est plat dans cet univers. La vie et les êtres y sont toujours parés d'un caractère emphatique, d'une aura sacrée, le « sacré » employé dans son sens étymologique, du latin *sacer*, qui connote à la fois la présence d'un signe sur-humain vénérable et une mise à l'écart par une souillure qui suscite l'effroi. Ainsi, Nothomb privilégie ce que le ton moyen passerait sous silence : chez elle, on est tout aussi fasciné devant l'absolue solennité que devant la pure immondice. Or, elle ne se contente pas d'inclure ces deux extrêmes dans ses romans : elle les imbrique l'un à l'autre dans une torsion perverse : le sublime devient grotesque et le grotesque, sublime.

## I. Le sublime

### 1. Le héros romantique

Dans sa première acception, le « sublime » (du latin *sublimis* : sublimé, élevé) est l'atteinte d'une élévation intellectuelle ou morale. C'est ce qu'il y a de grand dans le style, dans les sentiments, dans les actions ; ce qu'il y a d'exalté dans l'âme et la spiritualité<sup>14</sup>. Chez Amélie Nothomb, on retrouve ce sublime défini par la recherche d'élévation : exaltation des sentiments, « sublimation » du corps au-dessus de ses instincts matériels, intensification de la vie au-delà de la banalité. Cette recherche d'élévation se manifeste par la « solennisation » de l'être, par la mise en scène de son existence, qui doit arborer une gravité propre aux grandes occasions, un caractère de valeur absolue. En cela, Nothomb emprunte à la tragédie et au drame romantique ce qu'ils ont en commun ; leurs héros sont des personnages hors-normes :

C'est le paria, le révolté, l'hypersensible, l'exalté, le génie. « Tout lui est dû et il ne doit rien à personne » (P. Van Tieghem). Il vit en marge de la société, en raison de sa « supériorité », et il doit lutter contre un destin implacable qui le voue au malheur. Mais il trouve dans l'épreuve l'occasion de manifester sa grandeur et sa démesure. Puissant ou misérable, innocent

12. Victor Hugo, *William Shakespeare*, ouvr. cité, p. 124.

13. Michel Lioure, *Le drame, de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Collin, 1973, p. 61.

14. Nous tirons cette définition du *Dictionnaire Littré* [en ligne], <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/definition/sublime>, page consultée le 13 décembre 2010.

ou corrompu, victime ou bourreau, le héros s'affirme et se définit par la grandeur de son caractère et de ses actions, de ses souffrances ou de ses crimes<sup>15</sup>.

Cela se cristallise notamment dans le personnage central du roman *Robert des noms propres*. Née dans des circonstances tragiques, peu après l'assassinat de son père par sa mère enceinte, qui s'est pendue après l'avoir mise au monde, ne lui laissant que son nom, qui « lui tient lieu de testament », la petite Plectrude est, dès sa naissance, promue à un destin hors norme. Ce destin est inscrit jusque dans son prénom, qui préfigure l'aura d'une « obscure divinité » :

- Pensez à l'enfant, Lucette.
- Je ne pense qu'à elle.
- Ça ne lui posera que des problèmes.
- Ça préviendra les gens qu'elle est exceptionnelle.
- On peut s'appeler Marie et être exceptionnelle.
- Marie, ça ne protège pas. Plectrude, ça protège : cette fin rude, ça sonne comme un bouclier.
- Appelez-la Gertrude, alors. C'est plus facile à porter.
- Non. Ce début de Plectrude, ça fait penser à un pectoral : ce prénom est un talisman<sup>16</sup>.

Plectrude sera en effet à l'image de cette prophétie : dotée d'un regard grave d'une « beauté invraisemblable », l'enfant attirera d'emblée la vénération de son entourage. Or, c'est ce même élément qui jettera sur elle le sort du proscrit : dès l'âge de trois ans, elle sera renvoyée de la maternelle car « [e]lle fait pleurer les autres enfants rien qu'en les regardant fixement » (RP, p. 32-33). Plectrude porte ainsi les stigmates de la fatalité, fatalité qui fait de son pouvoir à la fois ce qui l'élève et ce qui la détruit. Ce fondement tragique, qu'Hernani, héros hugolien, nomme dans ces mots célèbres la « force qui va », précède même la venue au monde de Plectrude et préfigure la marque du pathétique qui entourera toute son existence. En cela, le personnage de Plectrude personnifie le héros type de la sensibilité romantique.

Or, elle s'y apparente sous plusieurs autres traits, s'inscrivant dans l'exaltation de l'individu, d'un « je » marginalisé, qui ne cesse de se donner en spectacle : des caractéristiques propres au héros du drame romantique. On peut voir tous ses principes se mettre en action dans le passage suivant, passage dans lequel Plectrude, constamment à la recherche de cette même dramatisation qui se produit au théâtre, fait de sa vie enfantine un spectacle qui prend des airs de tragédie :

Cet hiver-là, la danseuse inventa un jeu sublime d'héroïsme : il s'agissait de se laisser ensevelir par la neige, sans bouger, sans opposer la moindre résistance.

15. Michel Lioure, *Le drame*, ouvr. cité, p. 37.

16. Amélie Nothomb, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 21-22. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

— Faire un bonhomme de neige, c'est trop facile, avait-elle décrété. Il faut devenir un bonhomme de neige, en restant debout sous les flocons, ou un gisant de neige, en se couchant dans un jardin (*RP*, p. 81).

[I]l fallait toujours qu'elle mît en scène son existence, qu'elle se projetât dans le grandiose, qu'elle organisât de sublimes dangers là où régnait le calme, qu'elle en réchappât avec des airs miraculés (*RP*, p. 87).

En vérité, elle était à ce point danseuse qu'elle vivait les moindres scènes de sa vie comme des ballets. Les chorégraphies autorisaient que le sens du tragique se manifestât à tout bout de champ : ce qui, dans le quotidien, était grotesque, ne l'était pas à l'opéra et l'était encore moins en danse.

« Je me suis donnée à la neige dans le jardin, je me suis couchée sous elle et elle a élevé une cathédrale autour de moi, je l'ai vue construire lentement les murs, puis les voûtes, j'étais le gisant avec la cathédrale pour moi seule, ensuite les portes se sont refermées et la mort est venue me chercher, elle était d'abord blanche et douce, puis noire et violente, elle allait s'emparer de moi quand mon ange gardien est venu me sauver, à la dernière seconde. »

Tant qu'à être sauvée, il valait mieux l'être à la dernière seconde : c'était beaucoup plus beau comme ça. Un salut qui n'eût pas été ultime, c'eût été une faute de goût (*RP*, p. 90-91).

La sublime démesure qui se dégage de la fatalité tragique, reprise par le théâtre romantique, saute aux yeux. En sacrifiant une partie d'elle-même à des « intérêts supérieurs », ce sacrifice pouvant aller jusqu'à la mort, l'héroïne nothombienne recherche dans les situations limites une transcendance qui mythifie l'existence. Il s'agit d'emprunter, d'imiter la grandeur impartie aux héros tragiques et qui constitue chez Nothomb — comme chez Hugo — un idéal.

## 2. La pureté des sentiments

Cet idéal, dans ses romans, se double d'une recherche de pureté. D'abord, pureté des sentiments qui unissent deux êtres : l'on doit toujours être prêt à mourir pour l'être aimé, et rien n'est « plus beau » que d'être sauvé par lui. L'amour, comme l'amitié, doit toujours s'élever autour d'un « culte à mystères » : « L'amitié donne à l'enfant le sens du faste de l'existence » (*RP*, p. 65), écrit Nothomb. Ses œuvres traduisent en cela la force sublime de l'amour : « La révélation amoureuse est révélation de l'authenticité, de la pureté et d'une communion possible des êtres. Elle garantit l'existence d'un Sens, dans un monde où le personnage a fait l'expérience amère de la vacuité et de la solitude<sup>17</sup>. » L'amour permet donc aux êtres nothombiens cette élévation (*sublimis*) tant désirée.

Lorsqu'il est possible et réciproque, l'amour donne en effet à celui qui le reçoit ce sentiment auguste qui l'élève parmi les élus de l'humanité : « Outre

17. Christine Fonteneau, « Un enfant du siècle et son théâtre : *Comédies et proverbes de Musset* », dans Étienne Calais, (sous la dir. de), *Étude sur le drame romantique*, ouvr. cité, p. 92-93.

l'affection irrésistible, il y a l'affection par élection, et je ne puis m'empêcher de penser que nous sommes unis par ces deux chaînes si douces à porter, et qui rendraient la vie impossible si on ne les sentait pas<sup>18</sup> », écrivait Balzac. Même lorsqu'elle est irréalisable et que la passion est ravageuse pour celui qu'elle consume, ce dernier s'élève, alors promu au rang de héros mythique : « Ainsi, de toutes les luttes auxquelles j'ai pris part à San Li Tun, celle qui m'a le mieux préparée à lire l'*Illiade* fut mon amour pour Elena. Car parmi tant d'assauts confus et de mêlées, ce fut mon seul combat singulier, ce fut la joute qui répondit enfin à mes aspirations les plus hautes<sup>19</sup>. » Autant dans le drame romantique que chez Nothomb, une passion est rarement autre que dévorante. Christopher Marlowe, un des pères fondateurs du drame élisabéthain, qui servit de modèle aux dramaturges romantiques, disait en ce sens : « ce qui me nourrit me détruit<sup>20</sup>. » De la même manière, Nothomb affirme : « Je crois que le schéma de base de l'amour, c'est la destruction de l'autre<sup>21</sup>. » Ainsi dans les romans de Nothomb jaillit la passion, innocente ou néfaste, dans tout ce qu'elle comporte d'excès, sans demi-mesure : elle permet en ce sens l'éclat d'un sentiment pur.

### 3. La pureté du corps

Dans l'œuvre nothombienne, on retrouve plusieurs occurrences de cette même pureté recherchée dans le corps. Pour concentrer l'action en un conflit des âmes et des destins, la tragédie tend à transcender le corps, parfois même à l'ignorer. C'est dans ce *non-corps* de la tragédie que se voit réalisée, chez Nothomb, la plus grande dignité, le *non-corps* féminin impubère, tel que celui, gracieux, de la jeune danseuse Plectrude, ou encore celui de la petite Elena, dont la narratrice du *Sabotage amoureux* se dit amoureuse à l'âge de sept ans. Ces personnages féminins incarnent l'image de la *sylphide*, figure littéraire romantique qui désigne un génie féminin aérien plein de grâce. Chez Nothomb, est pur ce corps *sublimé* dont aucune fonction triviale n'altère la fraîcheur :

Seules les petites filles étaient parfaites. Rien ne saillait de leur corps, ni appendice grotesque, ni protubérances risibles. Elles étaient conçues à merveille, profilées pour ne présenter aucune résistance à la vie. Elles n'avaient pas d'utilité matérielle, mais elles étaient plus nécessaires que n'importe qui, car elles étaient la beauté de l'humanité — la vraie beauté, celle qui est pure aisance d'exister, celle où rien ne gêne, où le corps n'est que bonheur des pieds à la tête. Il faut avoir été une petite fille pour savoir combien il peut être exqu岸 d'avoir un corps (SA, p. 106).

- 
18. Honoré de Balzac, *Lettres à l'Étrangère*, cité sous l'entrée « Élection » dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)* [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/élection>, page consultée le 13 décembre 2010.
  19. Amélie Nothomb, *Le sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 171. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  20. Christopher Marlowe, cité par Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 63.
  21. Amélie Nothomb, dans une entrevue accordée à Laureline Amanieux, dans Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 69.

Le corps asexué de la fillette symbolise ici le sublime en ce qu'il peut être indice de pureté, d'élévation, de transcendance. Or, si une telle pureté participe de la notion de sublime — et c'est ce qui fait passer Nothomb de la tragédie au drame —, son contraire s'y inscrit tout autant. En effet, « [l]a notion de sublime [...] permet de réunir tout ce qui, dans les sentiments humains, paraît dépasser la simple nature, non seulement dans le plus "élevé" (c'est le sens étymologique de l'adjectif *sublime*), mais aussi dans l'énormité et dans l'horreur<sup>22</sup> ». Ainsi, si la beauté peut être vénérable, la laideur peut l'être à égale valeur. Dans un tour de force qui lui est propre, Nothomb rend au monstre, à l'incongru, à la créature sa splendeur : « On a souvent l'impression en lisant Nothomb que le laid, en dépit de la véhémence avec laquelle il s'inscrit dans le texte, réussit à tout coup, par une sorte d'alchimie, à se convertir en beauté, à imposer cette beauté. [...] Comme si Amélie divinisait le *khaos*, comme si elle plaquait une feuille d'or sur une merde<sup>23</sup>. » Dans le texte nothombien, comme dans le drame romantique, le sublime ne vient pas seul : il se heurte à son pendant, le grotesque. Que serait la Belle sans la Bête ? D'où naîtrait l'irrégularité de l'une sans celle de l'autre ?

## II. Le grotesque

### 1. Le difforme sacralisé

Chez Amélie Nothomb, si le beau est élevé, le monstrueux est grand. En raison de ses dimensions, de sa surface, de son volume, qui outrent et contrefont la norme, il dépasse la nature, la transcende :

Le beau est une chose *humaine*, mais le grotesque a rapport avec toutes les forces cachées, avec les puissances profondes de l'univers ; si le beau « est restreint comme nous », « ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière<sup>24</sup>. »

Le monstre peut être considéré comme une manifestation qui transcende en effet le réel, une manifestation qui relève du sacré, en ce qu'il représente « quelque chose de prestigieux... quelque chose d'insolite... quelque chose de dangereux... quelque chose d'ambigu... quelque chose d'interdit... quelque chose de secret... quelque chose de vertigineux<sup>25</sup> ». De ce fait, le monstrueux attire tout autant la contemplation que l'harmonieux. Plus encore, le grotesque, dans le drame romantique et chez Nothomb, peut décupler la valeur sacrée impartie au sublime lorsqu'il lui est intriqué.

Plectrude, cette jeune fille au nom de « princesse gothique », en est un exemple éloquent. Si elle inspire tant de fascination, c'est qu'elle est

22. Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1993, p. 68 ; souligné dans le texte.

23. Juan-Claudio Vera, *Amélie Nothomb : pour une esthétique du sublime et de l'opprobre*, ouvr. cité, p. 118-119.

24. Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, ouvr. cité, p. 45.

25. Michel Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne », cité par François Caradec, *La farce et le sacré*, Paris, Casterman, 1977, p. 12.

splendide, intense, mais aussi loufoque et fantasque. Elle-même ne sera ébranlée que par le seul être aussi « monstrueux » qu'elle, un garçon qu'on surnomme le « balafré » :

Le visage de Plectrude se figea en un mélange d'horreur et d'admiration. Il s'appelait Mathieu Saladin. [...] La bouche de Mathieu Saladin était fendue en deux par une longue plaie perpendiculaire, bien recousue, mais terriblement visible. C'était beaucoup trop grand pour évoquer le bec-de-lièvre. Pour la danseuse, il n'y eut aucune hésitation [...]. « Cette cicatrice est splendide ! Je n'ai jamais vu un garçon aussi sublime ! » (*RP*, p. 99)

Est supérieur ce qu'on vénère et dévisage à la fois. Le symbole par excellence de cette idée est pour les romantiques cette architecture-monstre qui domine les hauteurs — tant physiques que spirituelles — de tout le Moyen Âge : la cathédrale. Cet édifice, qui s'élève en hommage au divin, est pourtant environné de toutes les horreurs : le grotesque « attache son stigmate au front des cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux, déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des chapiteaux, le long des frises, au bord des toits<sup>26</sup> ».

Si l'âge classique occulte ces « formes bizarres » de l'opprobre, le Moyen Âge les faisait pour sa part saillir hardiment, considérant le grotesque comme une part essentielle de l'expérience sacrée. Cela se répercutait jusque dans les rites sociaux, principalement ceux du carnaval annuel, pendant lequel avaient lieu de célèbres fêtes auxquelles participait toute la population. Au cours de ces festivités se déroulaient des scènes d'une violence et d'une grossièreté extrêmes qui abolissaient, désacralisaient systématiquement l'ordre quotidien. Cela permettait, dans une sorte de *catharsis* populaire, de régénérer la communauté et de la purger de toute la retenue qu'elle avait pu vivre pendant l'année. Dans ce contexte étaient jouées les farces, pièces de théâtre qui affichaient les instincts les plus grossiers et les plus crapuleux de l'homme et qui tournaient en dérision les mystères les plus solennels et les plus sérieux, notamment ceux des institutions religieuses.

## 2. Le renversement

En présentant l'envers du solennel, en mêlant au sublime le grotesque, au sérieux le comique, le Moyen Âge ne réprimait pas la nature double de l'homme, tendue entre ses appétits matériels et sa tendance idéaliste. C'est en cela que les dramaturges romantiques, qui veulent présenter de l'homme une vision globalisante, s'inspireront du Moyen Âge en ce qui concerne le « mélange des genres ». De la même manière, le texte nothombien, dont les fondements sont la démesure et le contradictoire, opère constamment un renversement entre le ton farcesque et le style noble : il va, d'une part, revendiquer le caractère sacré et pur du corps et de l'existence, et d'autre part, tourner en dérision ce sacré même. À ce propos, Laureline Amanieux dans *Le récit siamois* écrira : « Amélie Nothomb inscrit ainsi le thème du double

26. Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, ouvr. cité, p. 41.

entre comique et tragique, entre une valorisation du mythe et sa désacralisation par la dérision<sup>27</sup>. »

Prenons en exemple le roman *Le sabotage amoureux*, dans lequel est narrée la « guerre mondiale » du ghetto pékinois de San Li Tun, où résident les enfants des consuls de toutes nationalités. Pendant trois ans, ces enfants se mènent la guerre de la façon la plus scatologique possible, récit que Nothomb encadre pourtant d'une narration qui tient du plus haut registre épique :

À l'approche de l'hiver, la guerre s'intensifiait. [...] Nous étions particulièrement fiers de notre nouveau détachement que nous appelions « la cohorte des vomisseurs ». Nous avons découvert que certains d'entre nous possédaient une grâce d'élection : les fées qui s'étaient penchées sur leur berceau les avaient rendus capables de vomir presque à volonté. [...] Ces gens forçaient l'admiration. [...] [C]ertains étaient beaucoup plus impressionnants : ils s'exécutaient par le seul pouvoir de leur volonté. Par une extraordinaire pénétration spirituelle. (SA, p. 88-89)

Ici, les instincts du plus « bas corporel » sont décrits comme de hauts faits historiques. Nothomb ne fait pas qu'alterner entre le noble et le trivial, elle va plus loin : elle les superpose. Il semblerait qu'elle ait accompli la mission du drame romantique, telle que la lançait Vigny un demi-siècle plus tôt : « "La scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant [...], dans son exécution, un style familial, comique, tragique, et parfois épique<sup>28</sup> ?" » C'est bel et bien ce que fait Nothomb, superposant, renversant, parodiant tous ces styles, procédé d'où se dégage le grotesque le plus flagrant qui lui, produit un effet comique des plus incisifs, au point parfois de créer un malaise chez le lecteur, du fait que le rire se mêle au *pathos* :

Là est le sens profond du *grotesque* ; il est la loi d'un monde où le visage de la puissance est ridicule ou dérisoire [...]. Le grotesque, c'est la présence simultanée du rire et de la mort, la mise en question de l'unité, et même de la spiritualité de la personne humaine en tant que « sujet transcendantal ». Que dit le grotesque ? Qu'aucune grandeur ne mérite un respect sans distance et sans examen. Le grotesque compromet subtilement les valeurs sociales<sup>29</sup>.

En renversant tout le sérieux de l'Histoire et en parodiant ses plus hauts faits, les enchevêtrant au grotesque, Amélie Nothomb, à la manière des dramaturges romantiques, « fait éclater dérisoirement [les] prétentions à l'impérialisme de la personne humaine<sup>30</sup> ». Si la romancière met en scène un idéal affirmé, elle vient immédiatement rompre cet idéal narcissique par la distance que lui permet le comique.

En somme, Amélie Nothomb récupère l'idée du « drame total » romantique selon laquelle le comique n'est jamais que l'envers du tragique. Cette

27. Laureline Amanieux, *Le récit siamois. Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 174.

28. Alfred Vigny, « Lettre à Lord \*\*\* », cité par Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, ouvr. cité, p. 77.

29. Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, ouvr. cité, p. 148 ; souligné dans le texte.

30. Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, ouvr. cité, p. 26.

idée, que la tragédie classique aurait dénaturée en la rendant stérile, était à la base même du théâtre à sa création : les pièces présentées aux Grandes Dionysies grecques étaient jouées dans le cadre d'une tétralogie qui comportait trois tragédies (la trilogie) et se terminait par la représentation d'un drame satyrique :

Cette intervention du comique gros sel en point d'orgue et en contrepoint du tragique pourrait d'abord apparaître comme la remise en cause implicite de la fragmentation de la sensibilité, en montrant « le sublime et le grotesque » comme l'avvers et l'envers d'une même réalité, niant du même coup la dichotomie formelle et morale entre la noblesse du tragique et la trivialité du comique, telle qu'Aristote lui-même l'a mise en place<sup>31</sup>.

Dans un même ordre d'idées, Ionesco dira : « le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique<sup>32</sup> ».

Depuis la tragédie grecque, en passant par la farce du Moyen Âge et les tragi-comédies, jusqu'à la farce tragique contemporaine, il y a dans l'art théâtral le souci de rassembler deux catégories principales de nature opposée, le tragique et le comique, le solennel et le trivial, l'apollinien et le dionysiaque, projet que le romantisme n'invente pas, mais qu'il exprime plus fermement que tout autre. Aujourd'hui, Amélie Nothomb semble la digne héritière de ce projet. Elle rend à l'écriture cette place que Victor Hugo souhaitait lui donner, celle de révéler la dualité de l'homme et de l'existence, en intriquant de main de maître, dans une même œuvre, « l'avvers et l'envers d'une même réalité ». Le difforme peut être sublime, le grand, grotesque ; le monstre, vénérable et le tragique de l'homme, dérisoire.

31. Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, ouvr. cité, p. 19.

32. Eugène Ionesco, cité par Jean-Daniel Mallet, *La tragédie et la comédie*, Paris, Hatier, coll. « Profil littérature », 2001, p. 95.

# Écriture et intertextualité dans *Philippe* de Camille Laurens

Pascale Brisson-Lessard,  
Université du Québec à Chicoutimi

Publié en 1995 aux éditions P.O.L., *Philippe*, de Camille Laurens, est le premier récit autobiographique de l'écrivaine française, qui, avant cette date, avait privilégié le roman. Le texte a pour sujet le décès de son premier-né, quelques heures seulement après sa naissance. Profondément marquée par la disparition de Philippe, Laurens ressent rapidement le besoin d'écrire son histoire, ce qui donne vie au récit susnommé.

Bien que le texte puisse être abordé sous plusieurs angles, il sera ici question du rapport à l'écriture et de la présence importante d'intertextualité. Il s'agira de voir comment est mis en scène le processus d'écriture tout en examinant l'intertextualité. Enfin, seront étudiés les effets sur le texte de ces deux aspects de *Philippe*. Il est d'ores et déjà possible d'affirmer, entre autres, que la transcription du rapport d'expertise sur les événements de l'accouchement construit un effet de réel dans le récit autobiographique de Laurens. Mais qu'apportent les références à de nombreux ouvrages médicaux généraux et quels effets cela crée-t-il? C'est ce qui sera étudié dans le cadre de cet article, en plus du rapport à l'écriture puisque, pour reprendre les mots de l'écrivaine, « [é]crire m'arme<sup>1</sup> ».

## L'écriture

À l'instar des Annie Ernaux, Laure Adler ou Hélène Cixous, Camille Laurens a adopté, avec *Philippe*, une « écriture de l'extrême », terme emprunté à Barbara Havercroft. Selon la définition donnée par Havercroft dans « Cette mort-là : l'écriture du deuil chez Camille Laurens », « l'écriture de l'extrême » correspond « à un certain courant de textes autobiographiques et autofictifs dans lesquels les écrivaines tiennent à raconter des expériences difficiles, voire excessives dans leur effet sur la psyché humaine<sup>2</sup> ».

Ainsi que nous l'avons mentionné plus haut, *Philippe* raconte la naissance et le décès par faute médicale du bébé. Cet événement constitue sans aucun doute une expérience éprouvante pour Camille Laurens, qui cherche

- 
1. Camille Laurens, *Philippe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 79. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  2. Barbara Havercroft, « Cette mort-là : l'écriture du deuil chez Camille Laurens », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, *Le roman de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 319-320. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *CML*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

sans tarder les causes de la mort de son premier-né. Elle constate rapidement que son rapport à l'écriture s'est considérablement modifié en réaction à l'événement. En effet, dans un article publié en 2001 dans la *Revue des deux mondes* intitulé « Habiter la langue », Laurens écrit :

Entre ces deux dates [le jour et le lendemain de l'accouchement], quelque chose dans le rapport que j'avais à la langue a bougé, a été bouleversé pour toujours. Non que ma voix ait changé, ni ce qu'on appelle couramment mon style, mais la façon dont j'habitais la langue, plutôt, dont elle m'habitait aussi (ou non) [...]. Les mots soudain étaient une chair accueillante, ils m'entouraient comme des bras, m'attiraient sur leur sein, me berçaient comme ils ne l'avaient jamais fait<sup>3</sup>.

Ainsi, l'événement modifie la façon dont l'écrivaine utilise la langue. Cette dernière, avant le trauma, lui apparaissait comme « une matière rebelle, un matériau qu'on pouvait certes modeler, forcer par la ruse et l'intelligence à prendre la forme voulue afin d'en jouer, d'en jouir » (*HL*, p. 66). Dans *Philippe*, nous ne retrouvons plus de jeux de mots ou de calembours, figures qui étaient abondamment présentes dans les œuvres précédentes de l'écrivaine. La langue se met à couler de source, devient aimante et maternelle plutôt que de rester cérébrale, ce que Camille Laurens attribue à la langue du père<sup>4</sup>. Le récit nous confronte donc à une écriture empreinte de douleur et d'incompréhension, une écriture que certains considéreraient péjorativement comme sentimentale. Néanmoins, c'est surtout la question de l'écriture comme arme et moyen de rendre la vie qui sera ici étudiée.

L'écriture comme arme revêt deux aspects distincts. Il s'agit d'abord d'un moyen pour tenter de faire son deuil. J'insiste sur la notion de tentative puisque comme la narratrice le mentionne dans les premières pages de *Philippe*, « écrire [c'est] mettre des mots dans le trou, colmater. Les mots ne comblent rien. Les mots manquent » (*P*, p. 21). Dans ce cas-ci, l'écriture n'est pas performative. L'auteure, comme la narratrice, n'arrive pas à faire son deuil complètement, ce qui peut être constaté dans l'ensemble de l'œuvre postérieure à *Philippe*. De fait, plusieurs références au poupon décédé sont présentes dans les œuvres ultérieures de Camille Laurens, dont dans *Cet absent-là*, publié en 2004, un récit parsemé de photographies et dans lequel elle s'adresse à nouveau à son garçon défunt. L'écrivaine française va même jusqu'à affirmer que « le “je” de tous [ses] derniers livres s'enracin[e] littéralement dans la mort de [son] fils Philippe<sup>5</sup> ». Cela démontre donc à quel point elle n'arrive pas à mettre un terme au deuil de son enfant que la mort a frappé prématurément.

La polémique suivant la parution de *Tom est mort* de Marie Darrieussecq, roman publié lors de la rentrée littéraire de 2007, est un autre exemple qui

3. Camille Laurens, « Habiter la langue », *La Revue des deux mondes*, mai 2001, p. 66-67. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *HL*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

4. À propos de la langue du père et de la langue maternelle, voir Camille Laurens (*HL*, p. 67-68).

5. Philippe Lançon, « “Je me sens dépossédée”. Les accusations de Camille Laurens auteure de *Philippe* », *Libération*, 30 août 2007, p. 2-3.

vient appuyer l'échec du travail du deuil dans *Philippe* et prouve la présence persistante de la douleur face à l'événement. Dans un violent article publié dans *La Revue littéraire* intitulé « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », Camille Laurens accuse l'auteure de *Truismes* de « plagiat psychique » :

J'ai lu *Tom est mort* dans un vertige de douleur, le sentiment d'une usurpation d'identité, la nausée d'assister par moments à une sorte de plagiat psychique. Bien qu'aucune phrase ne soit citée exactement, plusieurs passages de *Philippe*, mais aussi de *Cet absent-là*, où j'évoque cet enfant perdu, et même de mes romans sont aisément reconnaissables : phrase ou idée, scène ou situation, mais aussi rythme, syntaxe, toujours un peu modifiés mais manifestement inspirés de mon épreuve personnelle et de l'écriture de cette épreuve<sup>6</sup>.

Laurens va même jusqu'à affirmer que Darrieussecq a violé sa demeure, sa chambre à elle dans laquelle « il y a un fils mort », en plus d'avoir « intériorisé *Philippe* » (SC, p. 6). Ainsi, et sont repris ici les mots de l'écrivaine offensée : « j'ai eu le sentiment, en le lisant, que *Tom est mort* avait été écrit dans ma chambre, le cul sur ma chaise ou vautrée dans mon lit de douleur. Marie Darrieussecq s'est invitée chez moi, elle squatte » (SC, p. 7). Nous pouvons donc constater à quel point l'écrivaine n'arrive pas à tirer un trait sur son passé douloureux, et comment elle reste hantée et habitée par Philippe.

Cependant, si l'écriture n'arrive pas à compléter le processus du deuil, notamment parce que « tous les mots sont secs[, i]ls restent au bord des larmes » (P, p. 21), elle aide la narratrice à se rapprocher du but, à ne pas succomber complètement à la douleur, comme l'illustre la citation suivante : « [é]crire m'arme. Fragile coffrage de ma vie, qui se serait depuis longtemps effondré sans le fer de la phrase » (P, p. 79). Grâce à son métier d'écrivaine, Camille Laurens arrive donc à survivre, à tolérer sa douleur, aussi forte soit-elle.

L'écriture sert également d'arme contre le médecin qui a négligé d'octroyer les soins nécessaires au moment opportun. Dans « Les écrits de l'intime : l'écrivaine en justicière et criminelle » d'Evelyne Ledoux-Beaugrand et de Catherine Mavrikakis, nous pouvons constater l'importance que prend la justice et la réparation du préjudice dans l'autofiction, à laquelle j'ajouterais les pratiques autobiographiques. En effet, pour les deux théoriciennes québécoises, dans les récits autofictionnels, « il s'agit souvent de faire entendre le témoignage du persécuté pour son orientation sexuelle, son sexe, sa différence et de passer du rôle de victime à juge<sup>7</sup> ». Le livre devient non seulement une cour de justice, mais aussi une attaque envers le coupable : « [l]e livre n'est plus seulement tribunal, [...] il est une attaque, un poison, un

6. Camille Laurens, « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », *La Revue littéraire*, n° 32, automne 2007, p. 4. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle SC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

7. Evelyne Ledoux-Beaugrand et Catherine Mavrikakis, « Les écrits de l'intime : l'écrivaine en justicière et criminelle », *Women in French Studies*, n° 17, 2009, p. 120. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle EL, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

meurtre, qui ne fait plus simplement appel à la loi mais qui tente de faire lui-même justice, de se substituer complètement au système juridique» (*EL*, p. 121). C'est ce que fait Laurens dans *Philippe*. Elle se transforme en juge. Par conséquent, en écrivant les faits, l'auteure incrimine publiquement le médecin de ses manquements. Elle le confronte directement à ses fautes. L'écrivaine française mentionne d'ailleurs qu'«on écrit pour faire vivre les morts, et aussi, peut-être, comme lorsqu'on était petit, pour faire mourir les traîtres. On poursuit un rêve d'enfant : rendre justice» (*P*, p. 80). En mettant en mots son histoire, elle tente de se rendre justice, de régler ses comptes avec le médecin fautif, même si cette entreprise, à laquelle la section «Comprendre» est dédiée, ne lui rendra jamais son fils.

Pour Camille Laurens, l'écriture, ou l'usage des mots en général, est, en plus de servir d'arme, l'approche idéale pour «rendre la vie» à son enfant. Pour Pascale-Anne Brault et Michael Nass, «[i]l faut répondre même quand on n'en a pas le cœur, quand on ne trouve pas les mots; il faut parler [...] afin de combattre toutes les forces qui travaillent à effacer ou à recouvrir non seulement les noms sur les tombes, mais aussi l'apostrophe du deuil<sup>8</sup>». C'est ce que fait l'écrivaine française; elle n'accepte pas qu'on ne parle pas de Philippe, qu'on fasse comme s'il n'y avait jamais rien eu. Pour elle, dans «les semaines qui ont suivi [la] naissance [de Philippe], chaque fois qu'on [lui] a parlé d'*autre chose*, il est mort à nouveau» (*P*, p. 71). En bref, «Philippe [a] souff[ert] mille morts» (*P*, p. 70-71), on a fait «comme s'il n'était rien» (*P*, p. 71). Nous constatons donc l'importance et la puissance que Laurens accorde à la langue pour rendre à la vie ce qui est décédé. Elle note en effet, au moment de conclure son récit, que «ce qu'aucune réalité ne pourra jamais faire, les mots le peuvent» (*P*, p. 81), c'est-à-dire redonner un semblant de vie à l'enfant. Pour elle, la langue maternelle, adoptée à la suite du décès du petit garçon, «empêche de mourir (à soi, aux autres) en donnant sans compter ce dont vivre a besoin : chaleur, douceur, compréhension, adhésion, amour» (*HL*, p. 67). Ainsi, parler *de* Philippe est un moyen de lui rendre la vie. Parler *à* et *pour* Philippe en sont deux autres. En ce sens, divers procédés sont mis en œuvre afin d'interpeller l'enfant défunt, afin de s'adresser à lui. L'exemple le plus représentatif est le dernier paragraphe du récit, qui, de plus, illustre à la perfection ce qu'est la langue maternelle évoquée précédemment :

J'écris pour dire *Je t'aime*. Je crie parce que tu n'as pas crié, j'écris pour qu'on entende ce cri que tu n'as pas poussé en naissant — et pourquoi n'as-tu pas crié, Philippe, toi qui vivais si fort dans mes ténèbres? J'écris pour desserrer cette douleur d'amour, je t'aime, Philippe, je t'aime, je crie pour que tu cries, j'écris pour que tu vives (*P*, p. 81).

Le «je», condition nécessaire aux récits de soi, et le «tu» sont très présents dans *Philippe*. Les deux déictiques permettent la présence d'un

8. Pascale-Anne Brault et Michael Nass, «Introduction : Compter avec les morts, Jacques Derrida et la politique du deuil», dans Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, cité par Barbara Havercroft, «Cette mort-là : l'écriture du deuil chez Camille Laurens» dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, *Le roman de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, ouvr. cité, p. 324.

dialogue intime entre la mère et son fils, bien que ce dialogue soit à sens unique, considérant la mort du bébé. En outre, comme le mentionne Havercroft, « les discours à l'autre et l'intimité créée par la relation "je/tu" permettent à la narratrice d'établir un parallèle entre elle-même et son fils, de se rapprocher de lui, d'être avec lui dans une douleur conjointe » (*CML*, p. 327). La douleur mutuelle de Philippe et de la narratrice se rejoint dans le manque de temps qu'ils ont eu à faire face, ce que la mère endeuillée exprime explicitement dans l'extrait suivant : « Tu as eu deux heures pour accomplir ta vie d'homme, en faire le tour. Et moi [...], j'ai eu deux minutes pour être mère. Enfant défunt, mère défunte » (*P*, p. 14). L'événement tragique la prive non seulement de son enfant, mais également de son identité de mère et de tous les moments qu'elle a tant rêvé de passer en sa compagnie, « car une telle mort prématurée prive [les parents] à la fois de leur enfant et de leur propre identité comme parents » (*CML*, p. 321).

En dernier lieu, le livre en général joue un rôle dans l'existence de l'enfant. C'est ce qu'atteste Gill Rye dans son article intitulé « Family Tragedies: Child Death in Recent French Literature » : « Ici, le livre a un rôle dans l'assertion publique de l'existence de Philippe, de sa mort et de la parentalité de l'auteure-narratrice, ce que, en effet, Laurens confirme dans une entrevue récente : "Il y avait son nom sur la couverture. C'est banal à dire, mais ça le mettait dans le courant de la vie. Ça le mettait au monde d'une certaine manière."<sup>9</sup> » Par conséquent, la publication du récit permet à Laurens de mettre au monde son enfant une deuxième fois et de se rapprocher de son identité de mère qu'elle a perdue au moment même de la mort de Philippe. En ce sens, pour Gill Rye, « l'écriture elle-même est un acte maternel (ou parental) — un acte, une pratique, qui recrée la relation parentale avec l'enfant dans le présent, le langage, le monde » (*FT*, p. 274 ; je traduis).

Dans *Philippe*, nous pouvons donc constater que l'écriture revêt deux rôles distincts. Elle est d'abord utilisée comme arme, que ce soit pour aider le processus de deuil ou se rendre justice. Enfin, elle représente un moyen de rendre à la vie l'enfant défunt.

### Intertextualité

L'intertextualité, que Gérard Genette définit, dans *Palimpsestes*, comme « la présence effective d'un texte dans un autre<sup>10</sup> », ainsi que le rapport à l'écriture sont étroitement liés dans *Philippe* puisque l'intertextualité est surtout utilisée comme moyen de compréhension. Plus tôt, il a été question de l'écriture comme arme contre le médecin. L'intertextualité est l'un des moyens utilisés pour transformer l'écriture en arme. Dès la page 44 du récit,

9. Gill Rye, « Family Tragedies: Child Death in Recent French Literature » dans Marie-Claire Barnet et Edward Welchs, *Affaires de famille. The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 274 ; je traduis. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *FT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

10. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

et ce, jusqu'à la page 80, Laurens insère de nombreuses citations dans son récit, que ce soit des extraits du rapport d'expertise sur la mort de Philippe ou des bribes tirées de livres dédiés à la grossesse ou au poupon en général. Toutes ces insertions visent une compréhension de l'événement autant du côté de la narratrice que de celui du lecteur. L'accouchement nous est décrit « comme les hommes décrivent leurs guerres » (*P*, p. 37). En effet, pour la narratrice, « le 7 février [1994], cet accouchement est devenu la guerre, avec sa violence, sa lâcheté, sa misère, et la mort au bout » (*P*, p. 37). Camille Laurens utilise donc l'écriture et l'intertextualité pour démontrer le calvaire qu'elle a vécu — et qui aurait pu être évité — conséquemment à l'incompétence du gynécologue responsable de son dossier.

Les citations tirées du rapport d'expertise du P<sup>r</sup> Papiernik, le médecin ayant étudié le dossier à la suite de l'événement, et des divers ouvrages généraux sur la grossesse et sur la naissance d'un enfant entrent en dialogue avec le récit de Laurens. Dans « Cette mort-là : L'écriture du deuil chez Camille Laurens », Barbara Havercroft mentionne que « les nombreux intertextes de *Philippe* [...] sont pris surtout de textes scientifiques et médicaux et répondent au questionnement de la narratrice, qui cherche alors les causes spécifiques du décès de son bébé » (*CML*, p. 328). Ce questionnement de la narratrice est très présent dans la partie « Comprendre » du récit, bien qu'il soit implicite. En fait, toutes les citations provenant des ouvrages médicaux et des rapports d'expertise servent à faire le procès du médecin. C'est d'ailleurs en faisant le procès de son gynécologue que la narratrice arrive à répondre à ses questionnements et, par le fait même, à ceux du lecteur. L'insertion des citations, il faut le dire, est effectuée très habilement et permet la création d'une couche de sens des textes médicaux, puisque ces derniers dialoguent l'un avec l'autre ainsi qu'avec le récit. En ce sens, si une notion des rapports officiels sur la mort de Philippe a besoin d'être expliquée, d'être vulgarisée, l'auteure fait appel à des ouvrages plus généraux tels que les encyclopédies médicales ou les dictionnaires, créant ainsi un nouveau réseau de sens entre les textes. C'est notamment le cas lorsque le P<sup>r</sup> Papiernik, dans son rapport d'expertise, parle de souffrance fœtale. Laurens se tourne vers l'ouvrage du D<sup>r</sup> Jean-Marie Cheynier, intitulé *Que sa naissance soit une fête*, pour définir la notion. Nous pouvons ainsi affirmer que les extraits cités ont une double fonction de compréhension : elles permettent d'abord une compréhension de l'événement, de ce qui s'est produit, mais permettent également la vulgarisation des termes spécifiques au métier, vulgarisation sans laquelle une véritable compréhension des faits serait exclue.

Précédemment, il a été mentionné que les citations présentes dans le texte servent à faire le procès du médecin. *Philippe* met en scène un dialogue entre la narratrice et les médecins. Ce dialogue indirect est entrecoupé par des citations médicales qui viennent contredire les propos des praticiens, les inculquant par la même occasion de leurs fautes. Ainsi, lorsque la narratrice discute avec les médecins de la césarienne qu'elle n'a pas eue mais aurait dû avoir, le collègue du médecin fautif affirme avec insistance que « pendant l'accouchement, il-n'y-a-va-it-au-cu-ne-in-di-ca-tion de césarienne » (*P*, p. 59), ce à quoi l'écrivaine s'empresse de répondre, à l'aide d'un extrait provenant du rapport d'expertise du P<sup>r</sup> Papiernik :

*Le rythme cardiaque fœtal montre une tachycardie permanente et une réduction des oscillations : ces signes, associés à la fièvre, auraient dû faire poser dès 8 h du matin le diagnostic d'infection materno-fœtale. [...] On aurait dû à 8 h 15 décider de la mise en place immédiate d'un traitement antibiotique et proposer la réalisation d'une césarienne (P, p. 59 ; souligné dans le texte).*

Comme le mentionne habilement Barbara Havercroft, « la citation du rapport de Papiernik fonctionne donc comme réponse savante aux paroles décomposées [du médecin], mais aussi comme geste verbal d'inculpation » (CML, p. 329) ; l'extrait précédent en est une preuve indéniable. Le passage évoqué démontre également ce qu'Evelyne Ledoux-Beaugrand et Catherine Mavrikakis avançaient dans « Les écrits de l'intime : l'écrivaine en justicière et criminelle », en affirmant que les pratiques autofictionnelles (et autobiographiques) permettent de faire passer la victime au rôle de juge. Ce procédé, celui d'utiliser l'intertextualité pour contredire les paroles du gynécologue, Camille Laurens y a recours à plus d'une reprise, ce qui enlève toute crédibilité au médecin, d'autant plus qu'à un moment, il affirme avec certitude que le bébé récupère, ce à quoi la mère endeuillée réplique, toujours grâce au P<sup>r</sup> Papiernik : « *Son interprétation "Le bébé récupère" est sans fondement* » (P, p. 50 ; souligné dans le texte), et enchaîne avec des preuves médicales incontestables. Dans cette partie du texte, nous sommes donc face à deux registres opposés qui « construisent une rhétorique du deuil qui juxtapose la voix rationnelle des faits à celle, émotive et craintive, de la narratrice » (CML, p. 331). Cette dualité dans les procédés permet de transformer l'intertextualité en arme pour faire le procès du gynécologue responsable du décès de son fils et sert, de plus, d'outil de compréhension des événements.

Enfin, en ce qui concerne l'intertextualité, en plus d'apporter des détails et des explications sur la faute médicale et de faire le procès du gynécologue, les citations choisies par Camille Laurens permettent la création d'un effet de réel incontestable, même si nous savons que les noms du personnel soignant et de l'établissement de santé ont dû être censurés et modifiés à la suite de la parution du récit, conséquence d'une poursuite du médecin fautif envers l'écrivaine. Néanmoins, si les noms des praticiens ont été censurés, ce n'est pas le cas de celui des experts et des auteurs des ouvrages médicaux cités dans le texte. Le lecteur de *Philippe* peut aisément faire le lien entre le P<sup>r</sup> Papiernik qui a signé le rapport d'expertise de l'événement et Papiernik, auteur du *Guide Papiernik de la grossesse*, ouvrage de référence en la matière. Cette particularité permet d'appuyer l'effet de réel produit par les rapports d'expertise et d'autopsie de la mort de Philippe. De façon générale, la présence de documents spécialisés donne une certaine crédibilité au texte qui les cite pour la seule raison que l'avis des spécialistes est rarement remis en doute et constitue un point d'ancrage dans la réalité. Dans le cas de *Philippe*, le fait de citer des experts de la pédiatrie et de la gynécologie permet de diminuer considérablement la part de fiction que nous attribuons généralement aux récits autofictionnels et autobiographiques.

À la lumière de tous les éléments mentionnés dans le cadre de cet article, nous pouvons attester que la rhétorique du deuil de Camille Laurens se caractérise par l'utilisation de l'écriture comme arme et comme moyen de rendre à la vie Philippe. Elle se définit également par la présence accrue d'in-

tertextualité. Plus tôt, la non-performativité du récit a été mentionnée, c'est-à-dire que le texte n'arrive pas à conclure le deuil, à y mettre fin. Les récits post-*Philippe* de l'écrivaine en sont la preuve indéniable. Il y a fort à parier que Camille Laurens n'arrivera probablement jamais à mettre un terme à son deuil, à laisser *Philippe* derrière elle et que les lecteurs de l'écrivaine française continueront de trouver des clins d'œil à cet enfant disparu dans les textes futurs.

# L'ambivalence identitaire et discursive dans *99 F* de Frédéric Beigbeder

MélissaJane Gauthier,  
Université du Québec à Chicoutimi

J'ai écrit tous mes romans pour me débarrasser de quelque chose [...] Mon projet actuel [*99 Francs*] est déjà avancé : il s'agit d'un roman sur la publicité. J'y ai travaillé comme concepteur-rédacteur depuis dix ans, ce qui m'a permis de voir comment on manipulait les masses. Lorsque ce livre va sortir en librairie, il est probable que je serai foutu à la porte. [...] Je ne conçois la littérature que comme une façon de scier la branche sur laquelle je suis assis. Lorsque j'aurai été renvoyé de partout, je cesserai d'écrire. Je serai à la rue, seul, abandonné de tous. Je serai libre<sup>1</sup>.

Publié en 2000 à Paris, *99 F* est l'une des œuvres les plus controversées de Frédéric Beigbeder. Ce roman dévoile l'envers du décor artificiel dans lequel évoluent « ceux qui possèdent la planète<sup>2</sup> », les publicitaires. Divisé en six parties dont les titres sont les pronoms personnels, JE-TU-IL-NOUS-VOUS-ILS, il raconte l'histoire d'Octave Parango, concepteur-rédacteur chez Rosserys & Witchcraft France, une importante agence de publicité.

Le message de *99 F* est criant : la pub est nuisible. Le paradoxe paraît évident : Octave est un publicitaire. Dès le départ, l'ambivalence devient claire. Tout en insistant sur l'impact négatif de la machine publicitaire sur le monde, le narrateur continue d'en faire partie et il va jusqu'à s'y complaire. Son écriture prend la forme d'une propagande, une publicité contre la publicité. Il s'emploie donc à utiliser le langage publicitaire ainsi que ses stratégies afin de prouver que l'univers de la publicité n'est que nuisance pour l'humanité. Octave ne respecte cependant que les conditions qui lui plaisent. Certes, il met le doigt sur un problème sociétaire, décrivant la publicité comme nuisible et affirmant qu'elle nous manipule tous. Néanmoins, il ne propose aucune solution tangible pour atteindre l'Idéal, le bonheur qui, selon Aristote<sup>3</sup>, représente la fin orientant toute délibération,

- 
1. Frédéric Beigbeder, « Correspondance avec Alain-Philippe Durand » dans Alain-Philippe Durand (sous la dir. de), *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », 2008, p. 15. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *CAD*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  2. Frédéric Beigbeder, *99 F*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 235. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *99F*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  3. Selon Adam et Bonhomme, les discours délibératif et épictictique développés par Aristote dans la *Rhétorique* sont à la base du discours publicitaire. Voir Jean-Michel Adam et

cet idéal consistant, dans un monde utopique, à ne plus être soumis à la publicité. Il ouvre ainsi les yeux des lecteurs sur un monde meilleur, quasi fantasmagique, en les laissant toutefois choir, à la toute fin. À ce langage publicitaire s'oppose ainsi paradoxalement celui de l'aveu criant de culpabilité d'un homme se vautrant dans l'impuissance et l'inaction, confession de l'intérieur, en provenance même de l'engrenage de la grande machine publicitaire.

Dans ce texte, il sera donc surtout question de cette ambivalence du protagoniste qui se manifeste sur les plans identitaire et discursif. Octave fait partie des « publicitaires publiphobes » (99F, p. 228), pour reprendre l'expression de Beigbeder, un paradoxe lourd à surmonter dans l'impitoyable monde de la publicité. Il tient, tel que mentionné, deux discours contradictoires dans 99 F, soit les discours publicitaire et confessionnel. Tout en maîtrisant le discours publicitaire axé sur l'illusion, sur le travestissement verbal de la réalité, il le critique en lui opposant celui de la confession. Il ne s'attaque cependant pas qu'à la publicité, il est également lui-même la cible de ses reproches. Il tente d'expier ses fautes de publicitaire, se servant de son écriture pour arriver à ses fins : se « faire virer » de son poste afin d'être délié de l'univers qui le garde captif.

Tout écrivain est un cafteur. Toute littérature est délation. Je ne vois pas l'intérêt d'écrire des livres si ce n'est pas pour cracher dans la soupe. Il se trouve que j'ai été le témoin d'un certain nombre d'événements, et que par ailleurs, je connais un éditeur assez fou pour m'autoriser à les raconter. Au départ, je n'avais rien demandé. Je me suis retrouvé au sein d'une machinerie qui broyait tout sur son passage, je n'ai jamais prétendu que je parviendrais à en sortir indemne. Je cherchais partout à savoir qui avait le pouvoir de changer le monde, jusqu'au jour où je me suis aperçu que c'était peut-être moi (99F, p. 32).

Dans un ultime compte à rebours, Octave se lance dans la tentative de rachat de sa propre existence afin de n'« être tenu que pour partiellement responsable » (99F, p. 149) lors du Jugement dernier, tout en sombrant, ou plutôt en poursuivant sa chute, dans la désillusion. C'est cette position fondamentalement ambivalente que nous nous proposons d'étudier ici.

Beigbeder affirme que « [l]'écrivain n'a pas qu'un rôle esthétique [...] qu'avec [s]on style syncopé, [il] décri[t] [s]on temps, un peu dans la lignée de Stendhal, pour qui le roman est un miroir que l'on promène le long des chemins<sup>4</sup> ». Nous avons accès, dans 99 F, à une vision bien sombre de la société actuelle, triste fresque du système peinte par Octave. En tout premier lieu, traçons le portrait de l'être humain tel que vu par le narrateur, soit « un produit comme les autres, avec une date limite de vente » (99F, p. 18). Dans un univers matérialiste, l'humain se serait peu à peu déshu-

---

Marc Bonhomme, *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Armand Colin, 2005.

4. Olivier Le Naire, « Le croisé et le rusé, entretien avec Frédéric Beigbeder et Richard Millet », dans Alain-Philippe Durand (sous la dir. de), *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, ouvr. cité, p. 40. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle CR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

manisé. Menée par des critères esthétiques (beauté, jeunesse) et sociaux (salaire, statut, profession), l'existence de l'homme en serait réduite à l'état de marchandise : « Vous êtes les produits d'une époque. Non. Trop facile d'incriminer l'époque. Vous êtes des produits tout court. La mondialisation ne s'intéressant plus aux hommes, il vous fallait devenir des produits pour que la société s'intéresse à vous » (99F, p. 256). Dans ce contexte, l'être perd de sa valeur, de son essence. Il se voit également retirer sa volonté, sa capacité d'agir — nous entendons ici la possibilité pour l'humain de sortir de la voie tracée, de se défaire des contraintes et des carcans qui l'assujettissent.

Dans une correspondance avec Alain-Philippe Durand, Beigbeder souligne cet état de servitude dans lequel l'homme se trouve : « De notre naissance à notre mort, nous ne sommes rien d'autre qu'un numéro sur une chaîne de montage avec un certain nombre d'étapes à franchir [...]. Il est extrêmement difficile d'échapper à ce destin déterminé » (CAD, p. 12). Notons ici les termes employés à savoir qu'il est « extrêmement difficile » de s'en sauver. Octave est conscient de cette situation qu'il tente malgré tout de renverser avant de se frapper de nouveau à un mur de désillusions. Il s'agit ici d'un schème constamment répété par le narrateur, dont est représentatif, entre autres, ce passage dans lequel le protagoniste accepte un nouveau poste :

Je me suis dit qu'en acceptant, j'aurais peut-être le pouvoir de changer quelque chose. C'était faux : on ne donne pas le pouvoir à ceux qui risquent de s'en servir. D'ailleurs, quel pouvoir ? Le pouvoir est une invention révolue. [...] « Pour détourner un avion, il faut commencer par monter dedans. » Quelle ironie du sort ! [...] Nous voulions détourner un avion que personne ne savait piloter (99F, p. 219).

Cette « structure » est continuellement mise en place dans le texte de Beigbeder : il y a d'abord la prise de conscience, puis l'illusion d'un possible changement suivie de la désillusion qui succède à la déception devant sa propre impuissance à réformer quoi que ce soit. À l'intérieur de ce schème se tiennent deux pensées opposées qui sont au cœur du discours d'Octave :

Je crois qu'à la base, je voulais faire le bien autour de moi. Cela n'a pas été possible pour deux raisons : parce qu'on m'en a empêché, et parce que j'ai abdiqué. Ce sont toujours les gens animés des meilleures intentions qui deviennent des monstres. Aujourd'hui je sais que rien ne changera, c'est impossible, il est trop tard. On ne peut pas lutter contre un adversaire omniprésent, virtuel et indolore (99F, p. 36).

Ce passage souligne la constante contradiction qui caractérise Octave. Dans ses paroles se rapprochent toujours des idées fondamentalement incompatibles : être empêché et abdiquer, être bienveillant et monstrueux. Cependant, chez le narrateur, ces concepts deviennent indissociables : puissance et crainte, richesse et pauvreté, lucidité et naïveté, pouvoir et impuissance. « Il est important, il est riche, il a peur — tout cela est compatible » (99F, p. 137). Selon Benoît Duteurtre, auteur de l'article « Beigbeder et ses contraires », « [v]oici précisément le cœur d'une œuvre qui fait écho à la vie de l'auteur et à son époque : cette accumulation assumée de contradictions, ce mélange de dandysme et de gauchisme, de cynisme et de sentimentalisme,

de chic et de vulgarité [...] d'ambition et d'autodérision<sup>5</sup> ». L'ambivalence d'Octave est manifeste dans son discours. D'une part, il se présente comme fautif, assume sa responsabilité, s'appose l'étiquette « coupable » et crie haut et fort qu'il est une nuisance pour l'humanité : « Je suis nuisible, arrêtez-moi avant qu'il ne soit trop tard, par pitié ! » (99F, p. 22) C'est d'ailleurs sous cet angle que débute 99 F. En effet, le protagoniste met tout de suite les lecteurs en garde quant à ses intentions : « En général, quand on commence un livre, il faut tâcher d'être attachant et tout, mais je ne veux pas travestir la réalité : je ne suis pas un gentil narrateur » (99F, p. 22). Il montre d'emblée son visage de publicitaire, étale dès le départ ses fautes au grand jour. Il avoue ainsi ouvertement manipuler les lecteurs, les prendre pour cibles, les atteindre en s'armant de munitions telles que le désir, l'envie, la jalousie et l'inassouvissement :

Je Suis Partout. Vous ne m'échapperez pas. Où que vous posiez les yeux, trône ma publicité. Je vous interdis de vous ennuyer. Je vous empêche de penser. Le terrorisme de la nouveauté me sert à vendre du vide. [...] Je décrète ce qui est Vrai, ce qui est Beau, ce qui est Bien. [...] Plus je joue avec votre subconscient, plus vous m'obéissez. [...] Mmm, c'est si bon de pénétrer votre cerveau. Je jouis dans votre hémisphère droit. Votre désir ne vous appartient plus : je vous impose le mien. [...] C'est moi qui décide aujourd'hui ce que vous allez vouloir demain (99F, p. 21-22).

Le narrateur endosse ici le rôle de tous les publicitaires, personnifiant la machine perverse et manipulatrice qu'est le monde de la pub. Il trace de lui le portrait d'un monstre hypocrite et impitoyable susceptible de n'inspirer que du dégoût tout en crachant sa haine et son mépris sur ses lecteurs :

Vous me dégoûtez, minables esclaves soumis à mes moindres caprices. Pourquoi m'avez-vous laissé devenir le Roi du Monde ? Je voudrais percer ce mystère : comment, au sommet d'une époque cynique, la publicité fut couronnée Impératrice. Jamais crétin irresponsable n'a été aussi puissant que moi depuis deux mille ans (99F, p. 22).

De ce fait, il attribue à ceux qui le lisent la responsabilité des actes qu'il commet, leur signifiant que, sans eux, il n'aurait jamais eu ni puissance ni pouvoir et donc aucune emprise sur quiconque.

Puis, se repliant, ravalant (pour un temps) son arrogance, Octave montre un autre visage. Il expose une facette naïve, endosse le rôle de victime et, quoiqu'il ait accusé ses lecteurs de n'être que des marionnettes, serviles et sans jugement, il s'efforce de se rallier à eux : « je dirais qu'aujourd'hui l'essentiel, c'est de ne pas participer. Il faut foutre le camp [...]. Je vous annonce un scoop : David ne bat jamais Goliath. J'étais naïf. [...] Je me suis fait avoir. C'est, d'ailleurs, mon seul point commun avec vous » (99F, p. 36). Ainsi, même après avoir dépeint de lui-même le portrait le plus sombre et négatif qui soit, il implore l'indulgence en soulignant sa tentative vaine de s'opposer à la machine publicitaire : « [il] tien[t] à ce qu'on se

5. Benoît Duteurtre, « Beigbeder et ses contraires », dans Alain-Philippe Durand (sous la dir. de), *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, ouvr. cité, p. 54. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle BC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

souviennne qu[’il a] tenté de résister » (99F, p. 34). Il parvient presque à nous convaincre que, dans sa naïveté de jeune homme, il a réellement cru avoir le pouvoir de changer les choses et devenir le possible Sauveur de l’humanité :

À un moment, j’ai cru que je pourrais être le grain de sable dans l’engrenage. Le rebelle dans le ventre encore fécond de la bête. [...] Après tout, les soixante-huitards ont commencé par faire la révolution, puis ils sont entrés dans la pub — moi, je voulais faire l’inverse. Je m’imaginai comme une sorte de Che Guevara libéral, un révolté en veste Gucci (99F, p. 35).

Le narrateur oscille ainsi constamment entre ces deux positions, coupable et victime, inspirant à certains moments le dégoût et le mépris et à d’autres la pitié. Demeure tout de même une certitude, cette ambivalence fait partie de l’identité d’Octave.

Même si ses propos bousculent constamment les lecteurs qui se retrouvent écartelés entre deux propositions qui, tout compte fait, sont indissociables, le narrateur prend le temps de clarifier le réel objet de son opuscule, tel qu’il le nomme lui-même : « Une petite mise au point. Je ne suis pas en train de faire mon autocritique, ni une psychanalyse publique. J’écris la confession d’un enfant du millénaire. Si j’emploie le terme “confession”, c’est au sens catholique du terme. Je veux sauver mon âme avant de déguerpir » (99F, p. 33). En tenant ce discours d’aveu, en tentant de raconter la vérité, toute la vérité, Octave incarne ce que Foucault met de l’avant lorsqu’il aborde, dans l’*Histoire de la sexualité*, le phénomène de l’aveu. Pour le théoricien, « [l]’homme, en Occident, est devenu une bête d’aveu<sup>6</sup> », central dans la production de la vérité :

[O]n avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance ; on avoue ses maladies et ses misères ; on s’emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu’il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé [...] ; on se fait à soi-même, dans le plaisir et dans la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres (HS, p. 79).

Si, tel que l’affirme Foucault, « l’aveu affranchit » et s’il est valorisé pour produire le vrai, alors les intentions d’Octave sont limpides. C’est par l’aveu qu’il tente de se délivrer, d’une part de l’emprise de la machine publicitaire sur lui et d’autre part de la culpabilité qui l’assaille. C’est également en utilisant ce « procédé » d’aveu qu’il compte « toucher » les lecteurs, les rallier à sa cause. C’est toutefois une forme de manipulation, paradoxalement, puisque sa tentative de se libérer est parfaitement réfléchie et qu’il s’agit donc d’une manœuvre.

Derrière le terme « confession » se cache également la notion de responsabilité, effleurée plus tôt, qui est certes l’une des questions centrales du discours d’Octave. Chris Reyns-Chikuma souligne d’ailleurs ce point dans son texte « La fiction d’affaires : une autre exception française ? 99 Francs de Frédéric Beigbeder » :

6. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, t. 1, p. 80. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Le tragique dans ce texte vient d'une part du fait que les personnages semblent tous coupables/responsables de l'horreur du monde dans lequel ils vivent, de la laideur des pubs qui défigurent le paysage à la solitude existentielle de chaque individu et au cynisme meurtrier des sociétés modernes. D'autre part, il vient du fait qu'ils semblent tous incapables de sortir de leur situation malheureuse dans ce meilleur des mondes. De plus, le narrateur-auteur lui-même semble incapable de sortir du système et de proposer une solution aux lecteurs. L'enfermement dans un des cercles infernaux et vicieux est certainement un leitmotiv du texte<sup>7</sup>.

Ce passage met en évidence un aspect central de la psychologie du narrateur de Beigbeder, à savoir que la conscience d'avoir une certaine responsabilité n'exclut en rien l'incapacité à y remédier. Il s'agit ici d'une autre contradiction au cœur du roman. En effet, « [q]ue le narrateur beigbederien se découvre impuissant à se transformer ne veut pas dire qu'il ignore où il en est<sup>8</sup> », souligne Ralph Schoolcraft dans son texte « Comment prendre au sérieux Frédéric Beigbeder ». Ainsi, bien qu'il décortique l'ensemble de l'appareil publicitaire, ciblant chacun de ses défauts, chacune de ses conséquences négatives sur la société, Octave rappelle sans cesse l'irréversibilité de la situation et la fatalité d'un dénouement tragique : « [i]l n'y a aucun moyen d'en sortir » (99F, p. 24), « [l]a vie est un génocide » (99F, p. 36), « [p]as d'alternative au monde actuel » (99F, p. 291 ; souligné dans le texte). Sa tentative équivaut donc à livrer un combat perdu d'avance. Malgré tout, le narrateur continue de se battre, refuse de quitter le milieu par lui-même : « M'en fous, je persévérerai et ne démissionnerai pas. La démission, ce serait comme de déclarer forfait avant la fin d'un match de boxe » (99F, p. 62).

Ce portrait est plus que représentatif, il reprend la structure de l'ensemble du roman construit entièrement sur un parcours circulaire dont les deux bouts se rejoignent. Il n'y a aucune issue. L'une des manifestations de ce perpétuel retour à la ligne de départ, de cette continuelle impasse, pourrait être la boucle que clôt la dernière page du roman. En effet, le texte s'ouvre sur une partie de la nouvelle préface de *Meilleur des mondes* d'Huxley alors qu'il se termine sur le titre publicitaire suivant : « BIENVENUE DANS UN MONDE MEILLEUR » (99F, p. 299 ; souligné dans le texte). Derrière l'évident jeu de mot entre « Meilleur des mondes » et « monde meilleur » se cache également la vaine tentative du narrateur de se sortir du système asservissant qu'est l'univers de la publicité, fait qu'articule Reyns-Chikuma :

Le texte abonde en références à la nécessité de changer le monde pourri et en même temps à la vanité d'un tel but, puisque nous sommes enfermés dans un système qui récupère toute tentative de réforme et même de révolution [...]. Le mot révolution est donc pris dans sa propre contradiction (mouvement circulaire et mouvement historique). Que pouvons-nous faire? (FA, p. 461)

- 
7. Chris Reyns-Chikuma, « La fiction d'affaires : une autre exception française? 99 Francs de Frédéric Beigbeder », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XII, n° 4, 2008, p. 459. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle FA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  8. Ralph Schoolcraft III, « Pour prendre au sérieux Frédéric Beigbeder », dans Alain-Philippe Durand (sous la dir. de), *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, ouvr. cité, p. 87. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle PSF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Les problèmes sont ainsi placés devant leur absence de solution. Même si le protagoniste parvient à cibler le talon d'Achille, la faiblesse, que ce soit chez lui ou en général, il ne semble avoir ni les moyens ni les outils pour corriger la situation. Son impuissance n'est cependant pas que la conséquence des « restrictions » qu'impose le système, elle est aussi causée par sa crainte et par sa complaisance dans ce qui est malgré tout défini comme son enfer : « Il est pris donc dans “la contradiction entre un mode de vie dont [il] profite et qui [lui] plaît énormément — confort bourgeois, folies nocturnes et hédonisme effréné — et la critique de ce mode de vie. La critique de [sa] vie” » (PSF, p. 82).

Quel que soit son niveau de complaisance, il est cependant clair que le protagoniste est sans cesse confronté à la même conclusion puisqu'« [e]n dépit de leur pouvoir et de leur confort, les narrateurs [beigbedériens] sont loin d'être heureux. Être publicitaire ou médiateur culturel [...] ne les met pas en mesure de se soustraire au désir » (PSF, p. 89). Le bonheur fait donc partie de ces inaccessibles qui ponctuent la démarche du narrateur. Bien qu'il soit riche et « puissant », il n'arrive pas à atteindre cet idéal que tous recherchent. Ralph Schoolcraft, dans son article précédemment cité, explique très bien cette idée : « “Le bonheur ne dépend pas de nous dans son surgissement [...]”. Les personnages de Beigbeder font les frais de cette illusion ; conscients de leur talent et de leur intelligence, habitués à la réussite, ils n'étaient pas préparés pour échouer dans leur rationalisation du bonheur » (PSF, p. 85). La place de la volonté dans la quête du bonheur est ici remise en question. Il n'y a pas de possible rationalisation du bonheur et la logique ne peut en rien le qualifier ou le quantifier. Être heureux ne se commande pas, dur constat auquel est continuellement confronté Octave : « Avec toutes ces choses qui t'appartiennent, et la vie confortable que tu mènes, logiquement, tu es obligé d'être heureux. Pourquoi ne l'es tu pas ? » (99F, p. 118) Schoolcraft, à travers Bruckner, propose une hypothèse intéressante concernant cette quête de bonheur qui s'insère dans le contexte d'hyperconsommation ébauché dans 99 F, contexte dans lequel l'homme s'infantilise :

Les narrateurs de Beigbeder sont victimes d'un syndrome décortiqué par Pascal Bruckner dans *La Tentation de l'innocence*. Cet infantilisme est certes fort irritant et destructeur, mais n'est pas entièrement imputable à la paresse des parents ni des enfants ; il est inscrit dans [...] ce modèle économique : « La logique consumériste est aussi et avant tout une logique infantile qui... se manifeste sous quatre formes : l'urgence du plaisir, l'accoutumance au don, le rêve de toute puissance, la soif d'amusement ». Il s'agit donc d'un piège dans lequel on s'enferme en croyant atteindre le bonheur au quotidien (PSF, p. 78-79).

Pour l'« enfulte » qu'affirme être Beigbeder, soit « un adulte qui en réalité a le cerveau d'un enfant de douze ans<sup>9</sup> », et qui définit bien ses personnages, tomber dans le piège du bonheur éphémère est chose facile. De plus, dans une société où tout est accessible et où « [t]out s'achète : l'amour, l'art, la

9. Alain-Philippe Durand, « Entretien avec Frédéric Beigbeder », dans Alain-Philippe Durand (sous la dir. de), *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, ouvr. cité, p. 34. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *EFB*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

planète Terre, vous, moi» (99F, p. 17), la quête d'un plaisir immédiat et provisoire peut aisément créer l'illusion d'une atteinte du bonheur. De ce fait, la désillusion qui s'ensuit est d'autant plus importante et accentuée de façon exponentielle le vide intérieur qui se creuse en chacun : « [...] le narrateur beigbedérien représente le personnage-type d'une "nouvelle génération perdue", engloutie dans l'embarras du choix, dotée d'une plénitude matérielle qui ne fait que souligner le désarroi interne » (PSF, p. 80).

Parmi les nombreux échecs qui parsèment la route d'Octave, nous ne pourrions passer sous silence celui relatif au but propre de 99 F. Chris Reyns-Chikuma soutient que « l'une des idées intéressantes de l'histoire (qui a d'ailleurs contribué au scandale, et donc au succès du roman) est que le protagoniste cherche à se faire virer hors du système mais n'y réussit pas » (FA, p. 461) et il s'agit, en effet, de l'une des contradictions-clés du roman. Tel que nous l'avons mentionné plus tôt, le protagoniste revendique au départ son licenciement : « J'écris ce livre pour me faire virer. [...] Il me faut scier la branche sur laquelle mon confort est assis. Ma liberté s'appelle assurance chômage. Je préfère être licencié par une entreprise que par la vie. CAR J'AI PEUR » (99F, p. 17). Le sentiment d'urgence qui motive le narrateur est palpable dans ce passage. Il sent le besoin de se « confesser », de « sauver son âme ». Beigbeder évoque, dans l'entretien qu'il a accordé à Alain-Philippe Durand, l'idée d'un compte à rebours : « Dans tous mes livres, on a des hédonistes confrontés à ce cauchemar et à cette vie qui est comme une sorte de plan-conséquence qui va de la naissance à la mort ou comme un compte à rebours finalement. Il y a des comptes à rebours dans tous mes livres [...] » (EFB, p. 34). Cette image colle parfaitement à la réalité d'Octave qui tente à tout prix de se racheter. Pourtant, quelle que soit la force de volonté dont il fait preuve à la base, elle s'avère inutile. À la suite du suicide (organisé) de Marc Marronnier, son ancien patron, le narrateur et son collègue Charlie se voient offrir les postes de Directeurs de Création. Le premier réflexe du protagoniste est de s'interroger sur ce qu'implique cette proposition : « Mais je ne vais tout de même pas accepter une offre qui renie totalement la première page de ce bouquin, celle où j'écrivais "J'écris ce livre pour me faire virer". Ou alors il faudra corriger ça, mettre "j'écris ce livre pour me faire augmenter"... » (99F, p. 197) Il est ici impossible de nier la prise de conscience d'Octave qui, d'ailleurs, malgré cette remise en question, conserve sa formulation initiale. Les scrupules sont ainsi bien passagers et Charlie et lui « [se] délecte[nt] assez de [leur] promotion professionnelle » (99F, p. 227). Retour à la case départ une fois de plus.

Il est indéniable donc que l'ambivalence est le fondement de l'identité et du discours d'Octave. La coexistence des discours publicitaire et confessionnel, qui s'alternent et s'entremêlent jusqu'à devenir indissociables, ainsi que les contradictions ancrées au cœur même du narrateur en sont la preuve. Il s'agit précisément de la particularité de nombre de textes signés Beigbeder. Duteurtre souligne cette spécificité et marque, du même fait, la valeur de l'œuvre de l'auteur : « [...] si je me contentais d'opposer le Beigbeder drôle au Beigbeder sentimental, je tomberais dans le travers de ceux qui ne comprennent rien à un personnage dont la singularité humaine et littéraire tient précisément dans ce mélange de contraire » (BS, p. 54).

# Le corps social dans *Putain* de Nelly Arcan

Marie-Michelle Hovington,  
Université du Québec à Chicoutimi

« Si être une pute signifie construire son existence sur le désir des hommes, nous sommes dans une société de putes<sup>1</sup> », écrit Nelly Arcan, auteure d'œuvres autofictionnelles et romanesques, dans « La disparition des femmes ». Elle nous entretient, dans cet article, de l'omniprésence de la sexualité dans notre société, de la « formation à la prostitution », de la domination masculine ; des propos qui subsistent et se rejouent constamment dans l'univers arcanien. C'est d'après cette dynamique que nous est dépeint le corps social dans les récits autofictionnels d'Arcan. Par corps social, j'entends un questionnement qui tourne autour de l'espace social attribué à la femme, celui du corps féminin socialement défini et constitué, j'entends l'exploitation et l'iniquité dont ce dernier est captif, j'entends les voix des femmes du passé et celles du présent — celle de Nelly Arcan — qui résonnent haut et fort. La narratrice d'Arcan traduit cette haine, celle qu'elle ressent envers l'univers aliénant dans lequel la femme ne peut être, envers notre société machiste où l'homme condamne et prédétermine le féminin. La narratrice est donc, avant tout, un sujet hanté par la femme, les femmes, par l'avilissement et la soumission qui leur sont imposés. Elle sait qu'« [e]n regard de la situation historique qui est la nôtre, configurée par une économie patriarcale, naître femelle prédestine à un statut d'objet<sup>2</sup> », mais essaie pourtant de se soustraire à ce qui demeure inévitable. Elle s'insurge donc contre la société occidentale phallocentrique qui assigne sexe et genre en se référant au corps, premier lieu d'identification, et ainsi attribue rôles sociaux et identités culturelles. La femme y est réduite au corps et à ses fonctions :

La femme d'aujourd'hui est un sexe, qui, loin de disparaître sous un voile, se donne tant à voir, prend tant de place qu'on ne voit plus que lui. Même le visage de la femme, avec ses moues, ses regards, ses expressions extasiées, est un sexe. Et le sexe, qui déborde du génital, se définit surtout par son intention : capter le désir des hommes à perpétuité, y donner sa vie (DF, p. 106).

C'est en tentant de rompre les liens de cette filiation féminine tout en y adhérant, que la narratrice d'Arcan révèle la gravité de sa blessure. Se dessine en elle et derrière elle une sujétion beaucoup plus importante des femmes,

- 
1. Nelly Arcan, « La disparition des femmes », *L'actualité*, 15 septembre 2007, p. 106. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle DF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  2. Isabelle Boisclair, « Accession à la subjectivation et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (sous la dir. de), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2007, p. 111. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ASA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

du collectif féminin. « C'est ainsi que nous venons au monde, par le corps et le groupe, et le monde est corps et groupe<sup>3</sup> », annonce René Kaës en évoquant le fait que les deux aspects fondent le sujet de l'héritage.

### Corporation paternelle

C'est par la figure du père que s'amorcent et se déploient les enjeux sociaux présents dans l'œuvre d'Arcan. De manière synecdotique, le père de la narratrice de *Putain* représente tous les hommes, tous les pères en tant que clients potentiels : « [M]on père est comme mes clients et mes clients sont comme mon père<sup>4</sup>. » Leur rôle social est d'enseigner aux ingénues fillettes à demeurer le plus longtemps possible des enfants et ainsi à conserver le désir paternel afin que les hommes puissent poursuivre perpétuellement leur course à la putain dans l'espoir tacite qu'un jour ils deviennent derrière une porte close le corps de leur propre fille, horrifiés d'accéder à ce qu'ils ont toujours souhaité et recherché. En effet, c'est ce qu'a créé l'entreprise patriarcale, la permanence d'une tension sexuelle entre les hommes et les filles : « [Q]u'il me prenne enfin, que ça finisse, qu'on en finisse avec cette tension de toujours entre les pères et les filles » (P, p. 50). Ainsi, le père de la narratrice l'a habilement préparée à vivre dans un monde dominé par le masculin, il lui a enseigné à demeurer petite, à ne pas vieillir, à tenter d'habiter éternellement son corps de fillette, un corps sur lequel il pourra se soulager lorsque celui de la mère ne sera plus qu'une ruine : « [I]l m'a tout raconté du malheur de vieillir, de perdre sa taille d'enfant[,] [...] ce qui compte aujourd'hui est de rester petite le plus longtemps possible, ricaneuse et timide, rester là jusqu'à ce que ma respiration soit parfaitement synchronisée au rythme de leurs récits » (P, p. 166).

Conçus par les hommes, ces récits sociaux et culturels sont basés sur le système phallogentrique de la sexualité « notamment celui de l'identité féminine, toute forgée en fonction de la leur » (ASA, p. 121). Toute femme est aliénée à cette image que l'homme a créée selon ses désirs. Anne Brown note que « [d]ans cette optique, le corps féminin s'apparente à un terrain politique où se livre une guerre acharnée entre les sexes, et où l'homme [est] soutenu universellement par un système patriarcal qui s'applique à réduire l'ensemble des femmes à leur sexe<sup>5</sup> ». Ce dernier détient un pouvoir absolu : « [J]'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais

- 
3. René Kaës, « Le sujet de l'héritage », dans René Kaës, Haydée Faimberg, *et al.*, *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 2003, p. 4-5.
  4. Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 97-98. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle P, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
  5. Anne Brown, « Une lecture sociologique de *Putain* ou la démythification de la femme corps-sexe », *Québec Studies*, n° 41, Spring-Summer 2006, p. 63. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle LSP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

*dire et taire* » (*P*, p. 15 ; souligné dans le texte). Soumise à l'homme, la narratrice n'a plus aucun contrôle : « chaque fois que [son] corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué [...] et les sons qui sortent de [sa] bouche ne sont pas les [siens] [...] car ils répondent à une attente » (*P*, p. 20). Elle s'est fait corps, putain pour les hommes, les pères, qui ont construit leur société sur l'ambivalence féminine : pute/larve, la pute étant la jeune fille détentrice du désir des hommes et la larve, image employée fréquemment par Arcan, la femme qui, ayant perdu tout attrait, rampe dans l'existence, ni vivante ni tout à fait morte. Sans conscience, sans remords, les hommes réduisent les femmes à ces rôles, ils enjoignent leurs filles à devenir prostituées puis les congédient, les condamnant au mutisme de la larve :

Et que pensent mes clients de tout ça, de ma mère et de leur femme, de moi et de leur fille, du fait que meurt leur femme et qu'ils baisent leur fille, eh bien que pensez-vous qu'ils en pensent, rien du tout j'en ai peur car ils ont trop de réunions à présider en dehors desquelles ils ne songent qu'à bander (*P*, p. 108).

Notre société est ainsi ordonnée, « il faut payer ou se faire payer » (*P*, p. 141) et « être deux pour jouer à ce jeu, un pour frapper à la porte et l'autre pour l'ouvrir » (*P*, p. 109). Tout ce qu'a bâti l'homme, « ce système de chiens qui jouent aux hommes d'affaires » (*P*, p. 62), répugne la narratrice. Les hommes ont fondé leur supériorité sociale et leur domination narcissique sur la pensée qu'avec leur « queue » ils pouvaient s'appropriier toutes et chacune, que le corps féminin traduit uniquement le désir et qu'ainsi toutes les femmes les réclament. « [P]ar égocentrisme les hommes transform [ent] des désirs légitimes en mauvaises intentions [...], les hommes [ont] le don de se croire à l'origine du moindre battement de cils des femmes<sup>6</sup> ». La révolte de la narratrice se porte précisément sur les hommes qui jouent les hommes bien, mais qui participent au commerce de la femme, décriant cette pratique tout en y adhérant, ces hommes qui voudraient que la putain fasse de même, qu'elle expose sa plastie parfaite, mais dissimule ce qu'elle en fait. Malgré le fait qu'elle décrie l'hégémonie masculine et l'attitude du mâle qui tel Dieu se veut tout-puissant, la narratrice a un réel besoin de domination. Sa rébellion prouve qu'elle souhaite s'affranchir de l'homme, de même ses visites à un psychiatre viennent corroborer le fait qu'elle cherche de l'aide. Cependant, ce psychiatre ne vient que conforter la narratrice dans sa volonté d'être objet de convoitise pour l'homme. Figure paternelle, ce psychiatre, et c'est ce que désire la narratrice, poursuit l'entreprise de façonnement patriarcal : « [S]i on voit un psychanalyste, c'est surtout pour apprendre à s'en passer, voilà le but ultime, mais moi je ne peux pas renoncer à ce qu'on me tienne la main » (*P*, p. 100).

Le statut féminin subordonné au masculin, la femme en tant qu'Autre, prédéterminée et obligée de se plier aux exigences du sexe fort, autant de phénomènes qui poussent la narratrice à se vouloir homme : « Je le dis et je le répète, je voudrais être un homme pour avoir une femme et des enfants,

6. Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, p. 64. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pour courir les putains qui auraient l'âge de ma fille, j'aimerais ne pas être une femme pour ne pas larver devant le miroir » (*P*, p. 123).

### Corps prostitutionnel

En tant que microcosme évoquant l'univers social dans lequel la femme est écrasée par l'homme, la famille de la narratrice reproduit ces rapports sociaux. La famille est donc le tout premier déclencheur de la démarche prostitutionnelle chez la narratrice. Celle-ci croit pouvoir se libérer de son passé filial et de l'héritage qui l'accompagne en adoptant cette fonction : « Je me suis faite putain pour renier tout ce qui jusque-là m'avait définie » (*P*, p. 8), « pour leur prouver que je ne viens pas d'eux » (*P*, p. 46). C'est afin de se libérer de sa filiation qui la mène directement à « larver » sous les couvertures qu'elle choisit la voie de la prostitution. Et bien que le modèle social phallogocentrique ait établi un ordre de définition pour désigner la femme, la larve d'un côté et la putain de l'autre, la similarité entre ces deux fonctions est incontestable. Alors que la narratrice tente de se soustraire à sa condition imminente de larve en joignant les rangs de la prostitution, elle ne fait que l'activer. Il est clairement notable que pour la narratrice, tout comme la fille est destinée à devenir femme, la pute est une larve en devenir : « Ne faut-il pas être une larve pour putasser ainsi, avec les chiens, [...] jusqu'à ignorer que dans tous les autres cas c'est moi qui suis la chienne, la dévote de larve qui geint parce qu'on le lui demande » (*P*, p. 62-63). En outre, la prostituée, à l'image de la larve, se retrouve dans un lit et alors que la mère est contrainte à s'y enfouir, la putain décide de son plein gré de s'y isoler. C'est sans compter sur le fait qu'en adhérant à ce milieu, elle contribue aux récits sociaux de l'homme. N'acceptant pas la soumission imposée par son sexe, elle tente de prendre le contrôle sur sa sexualité. « [M]alheureusement, la crainte de la domination n'empêche pas certains groupes d'être dominés ; au contraire, elle les amène vers une domination spécifique ou choisie<sup>7</sup> », comme l'exprime Winnicott dans un article portant sur la contribution de la mère dans la société. Ainsi, la narratrice accroît son assujettissement aussi bien en tant que femme que prostituée. Il n'y a pas plus docile que la prostituée qui vit et meurt du désir des hommes, « condamné[e] à se tuer de [ses] propres mains en vertu d'une dépense trop rapide de [son] énergie vitale dans [ses] années de jeunesse [...] plutôt [qu'à] ramper dans l'existence » (*F*, p. 93).

« [E]n elle se résument toutes les figures à la fois de l'esclavage féminin<sup>8</sup> », écrivait Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* en parlant de la prostituée. Toutes les femmes sont marquées du sceau de la prostituée, chacune à leur façon ; elles acceptent cette position, qu'elles se prostituent avec un seul homme ou avec la masse. Le patriarcat enseigne la prostitution : « [C]e n'est pas avec le premier client que je suis devenue putain, non, je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique, de danse à claquettes, je l'étais dans les contes de fées où il fallait être la plus belle et

7. Donald Woods Winnicott, « Contribution de la mère à la société », *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, p. 180.

8. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949, p. 248.

dormir éperdument » (*P*, p. 51-52). L'homme entraîne les fillettes dans un univers où rien n'est plus important que plaire et récolter les applaudissements pour n'avoir été que la plus jolie, la plus mignonne, la plus innocente et inoffensive possible. L'enseignement patriarcal les maintient dans l'inertie en attente de la reconnaissance masculine.

La figure du père nous permet de percevoir une des nombreuses causes ayant poussé la narratrice à suivre la voie de la prostitution, elle met en perspective la destinée de la femme soumise à l'homme. En outre, elle lie la prostitution aux relations et comportements incestueux : « Je vis pour stocker le désir du plus grand nombre [...], plonger et mourir dans la multiplication de mon père » (*P*, p. 129). À cet effet, Anne Brown cite Trinquart dans son article « Une lecture sociologique de *Putain* ou la démystification de la femme corps-sexe » :

La prostitution qui est analogique à l'inceste, ou que l'on peut considérer comme un substitut de l'inceste, est donc la possibilité que se donnent [...] les acheteurs de transgresser ce tabou sans avoir à en assumer les conséquences, possibilité tolérée par la société pour la raison que cela permettrait d'éviter les pratiques incestueuses et pédophiles, ainsi que les viols (*LSP*, p. 78).

C'est donc beaucoup plus que le simple contentement de son désir sexuel que l'homme tente d'atteindre en ayant recours à la prostituée. Cette dernière représente avant tout la possibilité pour le père d'avoir accès à la fille, d'assouvir ses pulsions incestueuses, morbides et violentes. La prostitution en tant qu'un des plus grands maux, ce « qu'il y a de pire à toutes les époques et dans toutes les sociétés » (*P*, p. 15) selon la narratrice, ne serait-elle pas un mal nécessaire ? Mais bien qu'il participe au bon fonctionnement en société, le système prostitutionnel ne peut dissimuler entièrement la logique incestueuse sur laquelle il s'appuie. Usant de la controversée pratique de la prostitution pour se distancier, en premier lieu, de son héritage familial, c'est fondamentalement pour rompre avec une filiation plus importante que la narratrice décide de suivre cette voie que paradoxalement elle perpétue en endossant le rôle de prostituée : « Plus encore, le monde entier, les femmes aussi car dans ma putasserie c'est toute l'humanité que je répudie, mon père, ma mère et mes enfants si j'en avais » (*P*, p. 23).

### Le premier corps

Par le biais d'une filiation transhistorique unissant toutes les femmes passées, présentes et futures dans un processus de transmission, la narratrice se fait la porte-parole de ces femmes qui, depuis des siècles, sont soumises au même destin, prédéterminé de par le seul fait qu'elles naissent de sexe féminin. Elles sont liées par un passé qui se substitue à leur présent, un présent où elles se doivent d'affronter « une remise en question des repères, des valeurs, des références, des discours<sup>9</sup> » qui font foi d'une faillite historique.

9. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « Bibliothèque Bordas », 2005, p. 91.

Leur filiation est habitée par quelque chose d'ancien et d'universel, « quelque chose d'archaïque et d'envahissant » (*P*, p. 17). « [N]e sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas ? » (*P*, p. 17), énonce la narratrice consciente de cette hantise. Ces tyrannies prennent leur essor dans le mythe qui a fait de la femme l'héritière du péché originel. En effet, le mythe de la Chute évoqué dans la Genèse repose entièrement sur Ève qui, séduite par le serpent, goûte au fruit défendu, celui de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, poussant Adam à faire de même. Interdits par Dieu, ces actes provoquèrent leur exil de l'Éden et entraînèrent par le fait même leur mortalité. Pour avoir succombé et entraîné l'homme avec elle dans sa chute, Ève retient l'attention, dans notre société judéo-chrétienne, en tant que pécheresse, statut encore et toujours attribué à la femme. Au statut de corruptrice, se combine celui de séductrice. Séductrice qui, ayant le contrôle sur l'homme, le pousse à faire des choses qu'il sait interdites, mais également parce qu'en ayant accès à la connaissance, elle dévoile leur nudité et leur sensualité. Ainsi cette filiation perdure, affligeant le féminin. Dans *Putain*, cette toute première description du féminin est omniprésente. Elle participe au développement identitaire de la narratrice qui tel « un enfant qui cherche d'où il vient, qui touche l'interdit de ce qui compose sa substance » (*P*, p. 40), transgresse l'enseignement christique et patriarcal qui lui a été imposé, qui lui a ordonné de demander pardon pour toutes les pécheresses, pour toutes ces femmes qui ont souillé sa peau et son sang : « [T]u dois rester gentille et demander pardon, toujours, pardon à ceux que tu auras offensés, pardon pour avoir menti, volé, tué, pardon pour avoir en toi une tache indélébile, la morsure du serpent » (*P*, p. 72). Cette morsure transforme en monstre une créature de Dieu, transforme la pure et vierge fillette en femme, hypocrite pécheresse, qui cache sa véritable nature « derrière les apparences d'un ciel bleu » (*P*, p. 84). La narratrice entrevoit d'autant plus cette filiation qu'en tant que putain, elle participe doublement à la révélation de l'altérité féminine. En assumant et révélant sa sexualité, elle porte préjudice à l'image de la femme vertueuse, de la bonne mère et épouse véhiculée par la pensée biblique. Le discours judéo-chrétien soutient que ce passé commun, héritage d'Adam et Ève, engendre le désir inévitable de réintégrer l'Éden. Cet état paradisiaque peut revêtir deux aspects pour la narratrice. Il est soit le gage d'un univers presque exclusivement féminin où les femmes s'auto-engendrent :

[J]e me raconte l'histoire d'une grande famille de femmes comblées par un seul homme, je me raconte une mère et ses deux filles, une mère qui serait la fille d'un homme et de qui elle aurait eu ses filles, j'imagine les deux filles portant l'enfant de cet homme qui serait à la fois leur père et le père de la mère, et les deux filles mettraient logiquement au monde de petites filles, deux chacune, elles-mêmes futures épouses de leur père, sept femmes transmettant sur trois générations la particularité d'être toutes les unes pour les autres, à la fois mères et sœurs et filles (*P*, p. 75) ;

ou encore celui d'un monde où la femme n'est plus : « [I]l faudrait qu'il n'y ait plus qu'un seul sexe par exemple ou que toutes les femmes se suicident d'un seul coup de dégoût, il faudrait voyez-vous trop de choses improbables » (*P*, p. 76-77). Ce qui nous est clairement illustré dans ces deux

conceptions du monde, c'est que le paradis ne pourrait être accessible à la femme qu'en la séparant de l'homme. Une société harmonieuse ne pourrait être gouvernée que par un ou l'autre, un monde dans lequel la femme est tout, ou dans lequel elle n'est pas. Alors, pourrait-elle échapper à la discrimination et à l'hégémonie masculine. En fait, son seul véritable salut réside en l'acceptation de cet héritage. Elle ne peut s'affranchir de ses origines de pécheresse qu'en prenant place dans l'ordre patriarcal. Femme de, fille de, sœur de, elle doit accepter d'être définie par son appartenance à un clan masculin, d'être nommée dans l'ombre d'un patriarche, de dissimuler sa véritable nature, celle de putain, en sacrifiant son corps à la maternité. Pourtant, « [i]l ne suffit pas d'avoir un nom pour être à sa place, il ne suffit pas d'être citée dans la Bible pour n'être pas une putain » (*P*, p. 112). De là, la dichotomie mère/putain sur laquelle le monde féminin est fondé.

Et donc, la femme est tout ce qu'on a voulu d'elle : un objet de convoitise et de consommation. « [U]ne femme c'est tout ça, ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain, un être qui fait de sa vie une vie de larve qui ne bouge que pour qu'on la voit bouger, qui n'agit que pour se montrer agir » (*P*, p. 43). Et si cette obsession de la jeunesse et de la beauté, bien qu'elle soit dictée par le comportement masculin, était plutôt constituante d'une structure bien féminine ? « [A]u jeu du corps-sexe, la femme gagne une attention universelle ; et cette attention est peut-être, pour elle, la plus grande des jouissances narcissiques. Tout le monde regarde les femmes, même les femmes » (*DF*, p. 106). Ce voilement-dévoilement du corps serait donc devenu une affaire de femmes où beauté, chirurgie, prostitution, rivalité, etc., se confondent jusqu'à devenir les pierres angulaires d'une société bâtie sur la production et commercialisation des « Femmes-Vulves » telles que le surnomme Rose, personnage principal d'*À ciel ouvert*, troisième œuvre d'Arcan, ces femmes qui « sont entièrement recouvertes de leur sexe<sup>10</sup> » si bien qu'« elles disparaissent derrière<sup>11</sup> ».

10. Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 90.

11. Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, ouvr. cité, p. 90.



# Le corps séquestré dans « La fuite de la cage », premier chapitre du témoignage *Même le silence a une fin* d'Ingrid Betancourt

María Juliana Vélez,  
Université du Québec à Trois-Rivières

Le conflit armé colombien actuel date du milieu des années 1960, mais ses origines remontent au XIX<sup>e</sup> siècle avec les affrontements entre les membres des deux partis principaux : le Parti libéral, de caractère progressiste et inspiré de la Révolution Française, et le Parti conservateur, attaché aux traditions et aux principes de l'église catholique. Après plusieurs guerres civiles qui sévissent tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les deux partis décident de créer le Front national : s'ouvre alors une période de seize années au cours de laquelle la présidence du pays alterne entre les deux partis principaux. Cette décision a mis fin à la violence entre les membres des partis conservateur et libéral, mais elle est aussi à l'origine du conflit armé contemporain, car à la fin du Front national, quelques secteurs de la société qui ne se sentaient pas représentés ni par le Parti conservateur, ni par le Parti libéral, ont créé plusieurs groupes hors la loi, desquels proviennent les guérillas contemporaines.

À la fin des années 1960, il y avait déjà quatre guérillas d'extrême gauche en Colombie : les Forces armées révolutionnaires de la Colombie (en espagnol *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*, FARC) inspirées du communisme de la Russie ; l'Armée de libération nationale (*Ejército de Liberación Nacional*, ELN) d'inspiration castriste et appuyée par les syndicats ; l'Armée populaire de libération (*Ejército Popular de Liberación*, EPL) résultant d'une scission maoïste du Parti communiste colombien ; et le Mouvement 19 Avril (*Movimiento 19 de Abril*, M19) d'inspiration marxiste et composé de jeunes universitaires. Les rapports conflictuels entre les FARC, l'ELN et l'EPL ont causé la réduction de l'ELN et l'EPL à quelques centaines d'hommes et le renforcement des FARC, la guérilla la plus active actuellement. Le M19 a été officiellement démobilisé le 8 mars 1990. À partir des années 1980, en réponse au renforcement des guérillas et des groupes de narcotrafiquants, des groupes paramilitaires d'extrême droite se constituent en Colombie et commencent à faire partie du conflit armé. Bien que les Autodéfenses unies de la Colombie (*Autodefensas Unidas de Colombia*, AUC), le groupe paramilitaire le plus important, aient été officiellement désarmés au cours des années 2000 avec la signature d'un accord de paix, certains de ses membres, qui n'ont pas fait partie de cet accord, ont créé des groupes émergents, moins puissants que les AUC mais très actifs dans plusieurs régions du pays.

Entre les années 1990 et 2010, l'augmentation du nombre d'enlèvements perpétrés en Colombie a causé aussi une augmentation inattendue du nombre de témoignages écrits et publiés par des victimes des enlèvements. L'un de ces écrits constitue notre corpus d'analyse. Nous nous proposons d'identifier quelles sont les représentations du corps séquestré dans « La fuite de la cage », premier chapitre du témoignage *Même le silence a une fin*<sup>1</sup> d'Ingrid Betancourt. Pour ce faire, nous aborderons les circonstances de l'écriture du témoignage d'Ingrid Betancourt et ensuite, nous identifierons les représentations du corps que nous avons relevées dans ce premier chapitre. Nous terminerons avec quelques conclusions préliminaires qui pourront alimenter de futures recherches.

### Circonstances de l'écriture du témoignage d'Ingrid Betancourt

Avant son enlèvement, Ingrid Betancourt, citoyenne colombienne et française, a été députée du Parti libéral en Colombie, puis sénatrice au sein de son propre parti *Oxígeno Verde*. En 2001, Betancourt renonce au Sénat pour poser sa candidature à la présidence de la Colombie. En janvier 2002, en pleine campagne présidentielle, le père de Betancourt tombe malade et, par conséquent, la candidate disparaît de la scène médiatique pendant plusieurs semaines, ce qui cause selon ses propres mots une plongée « en chute libre dans les sondages » (*SF*, p. 47). Il reste alors seulement trois mois avant les élections du mois de mai et une partie importante de ses collaborateurs désertent pour aller soutenir la candidature d'Alvaro Uribe Vélez, qui est en tête des sondages.

Le 23 février 2002, Ingrid Betancourt et son équipe de travail décident de partir à la commune de San Vicente del Caguán, ancien lieu de rencontre entre la guérilla et le gouvernement, caractérisée à ce moment-là par l'absence des forces de l'État. San Vicente del Caguán est le centre du processus de dialogue pour la paix entre le gouvernement de l'ancien président, Andrés Pastrana, et les FARC. Ce voyage, fait en compagnie d'un journaliste français de la revue *Elle*, permet à la candidate d'attirer de nouveau l'attention des médias et de se placer encore dans l'opinion publique puisque, quelques jours avant, le gouvernement a cessé les dialogues de paix et annoncé la reprise du contrôle de ce territoire, d'une extension de quarante-deux mille kilomètres carrés (*SF*, p. 50).

L'État colombien, au moyen d'un document écrit envoyé à l'équipe de sécurité de la campagne d'Ingrid Betancourt, refuse à la candidate la possibilité de compter sur une escorte et un hélicoptère officiels, étant donné les difficultés à maintenir l'ordre public dans la région (*SF*, p. 57). Betancourt et son équipe décident malgré tout de faire le voyage en voiture. Sur la route, ils reçoivent encore deux avertissements de la part de l'Armée colombienne et, après le dernier, Betancourt signe un document dans lequel elle assume

---

1. Ingrid Betancourt, *Même le silence a une fin*, Paris, Gallimard, 2010. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

les possibles conséquences de ce voyage. Quelques kilomètres après cette signature, Betancourt et Clara Rojas, sa chef de débat, sont enlevées par les FARC. Le document signé par Betancourt a été au cœur du débat public au mois de juillet 2010, quand elle a lancé une procédure judiciaire contre l'État colombien, que Betancourt considère responsable de son enlèvement. L'ancienne candidate politique a renoncé à cette procédure au cours d'un entretien avec le journaliste colombien Dario Arizmendi<sup>2</sup>.

Dans son témoignage, Betancourt justifie sa décision de continuer son voyage en voiture à San Vicente del Caguán en disant :

Qu'advierait-il de notre démocratie si nous, les candidats à la présidence de la République, acceptions qu'en retirant notre sécurité, le gouvernement impose une tutelle à notre stratégie de campagne? Ne pas aller à San Vicente, c'était accepter une censure suicidaire. C'était perdre la liberté de s'exprimer sur la guerre et sur la paix, et la capacité d'agir au nom de populations marginalisées qui n'avaient pas le droit à la parole. Dans ces conditions celui qui avait le pouvoir aurait aussi celui de désigner son successeur (SF, p. 62).

L'enlèvement d'Ingrid Betancourt, ainsi que celui de 20 policiers, 14 militaires, neuf politiciens et trois citoyens américains, est justifié par la guérilla des FARC comme un enlèvement politique, dont la libération est conditionnée par la remise en liberté des guérilleros détenus dans les prisons colombiennes et nord-américaines. Presque la moitié de ce groupe d'otages, dont Ingrid Betancourt, a été libérée lors de l'Opération Échec et Mat (*Operación Jaque*), une cinématographique opération de sauvetage dans laquelle l'Armée colombienne trompa les FARC en se faisant passer pour un groupe d'aide humanitaire.

Après sa libération, Ingrid Betancourt, de même que la plupart de ses compagnons d'enlèvement, a décidé de raconter ses expériences dans un témoignage, un type de récit qui a connu une croissance inattendue en Colombie au cours des vingt dernières années. Cependant, le témoignage de Betancourt diffère des autres. D'une part, l'auteure a décidé de l'écrire elle-même, sans l'aide d'un journaliste ou d'un rédacteur, comme l'ont fait la plupart des anciens otages. D'autre part, dans une décision justifiée par la quête d'une distance avec des faits vécus en langue espagnole, Betancourt a décidé d'écrire son témoignage en français (SF, p. 691).

Dans « La fuite de la cage », premier chapitre de son témoignage, Betancourt raconte sa quatrième tentative d'évasion. Suite à leurs trois précédentes tentatives, Betancourt et Clara Rojas étaient enfermées sous la surveillance permanente d'un gardien, dans ce que l'auteure appelle, à plusieurs reprises, *la cage* :

On nous avait installées dans une cage construite avec des planches de bois et des lames de zinc en guise de toit. (SF, p. 13)

2. L'entrevue est disponible en ligne à l'adresse suivante : [http://www.wradio.com.co/audio\\_programas/llevar/entrevista-de-dario-arizmendi-a-ingrid-betancourt-primera-parte/20090624/llevar/834402.aspx](http://www.wradio.com.co/audio_programas/llevar/entrevista-de-dario-arizmendi-a-ingrid-betancourt-primera-parte/20090624/llevar/834402.aspx). Page consultée le 10 décembre 2012.

Il s'approcha, nerveux, et fit le tour de la cage, lentement, comme un fauve. Je le suivais à travers les fentes qui séparaient les planches, retenant mon souffle. Il ne pouvait pas me voir. Il s'arrêta à deux reprises, collant même l'œil à un trou, et nos regards se croisèrent un instant. Il bondit en arrière, effarouché. Puis, pour reprendre contenance, il se planta bien à l'entrée de la cage ; il prenait sa revanche, il ne me quittait plus des yeux. (SF, p. 13)

Je n'avais pas le droit de m'éloigner de la cage, sauf pour aller aux *chontos* faire mes besoins. (SF, p. 15)

Pourquoi avais-je échoué ? Pourquoi me retrouvais-je dans cette cage à nouveau, alors que j'avais été libre, totalement libre, tout au long de cette nuit fantastique ? (SF, p. 32)

La tentative d'évasion racontée dans ce premier chapitre a eu lieu en décembre 2002, c'est-à-dire dix mois après l'enlèvement de l'auteure. Même si la question du corps est présente tout au long du témoignage, elle est un enjeu-clé dans ce premier chapitre.

### **La cage : le corps enfermé et puni**

Dès le titre du premier chapitre, nous remarquons l'utilisation du mot *cage*, au lieu du mot *prison*, pour faire référence à l'espace dans lequel l'auteure est enfermée. Or, du point de vue de la représentation, quelles sont les différences entre une *cage* et une *prison* ? Pourquoi l'auteure considère-t-elle qu'elle est enfermée dans une *cage*, même si la description de cet espace évoque plutôt un cachot ou une cellule de prison ?

Afin de mieux saisir ce que Betancourt présente, nous partirons de la notion de représentation de Gustave-Nicolas Fischer :

[C'est] un processus d'élaboration perceptive et mentale de la réalité qui transforme les objets sociaux (personnes, contextes, situations) en catégories symboliques (valeurs, croyances, idéologies) et leur confère un statut cognitif permettant d'appréhender les aspects de la vie ordinaire par un recadrage de nos propres conduites à l'intérieur des interactions sociales<sup>3</sup>.

La représentation que se fait Betancourt n'est pas seulement liée aux caractéristiques physiques et objectives de ladite *cage*. En principe, dans notre conception contemporaine de la justice, la prison est vue comme l'espace de punition par excellence, dans lequel l'idée du châtement se concentre sur la perte de la liberté et des droits civils. Cependant, cette punition doit être la conséquence, d'abord, d'une faute commise par l'individu et ensuite, d'un procès judiciaire qui détermine le châtement à attribuer. Puisque Betancourt n'avait pas commis de faute contre la loi et n'avait pas été correctement jugée, il lui était impossible de se représenter cette situation particulière de réclusion comme l'équivalent d'une prison. Bien que dans le cadre des codes de la guérilla, toutes les tentatives d'évasion de la part de Betancourt pourraient être considérées comme des fautes à punir, la principale motivation

3. Gustave-Nicolas Fischer, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris/ Montréal, Dunod/Presses de l'Université de Montréal, 1991, p. 118.

des FARC pour enfermer et mortifier l'auteure serait la représentation qu'ils se font d'elle, celle d'une ennemie à contrôler. En effet, de ce point de vue, sa situation s'apparente davantage à celle des animaux enfermés dans une cage qu'à celle des individus emprisonnés.

Selon le témoignage de l'auteure, les FARC exerçaient leur contrôle et leur autorité grâce à l'application des différents types de punitions corporelles, qui avaient comme but l'élimination des libertés qui sont considérées des droits et des biens du monde contemporain. Voici quelques exemples :

J'étais d'autant plus inquiète que même si nous étions bien maigres, Clara et moi, j'avais tout de même remarqué depuis quelques semaines un phénomène de gonflement des corps, probablement une rétention de liquides due à notre immobilité forcée. (SF, p. 14)

Je n'avais pas le droit de m'éloigner de la cage, sauf pour aller aux *chontos* faire mes besoins. (SF, p. 15)

Elle venait d'allumer une bougie, prérogative très rare : en tant que prisonnières nous n'avions pas le droit d'avoir de la lumière. (SF, p. 22)

Dans ces exemples, l'auteure mentionne le manque de nourriture, l'immobilité forcée et l'interdiction d'avoir de la lumière, comme des libertés perdues. Le corps de Betancourt se trouve ici en position d'« instrument ou d'intermédiaire<sup>4</sup> » par ceux qui la séquestrent et qui savent que toutes les punitions infligées au corps finissent par affecter « le cœur, la pensée, la volonté, les dispositions<sup>5</sup> » d'une victime. Betancourt reconnaît que sa situation mettait en crise sa représentation de soi-même dans un contexte où elle n'était plus ce qu'elle avait toujours pensé être :

Je voyais cette jeunesse à l'aise dans la jungle et je me sentais maladroite, handicapée et usée. Je commençais à percevoir que c'était l'idée de moi-même qui était en crise. Dans un monde où je n'inspirais ni respect ni admiration, sans la tendresse et l'amour des miens, je me sentais vieillir sans acquittement ou, mieux, condamnée à détester ce que j'étais devenue, si dépendante, si bête, si inutile pour résoudre les petits problèmes quotidiens. (SF, p. 20)

### Les corps disciplinés/les corps dociles

Dans les situations d'enfermement, tout ce travail de châtement de l'âme et du corps dépend de l'existence d'une discipline rigoureuse, conçue comme l'ensemble des « méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité<sup>6</sup> ». Cette discipline s'exerce grâce à deux types de stratégies : les stratégies de contrôle des corps dans l'espace, ainsi que les stratégies de pénétration du temps dans les corps.

Les FARC gardaient le contrôle des corps dans l'espace grâce au confinement de Betancourt et de sa compagne Clara Rojas dans un espace fermé,

4. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 16.

5. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, ouvr. cité, p. 22.

6. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, ouvr. cité, p. 139.

qui permettait une surveillance permanente et empêchait le libre déplacement dans le campement. Le contrôle de la temporalité était exercé au moyen d'une élaboration détaillée des routines des activités quotidiennes, tels que les repas et l'heure du bain. Ces deux stratégies de contrôle sont intimement liées, étant donné que l'enfermement permet le contrôle des activités quotidiennes des otages. Betancourt donne un exemple quand elle mentionne que la seule occasion à laquelle elle pouvait s'éloigner de la cage était pour aller aux *chontos*, une espèce de latrines collectives où les otages et les guérilleros faisaient leurs besoins.

D'après le témoignage de Betancourt, il y a une discipline pour rendre dociles les corps des séquestrés et une discipline des corps des guérilleros. Ces deux types de disciplines s'insèrent dans une dynamique du pouvoir particulière qui fabrique aussi deux types différents de corps : d'abord, les corps des guérilleros, dont l'augmentation de leurs forces et de leurs habiletés est mise au service des FARC, et celui des otages, dont la diminution de leurs forces les rendaient dociles et obéissants :

Je soupçonnais d'ailleurs le commandant du Front qui m'avait capturée, « El Mocho » Cesar, d'avoir donné aux guérilleros la consigne de « bouillir l'eau pour les prisonnières » devant moi, afin que je reste mentalement dépendante de cette mesure d'asepsie, que j'aie peur de quitter le campement et de m'aventurer dans la jungle. (*SF*, p. 19)

Je m'irritais contre moi-même à la pensée qu'une quelconque notion de confort puisse s'interposer dans ma lutte pour la liberté. Il me semblait ridicule de perdre autant de temps à me convaincre que je ne tomberais pas malade, que ma peau ne partirait pas en lambeaux au bout de trois jours d'intempéries. Je me disais que j'avais eu la vie trop facile, et que j'étais conditionnée par une éducation où la peur du changement se camouflait sous des prescriptions de prudence. J'observais ces jeunes gens qui me retenaient prisonnière et ne pouvais m'empêcher de les admirer. Ils n'avaient pas chaud, ils n'avaient pas froid, rien ne les piquait, ils déployaient une habileté remarquable dans toutes les activités demandant de la force et de la souplesse, et se déplaçaient dans la jungle en marchant trois fois plus vite que moi. (*SF*, p. 19)

Cette dissociation explique pourquoi, tout au long de ce chapitre, Betancourt se représente à elle-même comme faible et dépendante, contrairement à la représentation qu'elle fait des corps forts, résistants et habiles des guérilleros. Néanmoins, même si ces deux types de corps déploient des caractéristiques complètement opposées d'un point de vue physique, il est important de signaler que tant Betancourt que les guérilleros étaient assujettis à la mécanique de pouvoir de la guérilla et n'avaient pas le droit d'agir selon leur propre volonté.

### **Le corps d'autrui et le corps propre**

La représentation du corps des guérilleros construite par Betancourt est marquée par l'idée de la guérilla comme étant un corps collectif, où la perception de l'individu est absolument diluée. Ce corps collectif acclame la brutalité (*SF*, p. 34), la force et la capacité d'adaptation aux exigences du

contexte (*SF*, p. 36), en les justifiant comme le prix à payer dans la lutte armée. Du point de vue de la représentation de ses compagnons d'enlèvement, il est important de signaler que l'image que Betancourt avait de Clara Rojas était un miroir de son propre corps et de sa propre attitude. Betancourt mentionne ce fait quand elle parle des proportions du phénomène de gonflement du corps qu'elle pouvait percevoir chez sa compagne, mais dont elle ne pouvait pas juger les dimensions sur elle-même, étant donné qu'elle ne disposait pas de miroir (*SF*, p. 14).

La représentation que Betancourt construit autour d'elle-même trouve son origine dans quatre conceptions personnelles : ses idées préconçues du confort et du plaisir corporels ; la reconnaissance de ses faiblesses et de ses forces, ainsi que celle des faiblesses et des forces de ses ravisseurs ; le contrôle de l'âme et celui du corps comme une voie de détachement de la souffrance ; et la représentation du corps en liberté.

Par rapport aux idées de confort et de plaisir, Betancourt considère qu'elles étaient un obstacle à la réussite d'une évasion ; car sa première tentative avait échoué parce qu'elle résistait à boire « l'eau marron des flaques » (*SF*, p. 19). Paradoxalement, il était toujours tentant pour l'auteure de ne pas s'échapper et de rester enfermée « au sec et au chaud » (*SF*, p. 23). Cette grande difficulté, résultat de sa propre éducation, oblige l'auteure à reconnaître ses propres faiblesses et à admirer les forces de ses ravisseurs.

Selon l'auteure, sa séquestration la « dénudait honteusement devant [elle]-même » (*SF*, p. 25) en lui montrant des faiblesses et des peurs inconnues avant ce moment-là. Cependant, cette situation lui a appris aussi à acquérir un certain contrôle de son corps et de son âme qui lui permettait de se sentir plus forte face à ses kidnappeurs :

La rage m'avait quittée, faisant place à une extrême froideur. L'alchimie qui se faisait en moi, imperceptible de l'extérieur, avait substitué à la rigidité de mes muscles une force du corps qui se préparait à parer aux chocs de l'adversité. Il n'y avait pas de résignation, loin de là, pas de fuite en avant non plus. Je m'observais de l'intérieur, mesurais ma force et ma résistance, ma capacité non pas à rendre des coups, mais à les recevoir, comme un navire battu par les vagues, mais qui ne coule pas. (*SF*, p. 29)

Mais je survivais dans une lucidité nouvellement acquise. Je savais que, d'une certaine façon, j'avais gagné plus que je n'avais perdu. Ils n'avaient pas réussi à me transformer en monstre assoiffé de vengeance. Pour le reste, je n'étais pas si sûre. Je m'attendais que le mal physique se manifeste dans le repos et me préparais à l'apparition des tourments de l'esprit. Mais je savais déjà que j'avais la capacité de me délivrer de la haine, et voyais dans cet exercice ma plus appréciable conquête. (*SF*, p. 31)

La reconnaissance de ses faiblesses et ses forces est marquée, chez Betancourt, par sa foi catholique et par une perception conséquente de la souffrance comme une voie de purification et de détachement des pièges du monde. Cette représentation religieuse peut se résumer avec les mots de saint Augustin, qui affirme :

Dieu afflige les bons — ou pour qu'ils se purifient de leurs péchés et surtout de l'indulgence coupable qu'ils ont eue envers les méchants par un

trop grand attachement aux biens temporels — ou pour qu'ils reconnaissent jusqu'à quel degré de vertu désintéressée ils sont parvenus dans leur charité<sup>7</sup>.

Sa souffrance aurait donc une fonction dans sa vie : elle pourrait la faire devenir plus forte et plus en contact avec Dieu, au fur et à mesure qu'elle apprend à la surmonter.

### **Le corps de l'intimité et le témoignage de l'extimité**

Les dispositifs de contrôle et les stratégies de discipline mis en place par la guérilla empêchaient les otages d'avoir une séparation nette entre l'espace public et l'espace privé. En outre, la surveillance permanente réduit en extrême l'espace intime, c'est-à-dire ce que « l'on ne partage pas, ou seulement avec quelques très proches<sup>8</sup> ».

Dans une situation comme l'enlèvement, l'intimité devient un privilège rare et précieux. Dans le cas de Betancourt, cette absence est compensée au moyen du silence. Tel que l'annonce le titre de son témoignage, après les premières années d'enlèvement, Betancourt a opté pour le silence comme la seule possibilité de se créer un espace intime, séparé du contexte de l'enlèvement, et dans lequel l'auteure était seule avec elle-même. Dans le premier chapitre, Betancourt décrit cet état d'âme comme une sorte d'hibernation :

Pendant les heures de cette nuit sans sommeil, et les journées qui s'en suivirent, tout mon être entreprit le curieux chemin de l'hibernation de l'âme et du corps, attendant la liberté comme le printemps. Le lendemain vint, comme tous les matins de toutes les années de toute ma vie. Mais j'étais morte. J'essayais de meubler les heures interminables, occupant mon esprit à tout autre chose qu'à moi-même, mais le monde ne m'intéressait plus. (SF, p. 42)

Ce silence imposé met l'auteure en contact avec les profondeurs de l'intimité, c'est-à-dire, avec ce que chacun « ignore de lui-même : [...] à la fois son jardin secret et l'inconnu de soi sur soi<sup>9</sup> ». Nous proposons que le désir de témoigner obéisse précisément à cette rencontre avec la partie la plus incon nue de l'intimité de l'auteure, tel que Betancourt le laisse entendre : « Je me forçai à penser aux instants éprouvants que je venais de vivre dans les marécages. Je fis alors un effort surhumain pour m'obliger à ouvrir les yeux sur la bestialité de ces hommes. Je voulais me donner le droit d'y mettre des mots, pour pouvoir cautériser mes plaies et me laver » (SF, p. 32-33).

La souffrance et la douleur vécues par Betancourt restent des aspects de son intimité profonde, et l'écriture est pour l'auteure la seule façon de les partager. Ce désir de communiquer correspond à ce que Tisseron appelle le désir d'extimité ou « le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique<sup>10</sup> ». Ce désir n'est pas

7. Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, trad. de l'abbé Gabriel Vidal, Strasbourg, Benziger, 1930, p. 35.

8. Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette, 2002, p. 49.

9. Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, ouvr. cité, p. 49.

10. Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, ouvr. cité, p. 52.

seulement la volonté de s'exprimer, mais la quête « de la création d'une intimité plus riche<sup>11</sup> » grâce à l'extériorisation de certains éléments de la vie intime. Le corps serait donc l'espace de l'intimité, mais l'écriture, et dans ce cas-ci l'écriture testimoniale, serait l'espace de l'extimité.

### **Conclusion**

Les représentations du corps séquestré dans ce premier chapitre du témoignage d'Ingrid Betancourt sont déterminées par la foi catholique de l'auteure et, en conséquence, elles sont étroitement liées à la symbologie religieuse. Avec cette symbolique, l'auteure scinde son corps de son âme, en considérant son corps comme faible, docile et sujet au confort, et son âme comme forte, dotée d'une mission et d'un sens divin. À partir de cette scission, Betancourt réinterprète son enlèvement comme une épreuve spirituelle, dans laquelle le contrôle de son corps, injustement puni, est l'unique voie d'évasion des circonstances. De cette façon, le corps devient un moyen de détachement et un recours de l'âme. Cet aspect est très lié au titre du livre, car le silence est une expression de ce détachement du corps et de cette quête d'une force spirituelle. Cette scission se retrouve aussi dans la représentation que l'auteure se fait des guérilleros qu'elle considère comme un corps collectif, très fort sur le plan physique, mais très faible spirituellement. L'analyse de ce premier chapitre ouvre des perspectives d'analyse sur l'écriture testimoniale comme un espace d'extimité, qui permettrait aux auteurs de mettre en avant une partie de la vie intime et de l'enrichir.

---

11. Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, ouvr. cité, p. 52.







Avec une présentation de Roxanne Roy

et des contributions de

Christine Arsenault

Faiza Hadj Benali

Michel Bouchard

Marie Bouvette Jutras

Pascale Brisson-Lessard

Marie-Ange Croft

MélissaJane Gauthier

Vicky Gauthier

Marie-Michelle Hovington

Émilie Joly

Mélissa Lapointe

Morgane Mahieu

Elise Mitchell

Julie Racine

María Juliana Vélez

Francis Walsh

ISBN 978-2-9809561-8-8



9 782980 956188