

# L'écriture et ses fictions

Actes du 9<sup>e</sup> colloque biennal  
(Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2019)  
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat  
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Marie-Hélène Nadeau et Valérie Plourde  
sous la coordination de Jacques Paquin et Roxanne Roy



Collection Émergence  
*Tangence éditeur*

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





# L'écriture et ses fictions

### Actes publiés chez un autre éditeur

Jacques B. Bouchard (sous la dir. de), *Recherches 3 azimuts. Actes du 1<sup>er</sup> colloque biennal (UQAC, 11-12 avril 2003)*, Chicoutimi, Protée éditeur, 2003.

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.

Roxanne Roy (sous la coordination de), *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, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2013.

Mathilde Barraband (sous la coordination de), *Éthique et esthétique dans la littérature pour la jeunesse. Actes du colloque étudiant international (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 février 2010)*, édités par Andréane Audy-Trottier, Myriam Bacon et Elizabeth Marineau, avec la collaboration de Johanne Prud'homme, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2014.

Hervé Guay et Jacques Paquin (sous la coordination de), *Voix nouvelles, voix plurielles : marginalités, positions critiques et horizons d'attente. Actes du 6<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2013) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Louis-Serge Gill et David Laporte, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2015.

Katerine Gosselin et Anne Martine Parent (sous la coordination de), *Figures, représentations et stratégies. La littérature en question. Actes du 7<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Chicoutimi, 10-11 avril 2015) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Raphaëlle Guillois et Andréanne R. Gagné, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2017.

Roxanne Roy (sous la coordination de), *La mémoire des mots : de la théorie à la fiction littéraire. Actes du 8<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 7-8 avril 2017) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Joanie Lemieux et Valérie Provost, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2019.

# L'écriture et ses fictions : lieux et figurations

Actes du 9<sup>e</sup> colloque biennal  
(Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2019)  
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat  
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Marie-Hélène Nadeau et Valérie Plourde  
sous la coordination de Jacques Paquin et Roxanne Roy



Collection Émergence  
*Tangence* éditeur

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

ISBN version imprimée: 978-2-925015-14-7  
ISBN version numérique (PDF): 978-2-925015-15-4

Dépôt légal:  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2021  
Bibliothèque et Archives Canada, 2021

© Tangence éditeur 2021  
300, allée des Ursulines  
Rimouski (Québec) G5L 3A1

tangence@uqar.ca  
<https://tangence.uqar.ca>

Édition, révision et correction des épreuves: Marie-Hélène Nadeau et Valérie Plourde  
Coordination: Jacques Paquin et Roxanne Roy  
Composition, infographie et conception graphique: Édiscript enr.

# Table des matières

- 9 Présentation  
*Jacques Paquin*

## *I. Critique des lieux*

- 15 Des effets spatiaux oniriques :  
micro-analyses de quatre scènes de *passage* chez Boris Vian  
*Lydia Couette*
- 25 À qui la faute ? Lutttes et menaces  
dans les « romans gaspésiens » de Rachel Leclerc  
*Andréanne R. Gagné*
- 33 Pour une théorie du « lieu-refuge » en géocritique  
et sa représentation dans *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens  
*Anthony Lacroix*

## *II. Figurations*

- 43 Des rapports de la mémoire familiale chez Philippe Aubert de Gaspé  
*Marie-Hélène Nadeau*
- 53 Entre authenticité et narcissisme dans *La lenteur* de Milan Kundera :  
le moi contemporain à l'épreuve de la critique rousseauiste  
*Valérie Plourde*
- 61 *Cyrano de Bergerac* sous le regard des astres : vers une lecture  
durandienne de l'œuvre d'Edmond Rostand  
*Cynthia Paris*
- 73 L'actualisation de la valence verbale par un modèle de lecteur  
apprenant, francophone et coopérant  
*Daniel Harrisson-Dugas*

## *III. Scènes judiciaires*

- 87 Pour une délimitation des frontières de la fiction :  
le cas du *Procès de Jean-Marie Le Pen* (1998)  
*Anne-Marie Duquette*
- 97 Le roman post-apocalyptique comme recontextualisation historique  
d'une mémoire de la déportation : la figure du témoin  
*Julie Racine*

*IV. Stéréotypes féminins*

- 109 *Une danseuse nue* de Colette Andris:  
l'opposition dans la destruction des stéréotypes  
*Alexandra Rivard*
- 117 Schéhérazade, une figure féministe ?  
*Amira Ben Rejeb*

# Présentation

Jacques Paquin  
Université du Québec à Trois-Rivières

La théorie est faite pour être traversée, pour en revenir,  
pour prendre du recul, et non pour reculer

ANTOINE COMPAGNON<sup>1</sup>

La neuvième édition du colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres est à l'origine de cette publication. Le colloque, qui réunissait une vingtaine d'étudiantes et d'étudiants des trois constituantes à l'Université du Québec à Trois-Rivières, s'est déroulé sur deux jours. Regroupées sous diverses rubriques, les présentations rendaient compte des principaux axes de recherches au sein de nos trois départements de lettres : Procès de la littérature, Programmes narratifs, Critique des lieux, Écriture et interactions, Histoires fragmentées, Figurations du moi, Faits et fictions concentrationnaires, et Engagements. Si j'ai pris la peine d'énumérer les titres des séances du programme, c'est qu'ils traduisaient la richesse et la diversité des communications qui se sont succédé au cours de ces deux journées. Les étudiantes et les étudiants ont pris la parole pour partager leurs champs de recherche, mais le contenu de l'événement révélait par la même occasion les intérêts de recherche de leurs professeur-e-s. Depuis, plusieurs mois se sont écoulés, les autrices et auteurs des présents articles ont dû prendre du recul par rapport à leur prestation orale afin d'en tirer un article savant. Les onze textes que le comité a retenus sont représentatifs de la variété des perspectives critiques qui ont été abordées en avril 2019 : géocritique, mythocritique, théories de la lecture, sémiotique, sociocritique et narratologie.

---

1. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1998, p. 309.

Les quatre divisions qui composent ce recueil font état des chantiers mis en place par les chercheur-e-s émergent-e-s. La première, « Critique des lieux », regroupe trois études qui mettent en évidence les représentations de l'espace à travers trois grands genres littéraires : le théâtre, le roman et la poésie. Lydia Couette (« Des effets spatiaux oniriques : micro-analyses de quatre scènes de *passage* chez Boris Vian ») montre que les espaces explorés ou traversés par les personnages se révèlent être des espaces oniriques. Cette attention portée aux déplacements des personnages permet de réfléchir aux choix esthétiques qui guidaient Vian dans la mouvance du surréalisme ambiant. C'est la géographie gaspésienne qui fournit à Andréanne R.Gagné le sujet de son article (« À qui la faute ? Lutttes et menaces dans les "romans gaspésiens" de Rachel Leclerc »). Divers périls guettent les petites communautés, dont Leclerc brosse un portrait sans complaisance dans ses romans, et c'est la mer qui s'avère le personnage le plus menaçant, en dépit de l'attachement qu'éprouvent les Gaspésiens envers elle. Anthony Lacroix, s'appuyant sur les travaux du géographe Mario Bédard, et plus largement des théories de la géocritique, dresse un inventaire des lieux dans un recueil de Patrice Desbiens (« Pour une théorie du "lieu-refuge" en géocritique et sa représentation dans *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens »). Son panorama l'amène à forger le concept de « lieu-refuge », c'est-à-dire un lieu où le poète peut échapper à l'emprise du temps et de l'espace, se mettant ainsi à l'abri de situations traumatisantes.

Les quatre textes réunis sous le titre de « Figurations » se partagent entre des études consacrées au regard que jette l'individu sur sa propre société et des approches axées sur l'interprétation du lecteur ou de la lectrice. L'intitulé de Marie-Hélène Nadeau (« Des rapports de la mémoire familiale chez Philippe Aubert de Gaspé ») laisse présager la perspective de l'élargissement du cadre historique au profit de la mémoire nationale. Guidée par les théories du récit de soi (Georges Gusdorf, Paul Ricoeur, Joël Candau, etc.), Nadeau met en lumière le fait que le récit de soi, dans les *Mémoires* d'Aubert de Gaspé, débouche toujours sur une mémoire collective (et de classe) qui altère, en retour, l'identité individuelle. Cette souveraineté de l'individu, qui marque la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, est mise à mal, comme le démontre Valérie Plourde (« Entre authenticité et narcissisme dans *La lenteur* de Milan Kundera : le moi contemporain à l'épreuve de la critique rousseauiste »). Empruntant à Jean-Jacques Rousseau l'idée que, sous le couvert du désir d'authenticité, se cache un profond narcissisme, Plourde étudie trois cas de figure du roman de Kundera, où la recherche d'authenticité s'avère illusoire, parce qu'elle est minée par des intérêts purement égocentriques. Cynthia Paris, quant à elle, s'est penchée sur une représentation plus spectaculaire du héros et de son rapport à soi dans son analyse (« *Cyrano de Bergerac* sous le regard des astres : vers une lecture durandienne de l'œuvre d'Edmond Rostand »). Appliquant les concepts de la mythocritique, l'autrice divise sa démonstration selon les schèmes des régimes diurne et nocturne dans une approche dialectique, qui fait du personnage de Cyrano une habile construction anti-thétique entre le royaume des ombres et les images solaires. Le dernier article

de ces « Figurations » nous transporte dans un tout autre champ, soit celui de la grammaire et de la sémiotique, sans quitter pour autant l'importance que prend la lecture dans la signification du message. La démarche de Daniel Harrisson-Dugas (« L'actualisation de la valence verbale par un modèle de lecteur apprenant, francophone et coopérant ») allie théories de la lecture et grammaire du verbe. Le texte « Déménager » de Georges Perec, construit exclusivement sur des infinitifs, est propice à une analyse valencielle, dans le cadre d'une réflexion didactique sur un modèle de lecteur placé devant des textes littéraires ou factuels.

La rubrique suivante, « Scènes judiciaires », convoque deux éléments incontournables de la justice : le procès et le témoin. « Pour une délimitation des frontières de la fiction : le cas du *Procès de Jean-Marie Le Pen* (1998) » que signe Anne-Marie Duquette, touche à un sujet sensible de nos jours, où des procès ont été intentés contre des œuvres artistiques ou littéraires. Abordant tour à tour trois lieux textuels où se manifeste la porosité de ces frontières (le titre, l'*incipit* et l'*explicit*), Duquette voit dans la confusion du texte et du paratexte une occasion pour Mathieu Lindon de transgresser les genres, procédé qui serait au fondement de la controverse juridique et sociale dont le roman a été l'objet. Pour sa part, Julie Racine campe la figure du témoin dans le roman post-apocalyptique, comme l'indique son intitulé : « Le roman post-apocalyptique comme recontextualisation historique d'une mémoire de la déportation : la figure du témoin ». L'étudiante pose l'hypothèse que les témoins, dans une œuvre littéraire post-apocalyptique — par exemple chez Margaret Atwood, Paul Auster ou Cormac McCarthy — livrent un récit « de la désolation » par analogie avec la difficulté des témoins réels de la Shoah à transmettre les souvenirs de leurs expériences traumatisantes.

« Stéréotypes féminins », la dernière section de cet ouvrage, apporte un nouvel éclairage sur deux figures féminines marquantes, respectivement issues des imaginaires occidental et oriental : la danseuse nue et Schéhérazade. Dans « *Une danseuse nue* de Colette Andris : l'opposition dans la destruction des stéréotypes », le roman d'Andris, publié en 1933, est interprété comme une manifestation du pouvoir de contestation féministe à la fin des années folles. Alexandra Rivard y voit l'expression d'un double mouvement, le premier visant à détruire les stéréotypes, le second corrigeant le stéréotype de la danseuse nue incarnée par la protagoniste Miss Nocturne. Schéhérazade, figure la plus célèbre parmi les icônes orientales, ne manque pas d'être controversée. La question ouverte, soulevée par Amira Ben Rejeb (« Schéhérazade, une figure féministe ? »), découle d'une analyse comparative entre le traitement qu'a reçu la narratrice des *Mille et une nuits* dans un conte de Théophile Gautier et sa réinterprétation dans le livre choc de Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade*.

L'examen en surplomb de cet ensemble d'articles révèle l'importance que prennent les corpus de la période s'étendant du XVIII<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle, avec des incursions au XIX<sup>e</sup> siècle. Les œuvres à l'étude proviennent non seulement du Québec, mais aussi du Canada anglais et de l'Ontario francophone,

ainsi que des États-Unis, de la France et du Liban, ce qui montre la diversité des intérêts de nos étudiant·e·s.

La tenue du colloque a été rendue possible grâce au soutien du Fonds de développement académique du réseau (FODAR). Je ne saurais trop remercier Mélodie Micucci et Marie-Hélène Nadeau pour leur engagement et leur enthousiasme à organiser l'événement qui a donné vie à cette publication numérique. Dans le groupe Facebook qu'elles ont créé pour l'occasion, j'ai vu défiler des échanges un vendredi soir pendant que je prenais une coupe de vin ou le samedi matin pendant que je faisais mon marché. Une vraie passion, ce colloque !

Mes remerciements chaleureux vont aussi aux étudiantes Valérie Plourde et Marie-Hélène Nadeau. La qualité des textes rassemblés doit énormément à leur travail minutieux dans la mise au protocole et dans la révision des textes, ainsi qu'à leur souci constant de mener à bien ce projet intellectuel. Enfin, je suis redevable du travail réalisé par ma collègue Roxanne Roy pour la confection éditoriale de cet ouvrage qui apporte une contribution indéniable à la recherche émergente.

# *I. Critique des lieux*



# Des effets spatiaux oniriques : micro-analyses de quatre scènes de *passage* chez Boris Vian

Lydia Couette

Université du Québec à Trois-Rivières

Les affinités de l'œuvre de Boris Vian avec les courants du surréalisme, de l'absurde, du fantastique et de l'insolite donnent à voir, dans les textes, des espaces qui s'apparentent à des mondes rêvés, en ce qu'ils sont situés dans l'entre-deux (dans l'entre-étrange-et-familier, pour le formuler ainsi). Ils suggèrent implicitement, par leur localisation dans cet écart, une atmosphère onirique. Implicitement, disons-nous, car l'adjectif « onirique » est employé ici pour décrire des univers qui apparaissent dans les textes comme ayant les contours, ou comme produisant des sensations, que l'on pourrait rapprocher intuitivement des trajets parcourus pendant le sommeil. Il ne s'agit donc pas des espaces décrits à même les récits de rêve, mais bien ceux des textes tels que les décrivait Jean Starobinski : « où nous croyons que le rêve s'est déposé : il nous semble le reconnaître. Ces œuvres ont le rêve derrière elles [...]. Disons plus : elles nous paraissent en être l'imitation fidèle, comme d'autres images imitent fidèlement les apparences du monde réel<sup>1</sup>. » On peut se demander cependant à quoi, plus concrètement, serait due cette « reconnaissance » du rêve. D'où provient-elle, cette intuition, si ce n'est uniquement de nous, lecteurs et lectrices, et à quoi peut-on l'attribuer dans les textes ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait qu'un texte, le plus objectivement possible, puisse être qualifié d'implicitement onirique ? Jean-Daniel Gollut, dans *Conter les rêves*, est d'avis que l'accès, même sous-entendu, à l'univers des songes, est toujours conditionné par le texte : « L'entrée dans le monde onirique ne se fait pas sans préparation, et de nombreux indices assurent la mise en place de circonstances particulièrement propices<sup>2</sup>. » Afin

1. Jean Starobinski, « La vision de la dormeuse », 1972, cité par Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2000, p. 30-31.
2. Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Rien de commun », 1993, p. 71.

d'explorer ces circonstances, nous étudierons des cas de figure à partir de courts extraits tirés de quatre œuvres de Vian : les pièces *Les Bâtisseurs d'empire*<sup>3</sup> et *L'Équarrissage pour tous*<sup>4</sup> ainsi que les romans *L'Arrache-cœur*<sup>5</sup> et *L'Herbe rouge*<sup>6</sup>. Chacun des extraits choisis représente une scène de *passage* ou d'entrée dans un espace. Des passages, donc, où tant les personnages que le lecteur ou la lectrice découvrent soit un lieu, soit une manière d'y accéder. À travers ces scènes d'exploration, qui assimilent souvent le point de vue des personnages à celui du lecteur ou de la lectrice, nous chercherons à définir des effets annonciateurs de l'onirisme implicite, à savoir le désordre, l'inconséquence et l'indétermination. Puis, nous observerons les conditions d'apparition de ces effets de même que leur interdépendance dans la matérialisation de cet onirisme ressenti à la lecture des œuvres.

### L'effet de désordre

L'effet de désordre est produit par l'accumulation et l'essoufflement du sens. Frédéric Canovas affirme, dans *L'écriture rêvée*, que les « éléments présents dans un récit de rêve se distinguent bien souvent par leur caractère superflu et leur autonomie vis-à-vis les uns des autres<sup>7</sup> ». L'effet de désordre implique donc l'idée d'un hétéroclisme du rêve. Or, d'après Jean-Pierre Sarrazac dans *Jeux de rêves et autres détours*, si « [l']irruption du rêve dans la dramaturgie [...] comme structure même de l'œuvre — doit [...] être conçue comme facteur de désordre<sup>8</sup> », ce facteur a pour effet paradoxal d'évoquer tout à la fois l'irrégularité et l'amalgame des éléments oniriques. Les éléments juxtaposés de ces jeux de rêve seraient donc à même de constituer, à force d'association d'éléments hétérogènes et disparates, « une libre composition, [...] une mosaïque<sup>9</sup> ». Mais ces procédés d'accumulation, qui ont souvent à voir avec le non-sens, peuvent faire glisser la structure de l'œuvre vers l'insignifiance des signes mêmes, parce que, selon Jacques Goimard, la « modernité, qui peut savourer le vertige du multiple [...] est parfois sensible à l'appauvrissement qui menace les signes quand ils deviennent surabondants<sup>10</sup> ».

3. Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, Paris, L'Arche, 1959. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

4. Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous* [1950], dans *Théâtre 1*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1971, p. 41-184.

5. Boris Vian, *L'Arrache-cœur* [1953], Paris, Éditions Pauvert, 1962. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

6. Boris Vian, *L'Herbe rouge* [1950], suivi de *Les lunettes fourrées*, Paris, Éditions Pauvert, 1965. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

7. Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, ouvr. cité, p. 305-306.

8. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 65.

9. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, ouvr. cité, p. 65.

10. Jacques Goimard, *Univers sans limites*, t. II, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003, p. 230. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *USL*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

L'espace de *L'Équarrissage pour tous* use à grand renfort de cet effet par la représentation, entre autres, du désordre des accès à la scène. La pièce est une comédie absurde et anarchiste en un acte<sup>11</sup> mettant en scène une intrigue de mariage dans la salle commune de la maison d'un équarisseur. La pièce se déroule à Arromanches, le jour du débarquement de Normandie. Si l'espace scénique se résume à cet unique décor, les accès scéniques à ce dernier sont décrits comme étant des plus désorganisés et de plus en plus saugrenus. Les entrées et sorties des nombreux personnages, en plus d'être intempestives et répétitives, sont illogiques et imprévisibles. Par exemple, des soldats de tous les camps frappent à la porte à tout instant, interrompant chaque fois l'action en cours ; un personnage appelé du côté cour apparaît du côté jardin ; une ouverture au plafond fait descendre non pas un, mais trois parachutistes. Plus étonnant encore, dans l'extrait choisi, la trappe, située au centre de la scène et par laquelle le protagoniste se débarrasse des restes des bêtes dont il s'est occupé, sert curieusement d'accès scénique :

*(Remue-ménage du côté de la fosse. Émerge le voisin, tout couvert de terre et d'ordure [sic] et les doigts écartés, tâtonnant.)*

LE PÈRE

Tiens ! qui sort de ma fosse ?

*(Il regarde attentivement.)*

Mais c'est notre voisin...

[...]

LE VOISIN

La maison n'était pas du tout par terre. Alors, je m'amène, je vois ça, tu penses, ça m'a fichu un choc. J'ai fait le tour de la cave au grenier, pour être sûr que tout était en place. Du grenier à la cave, plutôt. Je suis rassuré.

LE PÈRE

Pourquoi sors-tu de ma fosse à équarrir ?

LE VOISIN

Eh bien, juste au moment où j'allais remonter, j'ai entendu du bruit et le plafond de ma cave m'est tombé sur la gueule. Alors, j'ai creusé vers toi... au jugé. *(Il renifle.)* Mais je suis quand même content que la maison n'ait rien<sup>12</sup>.

L'effet de désordre est palpable, puisque l'extrait ajoute encore une ouverture permettant aux personnages et d'entrer sur scène et d'interrompre l'intrigue. De plus, l'absurdité de la situation est aussi marquée par la surprise et les questions du père. Puis, le récit du voisin met en évidence un régime du « ou bien » qui donne l'impression d'une narration qui s'invente au fur et à mesure que les morceaux s'empilent de manière désordonnée : « J'ai fait le tour de la cave au grenier [ou bien] [d]u grenier à la cave, plutôt. » Finalement, le désordre brouille visiblement le sens, preuve qu'en dépit de la volonté du voisin d'être précis dans la description de l'anecdote, l'effet contamine le sens et empêche la signification d'émerger clairement. Ainsi, le père multiplie les

11. La version initiale (1947) était découpée en trois actes.

12. Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous*, ouvr. cité, p. 134-135.

questions et obtient des réponses contradictoires : « j'ai entendu du bruit et le plafond de ma cave m'est tombé sur la gueule. [...] Mais je suis quand même content que la maison n'ait rien. »

### L'effet d'inconséquence

L'effet d'inconséquence offre aux lecteurs des espaces où « la perte de sens — de la signification — est aussi une perte d'orientation » (USL, p. 227) et où « les mots, leurs dédales, l'immensité épuisante de leurs possibles, enfin leur traîtrise, ont quelque chose des sables mouvants<sup>13</sup> ». L'inconséquence est ainsi repérable dans les textes où cette traîtrise des signes est mise en œuvre par un régime de lecture incessamment inachevé, dans lequel l'écluciation de l'intrigue est déçue par l'inadéquation du récit aux attentes créées par celui-ci. Audrey Camus décrit cette inconséquence comme la condition d'une « mise en déroute du lecteur », instaurée par la création d'un sentiment d'attente inassouvi. Tous les indices pointent vers un bouleversement, vers un événement fantastique qui justifierait l'étrangeté de l'espace, mais ce fantastique n'advient jamais et l'étrange n'est jamais expliqué. La résultante de cette inconséquence est donc de prendre « le lecteur à défaut par l'instauration d'un régime de lecture non indiciaire pour le moins inhabituel<sup>14</sup> ». L'effet sert aussi bien les textes implicitement oniriques, tels que les ont observés Canovas et Gollut, qui remarquent tour à tour cette finalité fuyante traversant certains textes, similairement à un rêve qui échappe à sa résolution, au réveil, par l'intervention du réel<sup>15</sup>. Enfin, les théories sur l'onirisme en dramaturgie décrivent cette idée en passant par la distorsion du rapport entre le rêve et la réalité. Sarrazac emploie le terme de « décomposition dramatique » pour l'exprimer : « Les jeux de rêves morcellent, distordent, redistribuent sans relâche les éléments tirés de ce que nous sommes accoutumés d'appeler réalité<sup>16</sup>. » C'est donc bel et bien le réel que le récit accumule et empile ainsi, mais un réel « non-align[é]<sup>17</sup> » ou contradictoire, un réel inconséquent qui ne répond pas, ou plus, aux lois qui devraient le régir.

Le roman de science-fiction *L'Herbe rouge* narre l'expérience de Wolf, un ingénieur qui cherche à créer une machine capable de lui faire revivre ses souvenirs, mais afin de les oublier. L'espace est à la fois réaliste et manifestement étrange, apparemment transformé par un événement inconnu du lecteur ou de la lectrice. Au tiers du roman, environ, survient le premier essai de la machine. L'espace décrit dans l'extrait est inconséquent en ce qu'il représente deux dichotomies desquelles naissent des paradoxes. La première de ces dichotomies concerne les mouvements. En effet, l'extrait relate l'ascension fulgurante de Wolf à bord de la machine alors qu'il effectue une plongée de

13. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, 1943, cité dans USL, p. 228.

14. Audrey Camus, « Les contrées étranges de l'insignifiant : retour sur la notion de fantastique moderne », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (*Écritures de l'insignifiant*), 2009, p. 95.

15. Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, ouvr. cité, p. 50.

16. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, ouvr. cité, p. 61.

17. Arthur Adamov, « Le théâtre ou le rêve », 1970, cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, ouvr. cité, p. 62.

plus en plus profonde dans son inconscient. Ainsi, les indices d'une ascension côtoient ceux d'une descente, non sans compromettre la compréhension de la géométrie spatiale: «La fuite vertigineuse du sol apparent lui coupa le souffle. Il était au centre d'un fuseau dont une pointe se perdait dans le ciel et dont l'autre jaillissait de la fosse. [...] Il plongeait toujours plus avant, et devant lui se déroulait la carte sonore à quatre dimensions de son passé fictif.» (HR, p. 66-69) La deuxième dichotomie touche à la notion de vérité. Des marques textuelles (elles-mêmes métaphoriquement spatiales) montrent l'efficacité de la machine. Wolf se souvient: «Les lambeaux du temps jadis se pressaient autour de lui, tantôt doux comme des souris grises, furtifs et mobiles, tantôt fulgurants pleins de vie et de soleil — d'autres coulaient tendres et lents fluides sans mollesse et légers, pareils à la mousse des vagues.» (HR, p. 66-67) Or, ces indices sont concurrencés par d'autres, qui tendent à assimiler les souvenirs à de la pure fiction. Par exemple, le ciel et le passé sont qualifiés de «fictifs» (HR, p. 66; 69), les souvenirs «accour[ent] en hordes inorganisées» (HR, p. 67) et le narrateur nous informe qu'«il n'y a pas de souvenirs» (HR, p. 69). L'extrait est parsemé d'embûches et de contradictions qui tendent des pièges au lecteur éventuel ou à la lectrice éventuelle, si bien que l'espace est peu fiable pour localiser, par exemple, le lieu de l'aboutissement du parcours: «à ce moment-là il vit disparaître la paroi de la cage qui lui faisait face. / Détachant les crochets qui le retenaient encore, il prit pied de l'autre côté.» (HR, p. 69)

### L'effet d'indétermination

Enfin, l'effet d'indétermination est inspiré de Tzvetan Todorov, qui l'élabore dans *Symbolisme et interprétation*. Cet effet donnerait à observer, dans certains récits, des conflits de lecture dus à des «opposition[s] irréductible[s], et profondément déroutantes pour l'interprétation, entre [la] clarté de l'appareil allégorique [...], et l'obscurité du message qu'il délivre<sup>18</sup>». De son côté, Goimard évoque l'indécidabilité, notion similaire de l'indétermination telle que nous la concevons, et en fait une «propriété centrale du genre de l'insolite» (USL, p. 504) qu'il décrit comme suit: «[L'insolite] se propose à nous [...] comme une hésitation sur la nature du moi et du monde, comme une perplexité sur la nature de l'œuvre qui s'élabore.» (USL, p. 511) L'hésitation, telle qu'elle se présente à la lecture d'un récit insolite, semble à juste titre reproduite dans les récits oniriques en ce que, mis-e en déroute dans son processus herméneutique, le lecteur ou la lectrice peine à circonscrire la nature de l'espace littéraire dont il ou elle est témoin. Autrement dit, il lui est impossible de fixer les frontières de ce qui, dans la fiction, appartient respectivement au rêve et au réel fictionnel, voire de déterminer si l'espace est plutôt réaliste ou plutôt absurde. C'est ce que Gollut désigne par le «flottement des limites assignables à la séquence onirique<sup>19</sup>». Goimard va même jusqu'à faire

18. Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1978, p. 85.

19. Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, ouvr. cité, p. 70.

de cette indétermination l'élément déterminant de tout texte fantastique dont la thématique est le rêve: «Le moment crucial de tous les textes sur ce thème, ce n'est donc pas (contrairement à ce qu'on croit parfois) le rêve lui-même, mais le moment où le rêve commence à déborder sur le réel.» (USL, p. 184) En résumé, l'effet d'indétermination résulterait de la co-présence de l'étrange et du familier.

Le roman *L'Arrache-cœur* raconte le périple, dans un pays étrange, de Jacquemort, un psychiatre sur qui l'expérience de la vie humaine n'a aucun effet et qui tente de se remplir de la conscience des autres en les psychanalytant. L'extrait choisi met en scène l'arrivée précipitée de Jacquemort dans le Pays alors qu'il parcourt le chemin de la falaise qui mène à la maison de Clémentine. Cet espace est marqué par l'indétermination qui afflige le cadre spatial en raison de l'oscillation constante entre étrangeté et vraisemblance. Ainsi, les détails sont nombreux, mais ils nuisent à la visualisation de l'espace. Ils préservent plutôt l'ambivalence quant au réalisme et rendent les contours spatiaux diaphanes. Ce va-et-vient est rendu tangible par l'usage d'inventions lexicales aux côtés de descriptions plus réalistes: «Le sentier longeait la falaise. Il était bordé de calamines en fleur et de brouillouses un peu passées dont les pétales noircis jonchaient le sol. [...] À gauche il vit des fougères déjà marquées de roux et des bruyères en fleur.» (AC, p. 9-10) L'impression d'inconnu ressentie par Jacquemort contribue aussi à cet effet indéterminé, car elle est combinée à l'emploi de déterminants définis et de l'adjectif «certain», pour désigner des éléments inconnus ou imprécis. D'un côté, Jacquemort est pris de vertige face au vide qui longe la falaise, les contours des crottes de biques étant «bizarrement irréguliers» (AC, p. 10), et il note la présence d'une espèce qu'il croyait disparue. De l'autre, les expressions «[à] de certains signes» (AC, p. 10), «la Maison» (AC, p. 11), «les cris» (AC, p. 11) portent à croire que l'espace lui est malgré tout familier. Enfin, l'indétermination est manifeste par la précision insignifiante de certains détails. Par exemple, les comparaisons «c'était comme de l'éponge morte de froid» (AC, p. 9) et «l'écume tremblait dans le creux des roches comme une gelée de juillet» (AC, p. 9) sont à la fois très fines tout en demeurant hermétiques, «illisibles» dirait Philippe Hamon<sup>20</sup>. Leur difficile visualisation donne ainsi à l'espace, dès le début du roman, un statut indéterminé entre le rêve et la réalité.

### L'interdépendance des effets

Sur la base de ces incursions dans les œuvres, bien que celles-ci soient très brèves, il est possible d'en venir à deux constats. D'une part, l'analyse plus complète des œuvres démontre que les effets que nous avons passés en revue semblent agir comme les éléments d'un triptyque, voire comme les sommets d'un triangle dont la somme combinée des angles offrirait la condition d'apparition de l'impression onirique que Starobinski s'employait à décrire.

20. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. «Recherches littéraires», 1993, p. 158.

D'autre part, bien que chacun des trois effets soit présent dans l'univers spatial des textes qui nous ont intéressés, l'analyse approfondie fait émerger la présence d'un effet dominant qui, en subordonnant les autres à son joug, construit une structure spatiale onirique particulière à chaque œuvre.

La pièce absurde *Les Bâisseurs d'empire* raconte la fuite irrationnelle d'une famille poursuivie par un bruit inquiétant et hantée par un *personnage-objet* « laid à voir » (BE, p. 6), le *schmürz*, qui subit la violence décomplexée des autres personnages pendant toute la durée de la fable. L'espace a pour particularité de se détériorer et de se rapetisser d'acte en acte. L'extrait choisi représente l'arrivée en scène des personnages par un escalier qui provient de l'appartement inférieur ainsi que leur prise de possession des lieux. Cette scène permet de repérer et d'analyser conjointement les trois effets, ce qui donne à voir cet enchevêtrement dans la construction de l'atmosphère onirique. D'abord, l'indétermination s'observe par la présence combinée de détails d'ordre réaliste, étrange et évasif. Cette ambivalence est illustrée dès la didascalie d'ouverture. Des éléments descriptifs révèlent un souci de réalisme : « La scène se passe dans une pièce sans particularités, bourgeoisement meublée, avec un buffet Henri II au fond, une table de salle à manger et des chaises. » (BE, p. 5) Puis, la didascalie glisse peu à peu vers l'étrange : « le tout dans un coin, des fenêtres fermées, des portes qui mènent partout où il faut » (BE, p. 5). Enfin, l'évasif prend le pas : « dans le coin où il n'y a pas de table, l'arrivée d'un escalier censé partir d'une pièce supposée au-dessous, et qui enchaîne sur un escalier censé mener à une pièce qui serait au-dessus » (BE, p. 5). L'effet d'indétermination fait ainsi émerger avec lui des questionnements auxquels on ne peut répondre : de quelle nature est cet univers ? L'appartement « sans particularités » l'est-il vraiment ? Le désordre s'installe finalement à travers les digressions (dont une assez longue sur le sens dans lequel il faut tourner pour visser) ou par l'énumération de réponses non-synonymiques pour cerner la nature de l'inquiétant bruit qui, par ailleurs, ne sera jamais élucidée :

ZÉNOBIE

Ce bruit, ça n'a pas d'importance réelle, alors ?

PÈRE

Au fond, non.

MÈRE

C'est une image.

PÈRE

Un symbole.

MÈRE

Un repère.

PÈRE

Un avertissement. Mais il ne faut pas confondre l'image, le signal, le symbole, le repère et l'avertissement avec la chose elle-même. Ce serait une grave erreur.

MÈRE

Une confusion. (BE, p. 14)

En dernier lieu, l'inconséquence est visible par les nombreuses contradictions et les actes de déni provoqués par l'étrangeté de l'espace. Certains des personnages, confrontés à un univers régi par des lois inconnues et incompréhensibles, choisissent le pas de côté en niant la réalité, agissant ainsi de manière inconséquente. Le refus des parents d'affirmer que l'appartement présent est plus petit et moins confortable que les précédents et le déni de la présence du *schmürz*, bien que celui-ci soit assailli de coups, en sont des exemples. Premièrement, Zénobie cherche à convaincre ses parents :

Mais comment peux-tu être d'aussi mauvaise foi? En bas, j'avais ma chambre... [...] Oui, j'avais ma chambre; à côté de la vôtre, en face du petit salon. [...] Le petit salon, avec les fauteuils rouge foncé et la glace de Venise, et les jolis rideaux en soie rouge. (BE, p. 10-11)

Ceux-ci lui répondent par des questions ou des négations :

PÈRE

Comment? En bas, on avait trois pièces, comme ici. [...]

MÈRE

Je ne me rappelle pas très bien. [...]

MÈRE

Comment, du petit salon? [...]

MÈRE

Zénobie, tu es sûre de ce que tu dis? (BE, p. 10-11)

Deuxièmement, Zénobie dénonce la présence étrange du *schmürz*: «Et il n'était pas là! (*Du doigt, elle désigne le schmürz, immobile.*)» (BE, p. 11) Après quoi, le déni de la mère est tout à fait inconséquent: «Tu vois bien qu'il n'y a personne. (*Elle s'approche du schmürz et lui tape dessus.*) Tu vois bien.» (BE, p. 12) Conséquemment, dans cet extrait, les trois effets — le désordre, l'inconséquence et l'indétermination — sont conjugués simultanément et complémentarément afin de camper la structure rêvée de l'univers de la pièce.

\*

En conclusion, il va sans dire que les analyses proposées dans cet article sont pour le moins sommaires. Une étude plus exhaustive des œuvres permettrait, nous en faisons l'hypothèse, de distinguer des types d'espaces oniriques fondés, entre autres, sur la prédominance de l'un ou l'autre des effets définis ici. Toutefois, une question persiste: pourquoi choisir une structure onirique pour camper un univers romanesque ou dramatique? Quelle serait la fonction de ces espaces rêvés? Si nous ne pouvons dès lors répondre à ces questions, nous pouvons, à tout le moins, avancer que ces structures particulières constituent des choix esthétiques et narratifs, et offrent à lire un

---

parcours particulier qui fait emprunter au lecteur ou à la lectrice un trajet vers une destination qui autrement lui serait inaccessible en traçant une carte dans la géométrie de l'espace, carte dont la caractérisation permet d'orienter l'analyse. Au risque de réduire un peu trop la complexité de la problématique, interroger le sentiment onirique à travers les effets de lecture sous-tend en réalité une question des plus primaires : l'œuvre littéraire permet-elle d'accéder à une facette de la réalité jusqu'alors inexplorée, ou n'en vient-elle pas plutôt à matérialiser sans cesse l'absurdité des aspects du réel ?



# À qui la faute ? Luttés et menaces dans les « romans gaspésiens<sup>1</sup> » de Rachel Leclerc

Andréanne R.Gagné  
Université du Québec à Chicoutimi

Mes recherches, effectuées dans le cadre de ma thèse de doctorat sur l'imaginaire de la Gaspésie<sup>2</sup> dans les romans québécois, m'ont amenée à travailler sur trois romans de l'écrivaine Rachel Leclerc, dont les intrigues prennent place au bout de la péninsule gaspésienne: *Noces de sable* (1995), *La patience des fantômes* (2011) et *Berçer le loup* (2016). Marqués par la mémoire des tragédies<sup>3</sup>, ces romans mettent en scène des récits d'exploitation et de mensonges respectivement à travers les histoires des familles Foucault, Levasseur et Synnott. Pour résumer, *Noces de sable* met de l'avant l'exploitation des pêcheurs gaspésiens par les compagnies jersiaises durant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles; *La patience des fantômes* met en scène une famille gaspésienne propriétaire d'une mine depuis quatre générations qui se fait escroquer par des commerçants étrangers; enfin, *Berçer le loup* dépeint l'expropriation de Forillon qui a eu lieu en 1970.

Dans chacun des romans, les traumatismes et les désirs de vengeance sont transmis de génération en génération, les personnages gaspésiens de Leclerc luttant quotidiennement contre la mer, contre les instances de pouvoir en place, contre les investisseurs étrangers, voire contre eux-mêmes. Mais qui

1. J'entends par « romans gaspésiens » les œuvres romanesques québécoises dont l'histoire se déroule en totalité ou en partie en Gaspésie.
2. Dans le cadre de mes recherches, j'entends par « Gaspésie » l'espace géographique correspondant davantage à la région touristique gaspésienne qu'à la région administrative Gaspésie-Îles-de-la-Madeleine.
3. Joël Candau définit la mémoire des tragédies comme une « mémoire forte, mémoire des douleurs et mémoire douloureuse, mémoire du malheur [qui] laisse des traces partagées pendant longtemps par ceux qui ont souffert ou dont les proches ont souffert » (Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 147).

est responsable de tous ces malheurs ? Si plusieurs personnages attribuent la faute de leurs maux aux autres, d'autres reconnaissent qu'une part de responsabilité leur revient, ce qui permet à certains d'entre eux de s'en sortir. Nous verrons toutefois que certaines menaces sont bel et bien réelles, et qu'il est impossible de les éviter.

### La mer

L'une des principales menaces auxquelles sont confrontés les Gaspésiens dans les romans relève des particularités de la géographie régionale gaspésienne. Au-delà de l'attrait et de la fascination qu'elle suscite, la mer représente un véritable danger pour les personnages. Possédant des qualités anthropomorphes, elle personnifie la mort. À vrai dire, dans l'imaginaire romanesque de Leclerc, « la mer et la mort sont deux mots qui se ressemblent<sup>4</sup> ». Ce parallèle est clairement établi dès le premier roman de l'autrice :

C'est pour tenir la mer à distance qu'elle ferme la porte de sa propre maison et gravit la pente qui mène chez les Foucault. N'est-ce pas cette force démesurée qui a pris Catherine Thomas, cette bête que l'on tolère à ses côtés jour après jour, année après année ? La mer, c'est bien elle qui broie le corps des femmes en automne, la même vieille chose hypocrite qui fait semblant de dormir et qui, pourtant, une nuit sans méfiance, pourrait monter jusque chez Clothilde, se déplier comme un grand rideau, retomber sur la maison et l'emporter avec elle. Une maison, c'est fragile, et la chose est forte<sup>5</sup>.

Dans l'univers romanesque de Leclerc, la mer cause la mort de nombreux personnages et ce, même quand elle ne laisse présager aucun danger :

Depuis que le vent s'était levé, Joachim était habité par des visions de corps emportés dans la tempête ou flottant à la surface d'une mer étale et huileuse. Il se rappela ces quatre noyés qu'on avait retrouvés quelques années plus tôt, des touristes qui s'étaient éloignés sur un petit voilier un jour de chaleur torride et qui, une fois au large, avaient eu l'idée de plonger pour se rafraîchir. Comme aucun d'eux n'était resté à bord pour aider les autres à remonter, les quatre baigneurs avaient tenté pendant des heures de s'agripper au pont du bateau. Avant de mourir dans les flots bleus de ce jour ensoleillé, les pauvres vacanciers avaient dû gratter la coque jusqu'à s'en arracher les ongles<sup>6</sup>.

Les noyades et les naufrages abondent dans les textes, et même les pêcheurs d'expérience ne sont pas épargnés, comme ce pêcheur de homards dans *Bercer le loup* qui se noie après « av[oir] été emporté par un courant qu'il

4. J'emprunte cette formule à Sylvie Massicotte dans son ouvrage *Au pays des mers* (Montréal, Leméac éditeur, coll. « Ici l'ailleurs », 2002, p. 83), bien qu'elle ne fasse pas référence aux romans de Leclerc.

5. Rachel Leclerc, *Noces de sable*, Montréal, Éditions du Boréal, 1995, p. 97-98. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe NS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

6. Rachel Leclerc, *La patience des fantômes*, Montréal, Éditions du Boréal, 2011, p. 191. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

n'avait jamais eu à affronter, vers des fonds marins qu'il ne connaissait pas<sup>7</sup>». Dans *La patience des fantômes*, la mer est responsable du deuil qui afflige Joachim Levasseur et sa femme Marie :

Les petites voulaient en profiter, elles clamaient qu'elles allaient recommencer l'école et ne pourraient plus se baigner, elles harcelèrent Marie, la tanèrent jusqu'à ce qu'elle cède. Puis, sous les gros nuages qui roulaient d'est en ouest et passeraient bientôt sur le village, elles s'enfuirent en poussant des hurras de victoire. C'est alors que Marie comprit son erreur, elle imagina ses enfants s'agrippant d'abord l'une à l'autre comme elles le faisaient toujours pour ne pas perdre pied en entrant dans la mer, puis se tenant encore par la main pour traverser la bande de cailloux qui les séparait du sable, et plongeant d'un seul élan dans les vagues. Elles se baigneraient côte à côte jusqu'à ce que l'orage éclate, et la mer serait violente et grise comme elles l'aimaient : elles étaient venues pour ça, pour la force de l'eau qui vous soulève et vous jette contre elle-même, vous submerge et vous étouffe le temps d'une petite peur, d'un frisson d'adolescente. Elles se retourneraient en criant et plongeraient dans une autre lame, puis resurgiraient sous les rafales de pluie. Et quand l'éclair les aurait frappées et que le courant électrique serait entré dans leurs corps, elles s'étreindraient peut-être une dernière fois, elles ne faisaient rien l'une sans l'autre. Plus tard, la mer les abandonnerait sur la grève [...]. (PF, p. 68-69)

Depuis, Joachim sillonne certains jours la mer, la rage au ventre, « comme s'il voulait se battre avec elle pour lui faire ravalier son arrogance » (PF, p. 192). Ce caboteur, qui cumule des années d'expérience et qui a survécu plusieurs années auparavant à un terrible naufrage, craint encore celle qu'il appelle « la grande Faucheuse » (PF, p. 192) : « La mer semblait glaciale. S'il y tombait, elle le mordrait et ne desserrerait pas les mâchoires avant de lui avoir ôté l'âme. » (PF, p. 190-191) Le suicide de Marie confirme de manière tout à fait explicite la fonction mortifère qu'occupe l'eau dans les romans : « Mais l'eau assassine, l'eau tue, et c'est pourquoi Marie va s'y coucher. L'eau peut bien la prendre, elle peut faire ça, elle le lui doit presque, n'est-ce pas elle qui lui a volé un jour ses petites filles ? » (PF, p. 68) Enfin, il semble que mourir *par* ou *dans* la mer soit une fatalité pour les personnages de Leclerc et ce, depuis la décision prise par le grand-père Foucault d'acheter sa première barque de pêche :

[Ma mère] aurait voulu qu'on fasse de la terre et qu'on cultive, comme les O'Connor, une famille d'Irlandais qui vivait loin derrière, près des montagnes, et qui s'en était bien tirée. [...] Mais *il fallait qu'on vive de la mer et qu'on en crève*, qu'on soit là pour pêcher, collés au bateau du matin au soir, à s'arracher la peau des mains. (NS, p. 48 ; je souligne)

La mer représente dès lors une menace réelle puisqu'elle tue, mais plus encore parce qu'elle attire, avec les autres ressources naturelles, les représentants du

7. Rachel Leclerc, *Berçer le loup*, Montréal, Leméac éditeur, 2016, p. 106. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BL*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pouvoir et les investisseurs qui y voient l'opportunité d'exploiter les richesses de la région et, par le fait même, ses habitants.

### L'État

Les gouvernements sont en quelque sorte des ennemis pour les personnages de Leclerc puisqu'ils exploitent les ressources de la région afin d'enrichir la province, au détriment des Gaspésiens eux-mêmes. Autrement dit, la relation qu'entretient l'État avec le peuple gaspésien est unidirectionnelle: le gouvernement remplit ses coffres sur le dos des habitants de la région sans rien leur donner en retour. Tel est le cas entre autres dans *Bercer le loup*, où le gouvernement fédéral décide de «transformer en parc national les centaines de kilomètres carrés qui s'avancent dans la mer et sur lesquels [les Synnott vivent] depuis toujours» (*BL*, p. 35). Pour réaliser ce projet, l'État exproprie les habitants de Forillon et brûle leurs maisons pour que «les touristes de demain aient l'illusion de pénétrer un territoire vierge après avoir payé leur droit d'entrée à la guérite» (*BL*, p. 35). Les expropriés sont relocalisés dans des habitations à loyer modique, communément appelées des HLM, et les Gaspésiens n'obtiendront jamais «les millions de dollars que le ministre Chrétien leur avait promis» (*BL*, p. 105) ni les «milliers d'emplois» (*BL*, p. 107) garantis. Plusieurs familles, comme celle de Louis Synnott, sont restées dans leur demeure jusqu'au dernier moment, c'est-à-dire jusqu'à ce que les dirigeants ordonnent de mettre le feu :

Ta maison va flamber, Louis Synnott. Ta maison d'en bas, là sur votre terre, sur le rang de ton père et de ses parents. [...] Tu sais qu'elle est sans valeur historique pour les fonctionnaires et qu'elle n'entre pas dans les plans du futur parc. [...] Comme à tous les autres, ils te donneront une somme dérisoire, une somme plus qu'insultante, presque irréaliste. (*BL*, p. 18)

Les habitants de Forillon laissent derrière eux tout un patrimoine, et plusieurs ne s'en remettent jamais, comme le père de Michelle Synnott qui «m[eur]t de fureur, ruiné, désolé de ne pas léguer son patrimoine à ses petits-enfants comme il se l'était promis» (*BL*, p. 106-107). La déportation de Forillon et «le tort que des ministres soi-disant visionnaires ont causé à trois cent vingt-cinq familles en les chassant de leur propre territoire» (*BL*, p. 53) passent sous silence à l'époque. Solidaire envers ces «expropriés qui affirment qu'on leur a menti et qu'on les a volés» (*BL*, p. 53), Ulysse Le Sueur tient responsable le gouvernement et ses alliés du malheur de ces gens :

Ulysse ne demandait pas mieux, surtout quand il repensait aux expropriés, à tous les vieux qu'on avait arrachés à leurs souvenirs, aux parents et aux nombreux enfants, des familles entières qui, la rage au cœur, avaient dû quitter ces maisons [...]. La colère avait dû rendre beaucoup d'entre eux malades ou alcooliques, drogués, suicidaires. Oui, la rage a dû les dévorer de l'intérieur, et Ulysse en voulait aux élus, à ces commis du pouvoir qui avaient gâché leur bonheur! Comme ils lui répugnaient, ces intouchables protégés par les gouvernements et leurs riches avocats. Il en voulait aussi

à tous ceux qui par leur indifférence avaient laissé s'accomplir le dépouillement des habitants de Forillon, eux qui ne possédaient que l'horizon et la liberté du vent [...]. (BL, p. 63-64)

Il n'est pas étonnant qu'à la suite d'événements comme celui-ci, la communauté gaspésienne se méfie des représentants du pouvoir politique. À ce sujet, François Paré stipule que les communautés minorisées sont habitées par une méfiance qui marque leurs rapports « aux structures, aux hiérarchies, aux représentations [et] à l'imaginaire du pouvoir<sup>8</sup> », ce qui s'observe aussi dans les romans de Leclerc quant à la dynamique qui lie les Gaspésiens aux autres.

### Les étrangers

Paré rappelle qu'en contexte minoritaire, les sujets sont quotidiennement confrontés à l'altérité<sup>9</sup>. Une grande majorité des personnages de Leclerc, conscients de leur statut de subordonnés, accusent les autres de tous leurs maux. Dans les textes, l'altérité prend entre autres le visage d'investisseurs étrangers et de commerçants venus de l'extérieur de la région. Dans *Noces de sable*, les Gaspésiens sont assujettis à Richard Thomas, le propriétaire de la compagnie qui possède tout : le magasin général, les bateaux, les maisons et même les fils de certains pêcheurs endettés. Cet homme, originaire de Jersey, maintient la population dans un état de dépendance absolue : « Il était le maître, nos pères avaient tous tracé leur croix au bas d'un papier où il était question d'obéissance et de fidélité. » (NS, p. 53) Il est impossible pour les habitants d'échapper à ce cercle vicieux :

C'est la Compagnie qui fixe les prix de la morue, et elle le fait au plus bas. Elle est le seul fournisseur de denrées et de vêtements, qu'elle vend à un prix beaucoup plus élevé qu'à Québec, par exemple. Elle fournit aussi le matériel de pêche et veille jalousement sur ce monopole en punissant d'une manière ou d'une autre les pêcheurs dissidents [...]. Plus tard, une loi gouvernementale, dite du dernier équipier, viendra réaffirmer cette mainmise, empêchant la population de vendre son poisson au plus offrant, la forçant plutôt à le céder à la Compagnie, c'est-à-dire au dernier équipier. (NS, p. 36)

Résignés et humiliés, les Gaspésiens souhaitent faire payer ceux qu'ils jugent responsables de leur misère. Un groupe de jeunes gens tentent de se débarrasser de Richard Thomas (NS, p. 62), alors qu'un autre clan s'en prend à sa fille Catherine et la jette à la mer un soir de tempête. Motivés par la faim, le désespoir et la colère, les Gaspésiens de Leclerc cherchent « un responsable, n'importe lequel, un être de chair et d'os qu'[ils] pourrai[en]t livrer à [leur] dévorante imagination de vaincu » (NS, p. 217-218) :

Y a rien à expliquer, Catherine, a répliqué une femme en s'avançant, ça fait des années que tu nous empêches de vivre. C'est à cause de toi, c'est parce que tu étais là qu'on a tout accepté, qu'on n'a jamais bougé. Au fond, t'as

8. François Paré, *La distance habitée: essai*, Ottawa, Éditions Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2003, p. 68.

9. François Paré, *La distance habitée: essai*, ouvr. cité, p. 22.

bien servie ton père, va. Cet hiver, nos enfants vont crever de faim par ta faute! (NS, p. 218)

Le roman *La patience des fantômes* met aussi en scène des personnages gaspésiens victimes d'hommes d'affaires venus de l'extérieur de la région. Richard Levasseur raconte que « [s]on père est mort les mains vides, ayant cédé sa grande maison quelques années plus tôt, avec l'entreprise de son père, à une compagnie dont le siège social se trouve à Montréal et qui lui a fait baisser son prix d'une manière scandaleuse » (PF, p. 181). Lui-même, des années plus tard, se fera escroquer par des commerçants de la métropole au moment de vendre la mine de son grand-père Joachim, se laissant bernier par une vieille histoire de chien et de dettes de famille (PF, p. 257). La nièce de Richard, Émilie, croit, comme d'autres descendants de Joachim Levasseur, que toute leur lignée est maudite en raison d'un mauvais sort jeté à leur ancêtre par un ancien associé jaloux. Contrairement à eux, Richard n'est pas dupe, et il sait très bien que ses grands-parents et ses parents « n'ont été victimes que d'eux-mêmes et de leur époque » (PF, p. 12).

### Victimes d'eux-mêmes

Les romans de Leclerc montrent que certains personnages gaspésiens, bien qu'ils mettent la faute sur les autres, sont responsables de leur propre malheur et représentent pour eux-mêmes une menace. Ils doivent souvent, au-delà des conflits économiques et politiques, lutter contre leurs propres démons: « Victor croit que lorsqu'un royaume est abandonné à la beauté, celle-ci ne règne jamais seule, car il y a aussi la folie, qui rôde en cherchant sa proie parmi une poignée d'humains trop vulnérables » (NS, p. 180). Certains personnages, incapables de prendre leur destin en main, en veulent « à toutes les sortes de pouvoir qui paraissaient [les] maintenir dans l'impuissance » (PF, p. 210). L'Histoire est également responsable de tous leurs travers, dont l'alcoolisme de Jérôme Levasseur dans *La patience des fantômes*:

Son ivrognerie est historique, sociologique. Car, ainsi qu'il le sera suggéré quelques décennies plus tard dans le seul livre d'histoire un tantinet sérieux consacré à ce pays profond, Jérôme est, comme avant lui ses parents, ses grands-parents et ses arrière-grands-parents, victime de frustrations séculaires: le manque d'argent, le vol patrimonial, les Anglais, les affairistes, les curés, l'exploitation éhontée des générations en des siècles lointains; victime depuis l'époque où les côtes s'ouvraient aux conquérants et que les habitants et les pêcheurs, par esprit religieux, par bonté aussi peut-être mais surtout à cause d'une inconcevable culture de l'ignorance et de l'indigence instaurée par l'État, se laissaient dépouiller du peu qu'ils possédaient et s'enfonçaient dans le gâchis de l'endettement. (PF, p. 42-43)

Or, Richard, qui assure la narration, ajoute à la suite de ce passage, et non sans ironie, que

le livre d'histoire oubliera de mentionner que Jérôme se sent victime d'Édouard, le contremaître; victime de Jeanne et de leurs quatre enfants;

victime des hommes forts du village; victime de l'employé de la station de télévision qui refuse de diffuser un vendredi la lutte du mercredi soir; victime de M. le maire et du premier ministre de la province; et même victime de Prince, le labrador noir qui sommeille à longueur de journée sous la galerie. (*PF*, p. 43)

Incapable d'assumer sa part de responsabilité dans le malheur qui afflige sa famille, Jérôme trouve toutes sortes d'excuses pour ne pas porter le poids de sa faute et pour éviter de regarder la réalité en face. Parce qu'il est un mari et un père violent, Jérôme est une menace — la seule en fait — pour les siens et pour lui-même :

On n'est jamais trop prudent avec un homme comme lui dans la maison, Jeanne avait dû cacher les clés de l'armoire où sont rangés les fusils avec les cannes à pêche. Elle a bien raison, elle les protège, elle a déjà vu de quoi son mari est capable quand il ne s'appartient plus et qu'il se met à courir après leurs fils. (*PF*, p. 49)

Cet homme, « trop soûl pour s'apercevoir que blesser sa progéniture revenait à s'infliger à soi-même des blessures plus grandes encore » (*PF*, p. 89), cache sa souffrance psychologique dans l'alcool, comme le fait son fils aîné avec la nourriture: « Jules devint une souffrance ambulante, il s'enfouit, se cacha, disparut pour le reste de ses jours au centre d'un corps obèse et malade » (*PF*, p. 99). À trente-trois ans, Jules meurt « de honte et de chagrin » (*PF*, p. 209) des suites d'une crise cardiaque. Dans certains cas, le désespoir est si profond qu'il devient incurable; certains personnages, dont le grand-père Foucault dans *Noces de sable*, Marie Levasseur dans *La patience des fantômes* et plusieurs jeunes dans *Bercer le loup*, s'enlèvent la vie :

Étienne connaissait plusieurs garçons de son âge qui, tout comme Vincent, s'étaient suicidés avant leur vingtième anniversaire ou un peu plus tard, atteints par un désespoir que personne ne semblait avoir remarqué. [...] Souvent, les camarades de ces garçons étaient partis pour achever leurs études ou fonder une famille et commencer à travailler. C'étaient alors les parents et les grands-parents, restés dans les villages, qui tenaient le livre des jeunes disparus. [...] Ils avaient dû être négligés ou trompés d'une manière ou d'une autre, avait pensé Étienne par la suite, pour se vider de leur énergie avant la vingtaine. L'un rentrait du cégep pour les vacances et, quelques semaines plus tard, s'enfonçait la carabine du père dans la bouche. Un autre se mettait la corde autour du cou au fond du jardin. Un troisième s'élançait d'une falaise avec sa moto ou se jetait dans le feu de la Saint-Jean sur la grève de Carleton. (*BL*, p. 90-91)

Bien sûr, la situation de ces personnages se distingue de celle de Jérôme et de Jules Levasseur, et de celle de Gabriel Foucault et de Louis Synnott, qui sont habités par une sorte de « d'aptitude au malheur » (*NS*, p. 38), alimentée par la haine de l'Autre qu'ils remâchent sans cesse: « C'est la haine qui te rend malade, le père. C'est ça qui t'use le cœur et qui te dévore. » (*NS*, p. 39) Parce qu'il est plus facile d'attribuer aux autres la responsabilité de leur malheur

que de se prendre en mains, ces quatre personnages gaspésiens continuent de blâmer l'État et les investisseurs étrangers jusqu'à ce que la rancune prenne toute la place et les entraîne vers la mort. Pourtant, la colère ou la résignation ne sont pas les seules options envisageables devant toute cette adversité; certains personnages décident de s'en sortir.

### **Échapper à la menace**

C'est notamment en tournant le dos au passé et en brisant le cycle de l'ignorance que certains personnages gaspésiens de Leclerc arriveront à mettre fin à toutes ces histoires d'exploitation et de trahison. Quant à la menace que représente la mer pour les habitants des côtes, il semble que les personnages ne puissent échapper à son danger qu'en quittant la Gaspésie, comme s'il était impossible de rester en sécurité auprès d'elle. À ce propos, les romans de Leclerc partagent avec les autres romans de mon corpus un « imaginaire de la mer » dans lequel celle-ci est fortement captivante et mortifère, se rapprochant sur le plan symbolique de la mère, celle auprès de qui on cherche toujours à revenir parce qu'il est impossible de s'en défaire, si on l'envisage dans une perspective psychanalytique. À ce propos, je me pencherai sur ce dernier aspect pour la suite de mes recherches, soit la fonction maternelle qu'occupe la mer dans les textes gaspésiens. Autrement dit, j'observerai la présence d'une structure signifiante où l'eau et la figure maternelle se doublent. Les personnages gaspésiens peuvent dès lors être considérés comme des « enfants de la mer », et c'est précisément cette posture qui les condamne à rester sous l'emprise mortifère de la mer assassine. Alors comment échapper à cette menace autrement qu'en la quittant? La ville semble être une solution proposée dans les romans gaspésiens, mais elle n'est que provisoire: la mer trouve toujours le moyen de revenir hanter ses enfants.

Pour une théorie du « lieu-refuge »  
en géocritique et sa représentation  
dans *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens

Anthony Lacroix  
Université du Québec à Rimouski

La chambre se vit comme le lieu d'une résistance, d'une  
amorce d'émancipation. C'est un endroit où l'on se *réfugie*.

ALEX GAGNON<sup>1</sup>

### Quelques distinctions préliminaires

D'entrée de jeu, spécifions une notion de grande importance. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, les termes « espace » et « lieu » ne sont pas des synonymes, même s'il est possible de les confondre dans l'étude de la spatialité d'un texte littéraire, les deux termes renvoyant à des concepts essentiellement différents. Je vais d'abord dresser le portrait des différences théoriques entre les concepts d'espace et de lieu pour ensuite les aborder dans le contexte d'une œuvre littéraire, car « les lieux [et les espaces] mis en scène par la littérature, qu'ils soient urbains ou ruraux, architecturaux ou naturels, cadastrés ou dignes de toutes les théories du chaos, répondent dans leur lisibilité à des critères davantage poétiques que géographiques<sup>2</sup> ».

De toutes les études effectuées sur la différence entre les lieux et les espaces, la plus éclairante me semble celle du géographe culturel Mario Bédard. Dans son article « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », il propose la distinction suivante : un « lieu », écrit-il, « au contraire d'un espace, [...] n'est pas un construit idéal. Il est un support précis et délimité, un instituant matériel spatialisé qui se situe à un croisement d'abscisses et d'ordonnées géodésiques grâce auxquelles on peut lui attribuer

1. Alex Gagnon, *Nouvelles obscurités. Lectures du contemporain*, Montréal, Del Busso éditeur, 2017, p. 181 ; l'auteur souligne.
2. Christiane Lahaie (dir.), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'Instant même, coll. « Essai », 2009, p. 42.

des coordonnées longitudinales et latitudinales<sup>3</sup>. Suivant cette réflexion, il serait possible de définir le lieu par son aspect matériel de la spatialisation (un immeuble, un appartement, un bar, une rue), au contraire de l'espace lui-même qui serait le résultat d'une représentation participant à la construction du lieu. Par exemple, un appartement serait un lieu dans lequel se retrouve un espace « chambre à coucher », « salon », « cuisine » ou « travail ».

À la lumière de ces remarques, ce qui différencie les concepts de lieu et d'espace relèverait donc des constructions matérielles ou mentales distinctes d'un individu en particulier. Dès lors, comment étudier une telle perception éminemment personnelle dans le cadre d'une étude littéraire ? Pour répondre à cette question, lors de la rédaction de mon mémoire, j'ai eu recours aux notions issues d'une lecture de la topacité et de la chorésie des lieux associées à la grille de classification des différents types de lieux développée par Bédard dans son article déjà cité. Cependant, cette grille demeure partielle. Pour la compléter, il convient de recourir au concept inédit de « lieu-refuge ».

### Les types de lieux

Quand nous parlons de lieux, écrit Mario Bédard<sup>4</sup>, les termes « haut-lieu », « lieu de mémoire », « lieu exemplaire », « lieu du cœur », « non-lieu », etc., ont leurs caractéristiques et leurs représentations propres. Bédard affirme que l'étude d'un lieu doit d'abord passer par l'analyse « [du] dialogue, [des] emboîtements et [des] immixtions » (*THQG*, p. 67) qu'il entretient avec la société, car le lieu, en création littéraire, « mobilis[e] une imagination créatrice par laquelle le territoire se révèle structuré autant par le concret que par l'idéal ou le symbolique, une imagination *poïétique* qui “découvre un horizon de sens à la fois proche et lointain, présent et absent”<sup>5</sup> ».

Le lieu réel et le lieu étudié dans un contexte de création littéraire, bien que semblables, ne sont pas identiques en tous points, car, nous rappelle Christiane Lahaie, « le lieu [en littérature] n'est pas que référentiel ou réel : il peut aussi être imaginaire ou mental, et la perception de l'espace de même que celle des lieux connotent ceux-ci, parfois même avant toute dénotation<sup>6</sup> ». Dans cette perspective, et pour les fins de mon analyse du poème *La fissure de la fiction*, je recourrai aux concepts bédardiens de « non-lieu », de « lieu de mémoire » et de « lieu du cœur », tout en théorisant un nouveau type de lieu que je nommerai le « lieu-refuge ». De cette façon, ma recherche sera axée sur les lieux qui me semblent être à la fois évocateurs pour le récit de mon corpus

3. Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, 2002, p. 51. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *THQG*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

4. Bien que Mario Bédard ne soit pas un chercheur en littérature, mais un géographe culturel, la typologie des lieux possibles en culture qu'il développe est indispensable pour ceux et celles qui s'intéressent de près à la représentation des lieux dans une œuvre artistique.

5. Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1991, p. 69, cité dans *THQG*, p. 68.

6. Christiane Lahaie (dir.), *Ces mondes brefs*, ouvr. cité, p. 34.

et qui permettent de répondre à la question suivante: quels sont les lieux représentés dans *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens?

### Le « lieu de mémoire »

Selon Bédard, les « lieux de mémoire » sont « des lieux privilégiés qui, prenant en compte les temporalités du lieu symbolique et privilégiant le rôle fédérateur de la mémoire collective, condensent le temps long dans celui de l'instant, la durée de ce qui perdure dans ce qui est » (*THQG*, p. 55). Il explique un tel choix en arguant qu'un « lieu de mémoire », par exemple Pompéi, se distingue des simples lieux à caractère historique (châteaux, églises, etc.) parce qu'il se définirait avant tout comme « l'artéfact[t] d'une mémoire vive qui ancre la destinée de l'un comme de l'ensemble dans un contexte signifiant plus vaste » (*THQG*, p. 55) qui ne peut s'ériger « qu'au hasard de l'Histoire » (*THQG*, p. 55), comparativement aux « lieux exemplaires » et aux « lieux du cœur ». Bien que la théorie du « lieu de mémoire » ainsi envisagée soit claire et efficiente, il reste très difficile de l'appliquer à la littérature américaine, car Nora<sup>7</sup>, Bédard et Debarbieux<sup>8</sup> ont proposé leurs définitions en s'appuyant surtout sur des exemples géographiques de la vieille Europe. En ce sens, Lahaie, dans son essai *Ces mondes brefs*, déplore ce manque et propose, comme alternative québécoise à un lieu comme le village d'Oradoursur-Glane, les plaines d'Abraham et le pont Jacques-Cartier. Pour ma part, j'identifie comme un « lieu de mémoire » toutes les villes et villages nommés en l'honneur d'un individu, que celui-ci soit réel, imaginaire ou historique. Par exemple, la ville de Saint-Apollinaire, qui est nommée dans *La fissure de la fiction*, constituerait un « lieu de mémoire » pour le personnage principal, car elle lui rappelle « son poète préféré » :

dans le ventre estropié d'une ruelle.  
Il beugle dans une voiture volée  
sur la 20 vers Québec.  
Il décide de s'arrêter à Saint-Apollinaire,  
son poète préféré, et de  
faire un dépanneur<sup>9</sup>.

### Le « lieu du cœur »

Plusieurs travaux en géocritique et en géographie culturelle, dont ceux de Bédard, rassemblent sous une même sous-catégorie le « lieu du cœur », le « lieu de mémoire » et le « lieu exemplaire », dans la mesure où les trois « reconnaissent l'importance structurante de ce qui nous a précédé et de ce qui nous succédera » (*THQG*, p. 56). Le « lieu du cœur » se distingue, selon

7. Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire* [1984-1992], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 3 vol.

8. Bernard Debarbieux, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace géographique*, vol. 24, n° 2, 1995, p. 97-112.

9. Patrice Desbiens, *Poèmes anglais* [1988] ; *Le pays de personne* [1995] ; *La fissure de la fiction* [1997], Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française/BCF poésie », 2010, p. 181.

Bédard, « en ce qu'il relativise le poids de ces deux polarisations temporelles. Il est plus modulé par un présent étendu "suspendu et parallèle" qui gravite uniquement autour de ce qui est là, de toute éternité, tourné vers un idéal dont on ne sait pas — ou plus — s'il est à retrouver ou à réaliser » (*THQG*, p. 56). On associerait donc les lieux du cœur à des lieux ou objets de culte. Lahaie réfute cette hypothèse, car, précise-t-elle, un « lieu du cœur » n'est « pas un lieu géographique exerçant une attraction pleine d'affects [...], mais la façon dont s'instaurent un lieu et un temps fondateurs [...] dans l'imaginaire de l'individu et, peut-être, de la collectivité à laquelle il appartient<sup>10</sup> ». De ce point de vue, le parfait exemple d'un « lieu du cœur » serait, selon Lahaie, celui de « votre chambre quand vous étiez enfant », car il se présente à la fois comme un lieu (la chambre) et un temps (l'enfance) fondateurs. J'adhère au point de vue voulant qu'un « lieu du cœur » se qualifierait avant tout comme un lieu du passé ayant fortement contribué à former l'identité d'un individu. La chambre d'enfant serait un bon exemple, mais il pourrait aussi s'agir d'un aréna, d'une salle de classe ou, comme dans le cas du personnage<sup>11</sup> de Desbiens, d'une ville entière, par exemple Sudbury.

### Les « non-lieux »

Les « non-lieux<sup>12</sup> » se révèlent très différents des autres lieux que j'ai présentés précédemment, dans la mesure où ils se caractérisent comme des lieux n'étant « ni identitaires, ni relationnels, ni historiques<sup>13</sup> ». Les « non-lieux » ne sont pas, selon la théorie établie par Marc Augé dans son livre *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, des lieux à proprement parler, mais bien des « espaces d'abord et avant tout signifiés par leur fonction d'échange » (*THQG*, p. 60). De plus, le positionnement d'un individu dans un « non-lieu » relèverait plus de la rhétorique que de la géographie<sup>14</sup>, car « le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie<sup>15</sup> ». L'individu serait dans un « non-lieu » « là où

10. Christiane Lahaie (dir.), *Ces mondes brefs*, ouvr. cité, p. 37-38.

11. Comme le livre *La fissure de la fiction* est doté d'une narration extra-hétérodiégétique, mais que le personnage principal n'est jamais nommé dans le récit, je le désignerai par les mots « personnage principal » ou « protagoniste », même s'il paraît faux de parler de « personnages » en poésie. Je crois que *La fissure de la fiction* de Desbiens s'approche assez d'une œuvre narrative pour que l'on puisse dire qu'elle fait partie des « nombreux [...] poèmes qui déroulent linéairement une histoire dont les personnages, le décor, "le sujet" sont perceptibles dès la première lecture » (Dominique Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Éditions José Corti, 1989, p. 188).

12. La notion de « non-lieu », théorisée par Marc Augé, a été reprise par Mario Bédard.

13. Christiane Lahaie (dir.), *Ces mondes brefs*, ouvr. cité, p. 40.

14. Bien que cette notion d'« espace rhétorique », dont parle Augé, nécessiterait une étude linguistique plutôt que géocritique, j'ai tout de même décidé de la retenir pour mon mémoire. Sans faire l'analyse approfondie de cet « espace rhétorique », cette notion me sera utile lorsque j'analyserai, au deuxième chapitre de ce mémoire, les « non-lieux » présents dans *La fissure de la fiction*. Je crois que le discours négatif émis par la société envers la poésie pourrait être considéré comme un « non-lieu », dans la mesure où il contracte chez le personnage principal un désir de s'enfermer dans la solitude pour écrire un roman (et non de la poésie).

15. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 136.

ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste<sup>16</sup>. Cette façon de percevoir et de vivre le « non-lieu » ne correspond pas totalement au « non-lieu » tel que l'entend Bédard qui, lui, détermine les « non-lieux » comme « des lieux enclavés, tout aussi visibles et marquants en vertu cette fois de leur indifférence au lieu et de leur étrangeté dans le paysage local » (*THQG*, p. 60).

Par ailleurs, dans son essai, Lahaie étoffe encore la définition du concept en distinguant deux catégories de « non-lieu » : le « non-lieu » ouvert et le « non-lieu » fermé. Dans la première catégorie, elle range tous les lieux de passages qui sont publics, mais dans lesquels un individu peut entrer et sortir comme bon lui semble : gare, hall, café. Dans la deuxième, elle inclut tous les lieux spécifiquement fermés desquels un individu ne peut pas sortir sans une interaction extérieure. À titre d'unique exemple, elle cite un wagon de train. Chez Desbiens, on trouve aussi les rues, les boulevards, les terrasses et les bars : autant de « non-lieux » ouverts qui s'opposeraient à celui de l'autobus, un « non-lieu » clos, comme celui que le protagoniste prend pour aller de Québec vers Montréal :

Son cœur s'éteint dans une grande  
bouffée de boucane.  
Il s'endort  
son saké atteignant la température  
parfaite entre  
ses jambes.  
On le brasse.  
Il se réveille.  
C'est le chauffeur.  
L'autobus est rempli de fumée.  
Ceci est un voyage non-fumeur monsieur  
dit le chauffeur.  
Et le voilà sur le bord de la 20  
avec son saké et sa valise  
avec les yeux encore gommés<sup>17</sup>.

Il convient enfin d'aborder un dernier aspect au sujet des « non-lieux », soit leur rapport avec la temporalité contemporaine. Aux dires de plusieurs chercheurs, l'insécurité, la « débauche de temps, [le] trop-plein d'espaces et [la] surenchère médiatique » (*THQG*, p. 60) de l'époque contemporaine, créeraient une profusion de « non-lieux ». Dans cette optique, Bédard soutient que, « dépassé par l'ampleur et le nombre d'éléments à considérer, l'individu [contemporain] n'aurait d'autre choix que de se dissocier de cette pléthore et de se réfugier dans un rôle passif de spectateur : il en irait de sa santé mentale ou du succès du régime idéologique moderne » (*THQG*, p. 60 ; je souligne). Or, si les « non-lieux » semblent créer chez l'individu contemporain un

16. Marc Augé, *Non-lieux*, ouvr. cité, p. 136.

17. Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, ouvr. cité, p. 199.

besoin de refuge, jamais « les histoires individuelles (du fait de leur nécessaire rapport à l'espace, à l'image et à la consommation) n'ont été aussi prises dans l'histoire générale, dans l'histoire tout court<sup>18</sup> ». Plus encore : il n'y aurait présentement aucune étude qui s'intéresse aux lieux dont la principale utilité serait de recevoir « la fuite (chez soi, ailleurs), la peur (de soi, des autres), mais aussi l'intensité de l'expérience (la performance) ou la révolte (contre les valeurs établies)<sup>19</sup> » de l'individu contemporain. La prolifération des « non-lieux » dans la société contemporaine aurait alors comme conséquence de mettre « l'individu d'aujourd'hui [...] sur la touche » (*THQG*, p. 61) sans qu'il ne lui soit possible de « se retir[er] pour échapper à un danger ou à un désagrément, pour se mettre en sûreté<sup>20</sup> ». Devant cette lacune théorique (dans les typologies de Lahaie et de Bédard), pour parler, d'une part, d'un lieu qui mettrait en évidence le besoin de sécurité de l'individu contemporain — et par extension, des personnages de fiction qui le représentent — et pour nommer, d'autre part, la situation concrète dans laquelle il se trouve, je propose l'ajout d'une nouvelle catégorie de lieu, soit celle du « lieu-refuge ».

### Le « lieu-refuge »

Le « lieu-refuge » serait un lieu dans lequel un individu vivant une oppression sociale ou psychologique se sentirait momentanément à l'abri, pouvant s'extraire à la fois de sa réalité oppressive et du *moment* lié à cette oppression. À titre d'exemple, prenons le cas précis d'un enfant qui choisirait de s'enfermer dans sa chambre lorsque ses parents se disputent : cet endroit lui procurerait un sentiment de sécurité temporaire. Le « lieu-refuge » serait un lieu où, en quelque sorte, le temps et l'espace ne sembleraient plus avoir d'importance — au point où l'individu qui s'y réfugierait, parfois, aurait l'impression de ne plus exister. L'individu serait alors dans une sorte de brèche temporelle, voire une brèche historique, au sens où l'entend Hannah Arendt dans *La crise de la culture*, un « étrange entre-deux dans le temps historique, où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore<sup>21</sup> ». En somme, si les « lieux de mémoire » privilégient le passé, et que « le rôle fédérateur de la mémoire collective, [en plus de] condens[er] le temps long dans celui de l'instant, la durée de ce qui perdure dans ce qui est » (*THQG*, p. 55), et que le « lieu du cœur » « est plus modulé par un présent étendu “suspendu et parallèle” qui gravite uniquement autour de ce qui est là, de toute éternité » (*THQG*, p. 56), le « lieu-refuge », lui, se définirait par un entre-deux spatial et temporel où l'attention de l'individu serait exclusivement centrée vers le moment du refuge.

18. Marc Augé, *Non-lieux*, ouvr. cité, p. 149.

19. Marc Augé, *Non-lieux*, ouvr. cité, p. 149.

20. « Refuge », *Le Petit Robert en ligne*, consulté le 10 mai 2020, URL : <https://pr.bvdep.com/robert.asp>.

21. Hannah Arendt, *La crise de la culture* [1961], trad. de l'anglais par Patrick Lévy, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 19, cité par François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 15.

À titre d'exemple, reprenons le cas de l'enfant se réfugiant dans sa chambre. Si nous considérons ce lieu comme un « lieu-refuge », nous n'en parlons pas comme de la chambre *quand nous étions enfant*, mais plutôt comme de la chambre *où nous sommes ou avons été enfant au moment de l'oppression*. Cela dit, le présent étant condamné à « s'effacer sitôt perçu<sup>22</sup> », comme le souligne à juste titre Jean-François Hamel, le « lieu-refuge » serait donc, lui aussi, condamné à rester un lieu de passage qui muterait bientôt vers un autre type de lieu — sans doute un « lieu du cœur », le « lieu du cœur » se modulant avant tout par son « présent étendu “suspendu et parallèle” qui gravite uniquement autour de ce qui est là, de toute éternité, tourné vers un idéal dont on ne sait pas — ou plus — s'il est à retrouver ou à réaliser » (*THQG*, p. 56). Forcément, un jour ou l'autre, l'enfant devra sortir de sa chambre et retourner dans le monde qui l'oppressait.

Dans cet ordre d'idées, le « lieu-refuge » semble être toujours accompagné d'une fuite ou d'un désir de fuite chez les personnages. En effet, logiquement, si un personnage cherche refuge, ne serait-ce pas parce qu'il tente initialement de fuir une situation oppressante ? La question qui sous-tend mes recherches se formulerait comme suit : le « lieu-refuge », pour le personnage principal de *La fissure de la fiction*, pourrait-il devenir l'écriture réalisée dans un espace intime ?

---

22. Jean-François Hamel, « Le maître, le maigre et le bègue. Avant-propos », dans Jean-François Hamel et Virginie Harvey (dir.), *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura », 2009, p. 11.



## *II. Figurations*



# Des rapports de la mémoire familiale chez Philippe Aubert de Gaspé

Marie-Hélène Nadeau  
Université du Québec à Trois-Rivières

Au fil de ses écrits, Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871) a moins rendu compte de lui-même que de ses proches, se plaisant à faire alterner anecdotes associées à la mémoire collective et portraits favorables de ses contemporains. Seulement dans les *Mémoires*, c'est plus de quatre cents personnes différentes qu'évoque Aubert de Gaspé<sup>1</sup>. Représentatifs d'un genre qui suppose une étroite intrication entre récit de soi et récit historique, les *Mémoires* d'Aubert de Gaspé ne font pas exception à cette hybridité. De fait, s'il y a bel et bien un récit de soi dans ses écrits, celui-ci n'est soutenu que par de brefs épisodes rapidement détournés vers une figure autre. Comme le relevait Georges Gusdorf à propos des études sociologiques de la mémoire, la norme du souvenir consisterait moins en la recherche d'un accord de soi à soi, qu'en la nécessité vitale d'un accord avec autrui<sup>2</sup>. La mémoire serait dès lors comprise comme une institution sociale, et les souvenirs personnels, comme découlant d'un patrimoine commun. En d'autres termes, nous nous souvenons en fonction de nos appartenances sociales. Cette posture, quoique radicale, demeure pertinente à considérer, quitte à y introduire certaines nuances. Si le récit de soi reste une entreprise dont la réalisation n'est attribuable qu'à soi — point qui semble avoir été écarté par la sociologie de la mémoire —, il peut en effet

1. Voir Marc André Bernier et Claude La Charité, «Index des personnages cités», dans Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires* [1866], éd. établie, présentée et annotée par Marc André Bernier et Claude La Charité, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007, p. 582-591. De tous les noms relevés dans cet index, nous avons omis volontairement de compter les personnages célèbres, les personnages fictifs, les mentions de familles, les mentions doubles et les animaux répertoriés. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MÉ*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, t. 1, *La mémoire concrète*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1951, p. 159.

témoigner d'un degré d'introspection plus faible au profit d'un apport collectif plus prononcé. À partir des *Mémoires* d'Aubert de Gaspé, cet article se propose d'aborder la dynamique entre l'individuel et le collectif au sein d'une zone favorable à ces échanges, soit la sphère familiale. C'est que la famille, aux dires de plusieurs théoriciens, occupe un espace privilégié, à l'avant-plan de la relation à soi, à mi-chemin entre le soi et le social.

### Les apports de la famille dans les limites du récit de soi

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur avançait l'hypothèse suivante :

Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, n'existe-t-il pas un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons ? Ce plan est celui de la relation aux proches, à qui nous sommes en droit d'attribuer une mémoire d'un genre distinct<sup>3</sup>.

Cette position médiane qu'occupent les proches a souvent attiré l'attention de la critique, non seulement de Ricoeur, mais également d'Anne Muxel, sociologue française spécialisée dans la transmission mémorielle entre les générations. Pour Muxel, c'est la mémoire familiale qui, entre mémoire individuelle et mémoire collective, s'affirme d'abord telle une « [s]orte d'antichambre de l'altérité, [où] s'y construit le rapport de chacun à sa propre histoire, mais aussi aux autres de cette histoire-là<sup>4</sup> ». À travers cette mémoire familiale par laquelle il mobilise son passé, l'individu s'inscrit dans une quête et donne un sens à son destin. Pour Gusdorf encore, « la mémoire et l'identité personnelles doivent toujours composer avec la mémoire familiale, mémoire forte qui exerce son pouvoir bien au-delà de liens apparemment distendus. Des solidarités invisibles, un impensé familial relie toujours un individu à ses ascendants : la mémoire familiale est notre "arrière-pays"<sup>5</sup>. » Cet arrière-pays renvoie à la tradition familiale qui nous précède et nous préexiste, déjà instituée avant notre arrivée, et à laquelle nous sommes immédiatement intégrés, que nous le voulions ou non, un peu de la même façon que fonctionne notre relation au langage. Mais cet arrière-pays suppose aussi un espace où se construit, avec l'aide des autres, l'identité de chacun. Ainsi la famille est à la fois un avant imposé, qui investit un présent en formation. Toile de fond dont l'arrière sert à la constitution de notre identité, de notre pays.

3. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2003, p. 161.

4. Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale* [1996], Paris, Nathan, coll. « Essais et recherches. Sciences sociales », 2002, p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IMF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

5. Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, ouvr. cité, p. 136.

À cet arrière-pays qu'évoque GUSDORF se rapportent les « autrui(s) privilégiés<sup>6</sup> » de RICŒUR, terme que ce dernier utilise pour parler de la place influente qu'occupent les proches dans la mémoire personnelle. C'est que, comme il l'avance dans *Soi-même comme un autre*, l'identité personnelle n'arrive jamais à se raconter en totalité, car

rien dans la vie réelle n'a valeur de commencement narratif; la mémoire se perd dans les brumes de la petite enfance; ma naissance et, à plus forte raison, l'acte par lequel j'ai été conçu appartiennent plus à l'histoire des autres, en l'occurrence celle de mes parents, qu'à moi-même. Quant à ma mort, elle ne sera fin racontée que dans le récit de ceux qui me suivront; je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative<sup>7</sup>.

Si le commencement narratif, tout comme la fin narrative, est le fait d'un autre, il nous faut donc solliciter cet autre si l'on veut rendre compte de soi intégralement. Il en va de même dans les *Mémoires* d'Aubert de GASPÉ. Dès l'*incipit*, l'altérité est on ne peut plus présente lorsque l'auteur tente de relater sa venue au monde :

Le lecteur me pardonnera donc de me présenter à lui le jour même de ma naissance. Le 30 octobre de l'année 1786, dans une maison de la cité de Québec, remplacée maintenant par le palais archiépiscopal, un petit être bien chétif, mais très vivace, puisqu'il tient aujourd'hui la plume à l'âge de soixante-et-dix-neuf ans, ouvrait les yeux à la lumière. Après avoir crié jour et nuit pendant trois mois, sans interruption, sous le toit de sa grand-mère maternelle, veuve du chevalier Charles TARIEU de Lanaudière, le petit Philippe Aubert de GASPÉ fut transporté à Saint-Jean Port-Joli, dans une maison d'assez modeste apparence, ayant néanmoins la prétention de remplacer l'ancien et opulent manoir que messieurs les Anglais avaient brûlé en 1759<sup>8</sup>. (*MÉ*, p. 42)

D'emblée, on remarque les jeux incessants de basculement entre le personnel et l'impersonnel. Ainsi passe-t-on de « ma naissance » au « petit Philippe » comme si, pour expliquer sa propre naissance, l'auteur devait se représenter lui-même comme un autre. Au surplus, l'influence des proches se fait assurément entendre dans la description du « petit être bien chétif [ayant] crié jour et nuit pendant trois mois, sans interruption », attribuable à l'impression des parents. L'altérité est donc omniprésente dans cet extrait, et c'est par elle qu'Aubert de GASPÉ arrive à rendre compte de soi.

6. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, ouvr. cité, p. 162.

7. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2015, p. 190.

8. La mention de l'ancien manoir seigneurial, incendié pendant la guerre de Conquête, n'est pas anodine : elle révèle l'importance de ce lieu au sein de la mémoire familiale. Sur ce point, Muxel soutient que « [l]e lieu est ici considéré comme le point d'ancrage d'une expérience familiale collective » (*IMF*, p. 47). Parce qu'il permet de situer la famille dans l'espace et dans le temps, le manoir seigneurial rend compte de son parcours biographique et sociologique, caractérisé par la succession de différents états, comme en fait foi l'exemple précédent. En passant ainsi d'un « opulent manoir » à « une maison d'assez modeste apparence », cette transition révèle d'emblée la régression sociale de l'aristocratie canadienne-française, thème qui revient constamment au fil de l'œuvre.

Loin de se restreindre à ce passage, l'influence des proches se manifeste encore dans certaines anecdotes relatives à la prime jeunesse de l'auteur, où celui-ci est alors trop jeune pour faire preuve d'une quelconque introspection. Ainsi Aubert de Gaspé affirme être né naturellement véridique, qu'il ne croit pas avoir fait un seul mensonge de sa vie et qu'il doit son honnêteté non seulement aux valeurs que lui ont transmises ses parents, mais aussi, et plus particulièrement encore, à l'épisode suivant :

Mon père sort un jour d'assez mauvaise humeur de son jardin en tenant un jeune concombre tronqué.

— Je ne sais, dit-il à ma mère, qui peut avoir coupé ce concombre ? [...] Tes diables d'enfants mettent tout au saccage. C'est par pure malice, car ils n'ont seulement pas emporté le morceau qu'ils ont coupé avec leurs dents. On en voit encore la marque. Le morceau est resté sur la couche chaude. Il faut que je découvre le coupable.

— Voilà bien du train pour un misérable concombre, fit ma mère, tu n'as pas besoin de faire de grandes recherches, demande-le à Philippe; tu sais qu'il ne ment jamais, et si c'est lui qui a commis le grand forfait, il va te l'avouer.

J'entendais cette conversation d'une chambre voisine et j'appris avec surprise et avec orgueil que je n'étais pas un menteur : à dire vrai, je n'y voyais aucun mérite, ça me semblait tout naturel. J'étais bien jeune alors; c'est d'aussi loin des scènes de mon enfance que je puis m'en souvenir, et cependant l'impression que ces paroles me firent ne s'est jamais effacée. (MÉ, p. 68)

Dans cet extrait, la connaissance qu'a Aubert de Gaspé de lui-même passe d'abord par la reconnaissance que lui accordent ses parents. Figures d'autorité, ceux-ci aident le petit Philippe à renforcer la précompréhension de son identité. On en voit d'ailleurs un autre exemple lorsque l'auteur affirme qu'à son jeune âge, il était un prodige de mémoire « aux dires de ses parents » (MÉ, p. 44). Ainsi ces « autrui privilégiés » dont parlait Ricœur, avec lesquels nous entretenons une mémoire partagée, exercent une influence prépondérante dans le processus d'acquisition identitaire.

Aux propositions de Ricœur s'ajoutent également les réflexions de l'ethnologue Joël Candau sur l'identité, notamment lorsque celui-ci affirme qu'elle peut se modifier « dans le cadre de *relations*, de *réactions* et d'*interactions sociales* [...] d'où émergent des sentiments d'appartenance, des "visions du monde" identitaires ou ethniques<sup>9</sup> ». Cette thèse semble d'autant plus juste à la lecture du corpus gaspéen, comme le montre cet extrait où Aubert de Gaspé raconte la réaction de sa famille à la mort de Louis XVI :

C'était en l'année 1793 : je n'avais que sept ans, mais une circonstance que je vais rapporter me rappelle que nous étions en hiver, et la scène qui eut lieu m'est aussi présente à l'esprit que si elle s'était passée ce matin. Ma mère et ma tante, sa sœur Marie Louise de Lanaudière, causaient assises près d'une

9. Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 18; nous soulignons.

table. Mon père venait de recevoir son journal, et elles l'interrogeaient des yeux avec anxiété, car il n'arrivait depuis longtemps que de bien tristes nouvelles de la France. Mon père bondit tout à coup sur sa chaise, ses grands yeux noirs lancèrent des flammes, une affreuse pâleur se répandit sur son visage, d'ordinaire si coloré, il se prit la tête à deux mains, en s'écriant : « Ah ! les infâmes ! Ils ont guillotiné leur roi ! »

Ma mère et sa sœur éclatèrent en sanglots ; et je voyais leurs larmes fondre l'épais frimas des vitres des deux fenêtres où elles restèrent longtemps la tête appuyée. Dès ce jour, je compris les horreurs de la Révolution française. (*MÉ*, p. 104)

Illustration parfaite de ces relations et de ces réactions décrites par Candau, cette scène mérite que l'on s'y attarde. À en juger par les réactions des personnages — anxiété et chagrin des femmes, fureur du père et effroi du petit Philippe —, il n'est pas étonnant que ce souvenir évoque un événement significatif dans la mémoire d'Aubert de Gaspé. Alors trop jeune pour comprendre les enjeux sociopolitiques de la Révolution française et le sentiment négatif qu'elle inspirait à l'aristocratie canadienne-française, il doit s'en remettre aux figures d'autorité que représentent ses parents pour savoir quelle doit être sa réaction en apprenant cette nouvelle.

La compréhension de cette scène, d'une grande valeur historique considérant l'ampleur de l'événement que représente la mort de Louis XVI, s'accroît à la lumière d'un concept important : celui d'incorporation symbolique. C'est Jeffrey Andrew Barash qui, théorisant sur la différence entre l'expérience collective que représentent les événements historiques et les souvenirs personnels que chacun en tire, définissait l'incorporation symbolique comme ce qui « hausse la mémoire au-delà de la sphère personnelle et lui confère un sens qui se communique dans une sphère commune et publique<sup>10</sup> ». Autrement dit, l'incorporation symbolique est liée au souvenir collectif découlant d'une expérience partagée au sein d'un groupe, et peut agir en dépit de la perspective différente de chacun des membres. Dans l'exemple qui nous intéresse, le petit Philippe réussit tout de même à comprendre les horreurs de la Révolution française malgré son jeune âge — avec un brin d'humour, il affirme qu'à l'époque, la politique était pour lui « de l'hébreu » (*MÉ*, p. 104). Ainsi participe-t-il d'une indignation généralisée au sein de sa famille, fixée à jamais dans le souvenir d'une impression horrifiée qui, soixante-dix ans plus tard, est toujours étroitement associée à son identité aristocratique.

Au même titre que la naissance évoquée en début d'article, la mort représente une limite du récit de soi, puisqu'elle ne peut faire partie de la narration, faute d'avoir été vécue au moment de la rédaction. Ainsi, « l'apprentissage du mourir », expression à laquelle recourt Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, fait aussi intervenir l'autre par l'apport d'une influence extérieure dans l'appréhension de la mort. Judith Butler rappelait à ce titre que « nos

10. Jeffrey Andrew Barash, « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricœur », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, n° 50 (Paul Ricœur), 2006, p. 193.

premières interrogations sur la mort ne concernent pas tant notre propre mort que celle des autres<sup>11</sup> ». Présente sous différentes formes dans les écrits gaspéens, la mort s'y manifeste avant tout au sein de la mémoire familiale. Selon Muxel, « [c]'est d'abord cette mort collective, inscrite dans la succession des générations, que l'on reçoit en héritage<sup>12</sup> » (*IMF*, p. 150). Aubert de Gaspé ne pourrait mieux représenter ce fait lorsque, suivant l'épisode de sa naissance déjà cité, il raconte l'anecdote suivante :

Je ne puis expliquer pourquoi j'ai souvenance de ma grand-mère paternelle avant celle de mon père et de ma mère<sup>13</sup> : serait-ce parce que la vieille dame, ayant disparu tout à coup, laissa un vide dans mon existence? Je ne me rappelle en effet mon père et ma mère que le jour que je les vis agenouillés près du corps de ma grand-mère. Je devais ignorer la mort et j'ai cependant conservé l'impression que ce corps inanimé, recouvert d'un drap blanc, était celui de mon aïeule paternelle et que je ne la reverrais plus<sup>14</sup>. (*MÉ*, p. 42)

À la lumière de ce souvenir, on devine que le décès de l'aïeule agit pour le jeune Philippe comme un épisode initiatique. Face à la mort pour la première fois, celui-ci prend conscience de la muabilité des choses et commence dès

11. Judith Butler, *Le récit de soi* [2003], trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 76.
12. Muxel ajoute: « Le peuple de mémoire se rappelle d'abord par ses morts. Autrement dit, c'est d'abord de ses grands-parents, ou de ses parents lorsqu'ils ne sont plus en vie, que l'on parle, des plus proches mais qui ont été mis au plus loin par la mort. » (*IMF*, p. 182)
13. Précisant ici que le souvenir de sa grand-mère paternelle prime sur celui de ses propres parents, Aubert de Gaspé fait écho à l'idée développée par le sociologue Maurice Halbwachs voulant qu'une certaine proximité se développe entre l'enfant et ses grands-parents. Selon Halbwachs, « [l]es grands-parents se rapprochent des enfants [...] parce que, pour des raisons différentes, les uns et les autres se désintéressent des événements contemporains sur lesquels se fixe l'attention des parents » (Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* [1950], éd. critique établie par Gérard Namer, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1997, p. 111-112). Désintéressement du contemporain de la part des aïeux parce qu'ils ne s'y reconnaissent plus, et de la part des enfants parce qu'ils n'y sont pas encore intégrés. Ce rapprochement entre enfant et grand-parent n'est ainsi pas étranger à l'apport de l'autre dans l'affirmation de soi.
14. Au même titre que cet extrait, l'épisode du petit soulier gardé en mémoire de cette enfant décédée, que nous transcrivons ici, conduit aussi Aubert de Gaspé à l'apprentissage de la mort: « Ma mère avait perdu une petite fille de six ans, mon unique sœur: elle en eut tant de chagrin que nous n'avons jamais osé prononcer le nom de l'enfant en sa présence. Près de dix ans après cette perte cruelle, j'entrai, par distraction dans sa chambre à coucher, sans frapper à la porte: je la trouvai tout en larmes, assise sur le tapis près d'une commode, dont le tiroir inférieur, toujours soigneusement fermé à clef, était alors ouvert. "Qu'avez-vous, ma chère mère?" lui dis-je en l'embrassant. "Je n'ai plus, dit-elle, que ce petit soulier, qui me la rappelle, que je baise et que j'arrose souvent de mes larmes!" En effet, ma famille, aussitôt après la mort de l'enfant, avait cru devoir faire disparaître tous les objets dont la vue pouvait nourrir la douleur de la mère, mais sa tendresse ingénieuse en avait soustrait ce petit soulier à l'insu de tout le monde. » (Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens* [1864], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 409. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.) À l'instar des récits, ces objets gardés précieusement participent aussi à l'apprentissage de la mort, comme le soutient Muxel: « Ces objets incarnent l'âme de celui ou de celle que l'on a aimé. Ils disent le regret, parfois l'inconsolable chagrin, et n'ont d'autre fonction que de rappeler la présence de celui ou de celle qui n'est plus. Les conserver, c'est tenter de conjurer la mort. » (*IMF*, p. 162)

lors à développer sa mémoire sociale. Le sociologue Gérard Namer parlait à ce titre de « naissance sociale du besoin de se souvenir<sup>15</sup> », dirigée dans le cas d'Aubert de Gaspé vers sa grand-mère et, à plus forte raison, vers le déclin d'une descendante des Villiers de L'Isle-Adam<sup>16</sup>, famille de grande importance au sein de la noblesse canadienne-française. Ainsi passe-t-on rapidement de la naissance à la mort, comme si, dès son plus jeune âge, Aubert de Gaspé avait compris le but de sa destinée: celui de sauver de l'oubli la mémoire de ses ancêtres<sup>17</sup>. On peut bien sûr le suspecter d'avoir romancé cette partie; nos souvenirs, bien qu'ils proviennent du passé, sont toujours actualisés en fonction du présent. Ils se teintent alors de nos motivations actuelles et sont perçus à travers le prisme de notre état présent.

### Du récit de soi au récit historique: un élargissement de la mémoire familiale

Comme nous l'avons vu, la place des parents dans le récit de soi peut être bonifiée de celle des grands-parents. Ce genre de déplacement, loin de se restreindre au cadre familial, s'exprime encore, et avec d'autant plus d'évidence, dans le récit historique. Un basculement s'opère ici: si le récit de soi appelait à témoin les proches qui ont exercé une forte influence sur nous (habituellement un membre de la famille immédiate), le récit historique, quant à lui, demande à représenter des gens qui ont joué un rôle important dans la société et, à plus large échelle, dans l'Histoire. Miroir où se reflète bien cette dynamique, les écrits gaspéens témoignent d'une forte intrication entre historicité et lien familial. Comme cette fusion ne peut s'opérer sans un élargissement de la mémoire familiale, Aubert de Gaspé agit à la faveur de son arbre généalogique tentaculaire. Passant ainsi de la fin tragique de la brillante carrière militaire de son grand-oncle paternel Villiers de Jumonville (AC, p. 414-419) aux exploits guerriers de ses grands-tantes maternelles de Verchères (AC, p. 268), Aubert de Gaspé écarte peu à peu ses proches immédiats au profit de ses ancêtres, illustres représentants de la noblesse canadienne-française. La plupart d'entre eux ne sont pourtant connus de l'auteur qu'à travers les récits

15. Gérard Namer, *Mémoire et société*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Sociétés », 1987, p. 25.

16. Aux dires d'Aubert de Gaspé, le nez que possédaient les descendants des Villiers de L'Isle-Adam était remarquable en tout point: « un nez, en un mot, à passer honorablement à l'inspection parmi ceux de l'ancienne chevalerie » (ME, p. 40). Trait physique qui se transmet de génération en génération, ce nez fait la fierté de quiconque en hérite dans la famille. L'auteur précise d'ailleurs que son frère, à la grande satisfaction de leur mère, en a hérité (ME, p. 90). Cette marque corporelle, soulignant les nobles racines de la famille, n'est pas sans rappeler le concept de corps singulier s'inscrivant dans un corps pluriel qu'explique Muxel: « Corps qui s'identifie aux morts avant même que d'avoir vécu. Corps qui relie aux autres de la famille. [...] Être au monde, c'est être aux autres, nécessairement leur ressembler, nécessairement s'y rallier. La mémoire familiale rappelle ces emprunts. » (IMF, p. 127) Le nez des Villiers de L'Isle-Adam porte ainsi une double empreinte, à la fois celle de l'appartenance familiale et de l'appartenance sociale.

17. Muxel ajouterait que « [l]a mémoire familiale permet d'explicitier une destinée individuelle » (IMF, p. 30), et que « nous sommes les enfants habités à tout jamais par ces vies passées qui agissent encore au présent, en arrière des nôtres, de celles des adultes que nous sommes devenus » (IMF, p. 182).

transmis de génération en génération, tenant presque de la légende, dont il se fait le dépositaire.

Bien que les ancêtres qu'exalte Aubert de Gaspé soient d'emblée liés aux événements historiques marquants du Canada par la carrière que leur ouvre leur rang social, l'alliage entre famille et histoire est plus évocateur qu'on ne le pense. En témoigne l'exemple suivant où Aubert de Gaspé, après avoir rapporté une anecdote sur l'honorable Louis Liénard de Beaujeu, grand-père de son gendre Georges Saveuse de Beaujeu, tient à préciser que « [s]on frère, Daniel Liénard de Beaujeu, paya de sa vie la victoire éclatante qu'il remporta en 1755, contre Braddock, à Monongahéla, où le général anglais fut tué en même temps que lui » (AC, p. 410), et qu'ensemble, « [l]es deux généraux préludaient à la scène sanglante qui eut lieu quatre ans plus tard sur les plaines d'Abraham, où les deux combattants, Wolfe et Montcalm, périrent aussi sur le champ de bataille » (AC, p. 410). L'ajout de ce rapprochement avec un événement historique marquant indique deux choses. D'abord, établir une comparaison avec Wolfe et Montcalm apporte un capital de prestige et ce, tant à la personne comparée qu'à la personne proposant ce parallèle, anoblissant ainsi l'*ethos* de l'auteur. Ensuite, rattacher un souvenir à un événement aussi important — la bataille des plaines d'Abraham est encore aujourd'hui un moment phare de notre histoire — permet un ancrage dans le temps de la mémoire nationale, garante d'une pérennité. À ce titre, Maurice Halbwachs rappelle que « [c]'est [...] après coup que nous pouvons rattacher aux événements nationaux les diverses phases de notre vie<sup>18</sup> ». Dans le cas d'Aubert de Gaspé, c'est moins sa propre vie que celle de son entourage qu'il tente de fixer. Au reste, c'est donc la stabilité du matériau historique qui, combinée à l'écriture des anecdotes, aide à inscrire le souvenir dans la postérité.

Dans d'autres circonstances, toujours chez Aubert de Gaspé, le matériau historique est représenté par la transcription d'archives. C'est le cas de l'hommage qu'il rend à son ancêtre paternel, Villiers de Jumonville, alors qu'il rapporte tantôt un extrait des archives de la marine française (AC, p. 416), tantôt l'acte de capitulation signé de la main même de George Washington (AC, p. 416-417), tantôt un passage du *Choix d'anecdotes et faits mémorables* de M. de La Place<sup>19</sup> (AC, p. 414-415). Le lien direct avec le réel tangible que représentent les archives favorise, au même titre que le lien à un événement marquant, le passage de l'anecdote à la postérité. Pour en rajouter, Aubert de Gaspé précise qu'un poème en l'honneur de son ancêtre Jumonville fut écrit par Antoine Léonard Thomas (1732-1785), un membre de l'Académie française<sup>20</sup>. Rien de plus immuable que l'institution des « immortels » !

18. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, ouvr. cité, p. 101.

19. Le passage que rapporte Aubert de Gaspé est véridique. Voir Pierre Antoine de La Place, *Choix d'anecdotes et faits mémorables, ou le Valère-Maxime François*, Paris, Pierre Didot, 1792, vol. 1, p. 200-202.

20. Voir Pierre Tiffon de Saint-Surin, *Œuvres complètes de Thomas, de l'Académie française, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur*, Paris, Verdière, 1825, vol. 5, p. 1-52.

Au surplus, le lien privilégié entre famille et histoire se poursuit avec l'épisode des exploits guerriers des grands-tantes maternelles de Verchères, elles qui, en 1690 et 1692, défendirent un fort attaqué par des Indiens et les repoussèrent. Il ajoute ensuite que « [l]a *tradition* dans la famille de l'auteur, est que ces dames, leurs servantes et d'autres femmes se vêtirent en hommes pour tromper les Indiens, tirèrent le canon, firent le coup de fusil en se multipliant sur tous les points attaqués, jusqu'à ce que les ennemis, pensant le fort défendu par une forte garnison, prissent la fuite » (AC, p. 268; nous soulignons). L'emploi du terme « tradition » mérite que l'on s'y attarde, puisqu'il fait écho à la théorie avancée par Muxel selon laquelle la rencontre de l'histoire familiale et de la « grande Histoire » permet à la mémoire d'en faire ressortir les figures emblématiques. Ce sont alors « des récits pré-fabriqués, pré-normés, quelquefois légendaires car entretenus depuis deux ou trois générations, restituant des faits non personnellement vécus par le sujet » (IMF, p. 16), mais racontés, célébrés ou amplifiés. Autrement dit, il s'agit de dépeindre ce qui relève moins du souvenir en lui-même que de la tradition<sup>21</sup>.

### L'élargissement de la mémoire familiale vers une mémoire nationale

Si le rattachement à l'Histoire aide à préserver de l'oubli, il va sans dire que son utilisation dans un texte est susceptible de révéler ce qui, aux yeux de l'auteur, est le plus estimable. Devant le passage incessant du temps, seul le plus important est sauvegardé. S'agira-t-il du soi? S'agira-t-il des autres? Si oui, de quels autres? Question « trop pesante pour [une] main débile » (MÉ, p. 497), certes. Mais avant de briser sa plume, Aubert de Gaspé a tout de même relevé le défi. Comme nous l'avons vu depuis le début, la mémoire familiale — dans toutes ses ramifications possibles — occupe une place considérable dans l'écriture gaspéenne. Associée à une chronique historique, souvent présente dans les anecdotes familiales, cette mémoire se présenterait ainsi comme un choix bien avisé afin d'assurer au souvenir un passage vers la postérité. Or, chez Aubert de Gaspé, la portée de ce phénomène ne se restreint pas aux proches: elle s'étend encore à sa famille de cœur, à savoir l'ordre nobiliaire auquel il appartient. À ce titre, l'auteur se plaît à rappeler cet « [h]eureux temps où tout le monde se connaissait dans notre bonne ville de Québec [et] où, même au théâtre, on était encore en famille<sup>22</sup> » (MÉ, p. 419). La variation sémantique autour du terme de famille, ici plus affective que génétique, rejoint ce qu'Halbwachs soulignait dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, à savoir que, « dans bien des sociétés, la famille n'est pas seulement un groupe de parents, mais qu'on pourrait, semble-t-il, la définir par le lieu qu'elle occupe, par la profession qu'exercent ses membres, par leur niveau

21. Aubert de Gaspé prend notamment soin de rappeler le fait suivant: « Je n'ai pas assisté à cette scène, j'étais alors trop jeune, mais elle m'a été racontée si souvent par ma famille que j'en ai saisi les parties les plus saillantes. » (MÉ, p. 461)

22. Dans la même lignée, l'auteur affirme non seulement que « [l]es membres du barreau de Québec étaient, il y a quarante-cinq ans, unis comme des frères » (MÉ, p. 264; nous soulignons), mais aussi qu'il n'y avait « [r]ien de plus gai que ces dîners en *famille* » (MÉ, p. 264; nous soulignons) qu'ils prenaient au terme de leurs travaux à la Cour du banc du Roi.

social<sup>23</sup>». C'est en ce sens qu'Aubert de Gaspé présente les grandes lignées de la noblesse canadienne-française que sont les de Sales Laterrière, les Couillard de l'Épinay, les Chaussegros de Léry et les Trumberry de Salaberry, et qu'il évoque en recourant au même cadre historique que celui employé dans les anecdotes familiales. À titre d'exemple, prenons ce passage où l'auteur, pour appuyer son sentiment selon lequel les Canadiens conservèrent longtemps un souvenir d'affection pour la monarchie française, précise que Monsieur de Salaberry<sup>24</sup> n'avait que de bons mots à dire du jeune dauphin lorsqu'il le vit au jardin des Tuileries, à l'occasion du lancement d'un ballon à air chaud par les désormais célèbres frères Montgolfier (*MÉ*, p. 107). Encore une fois, c'est le rattachement à un événement historique de grande envergure — ici les premiers vols en montgolfière — qui vient favoriser la transmission d'une mémoire à la fois familiale, nobiliaire et nationale aux générations futures.

\*

En guise de clôture, la mémoire familiale que décrit Aubert de Gaspé s'étend bel et bien au-delà de l'univers domestique, et ce, à la fois sur les plans du regard intérieur et du regard extérieur. D'un côté, l'auteur ne peut se raconter sans l'aide d'actants qui ont exercé une influence importante sur lui, notamment ses parents et ses grands-parents. De l'autre, il ne peut faire le récit de sa famille sans parler de la classe sociale à laquelle elle appartient. Cet élargissement de la mémoire familiale au profit d'une mémoire sociale souligne d'ailleurs la dominante de cette écriture : il s'agit moins d'un récit de soi, ou même d'un récit familial, que des annales d'une nation désormais perdue, celle des premiers Canadiens. Gérard Tougas décrivait déjà les *Mémoires* comme « renferm[ant] l'essence d'une civilisation<sup>25</sup> », dont Aubert de Gaspé reste le dernier témoin et légateur. C'est dire que le mémorialiste incarne, pour reprendre le mot d'Halbwachs, « cette occasion unique [...] d'entrer en contact direct avec des périodes qu'on ne connaîtra maintenant que du dehors, par l'histoire, par les tableaux, par la littérature<sup>26</sup> ». Au surplus, cette manière de valoriser le passé chez Aubert de Gaspé annonçait bien le travail de conceptualisation de la mémoire qu'offre le xx<sup>e</sup> siècle avec, notamment, la notion de « lieu de mémoire » introduite par Pierre Nora. Ce dernier fait d'ailleurs de ce concept une idée englobante, allant du matériel à l'abstrait, qui correspond particulièrement au projet porté par une littérature comme celle d'Aubert de Gaspé. Celle-ci, partout habitée par l'affect illuminant les souvenirs de l'auteur, échappe à l'oubli en devenant un lieu de mémoire national, persistant malgré le passage rapide des années.

23. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994, p. 155.

24. Il s'agit d'Ignace-Michel-Louis-Antoine d'Trumberry de Salaberry (1752-1828). Voir *MÉ*, p. 513.

25. Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française* [1960], Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 32.

26. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, ouvr. cité, p. 112.

Entre authenticité et narcissisme  
dans *La lenteur* de Milan  
Kundera : le moi contemporain  
à l'épreuve de la critique rousseauiste

Valérie Plourde  
Université du Québec à Trois-Rivières

La deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle aurait été caractérisée par l'expansion du *singularisme*, du moins si l'on en croit Danilo Martuccelli. Dans un ouvrage paru en 2010 intitulé *La société singulariste*, ce dernier décrit non seulement ce phénomène, mais l'associe encore à une visée émancipatrice, en affirmant ceci :

Dans une société de singularité, l'idéal ne peut être autre que l'auto-émancipation, c'est-à-dire [...] la capacité d'explorer pratiquement sa vie, de parvenir à une conception plus riche, plus élargie, plus consistante de la réalité, afin de découvrir tous les possibles qu'elle recèle pour chacun d'entre nous<sup>1</sup>.

Il ajoute que cet idéal d'un moi cultivant sa singularité pour mieux prendre sa place dans la société est indissociable d'une forme d'agentivité conquérante, si bien, écrit-il, que «l'individu doit devenir acteur pour se fabriquer en tant que sujet<sup>2</sup>».

En même temps, divers chercheurs contemporains insistent sur le fait que cette recherche de singularité va souvent de pair avec un idéal de sincérité envers soi-même et envers les autres. C'est ce qui amène entre autres Charles Taylor à définir l'idéal moderne d'authenticité, qui consiste en une vision du monde selon laquelle, comme «chacun de nous a sa manière propre de réaliser son humanité, il est important de trouver sa voie et de vivre en accord avec elle, au lieu de se soumettre au conformisme avec un modèle imposé de l'extérieur, par la société, par la génération précédente, par l'autorité

- 
1. Danilo Martuccelli, *La société singulariste*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et société », 2010, p. 182.
  2. Danilo Martuccelli, *La société singulariste*, ouvr. cité, p. 182.

religieuse ou politique<sup>3</sup>». Cet idéal moral constituerait donc une valeur jugée essentielle à notre époque, avant tout soucieuse d'exalter ce qui caractérise son moi et ce qui l'anime véritablement, de manière à agir conséquemment et à rester toujours soi-même devant les autres.

Cependant, l'idéal de singularité qui caractérise notre temps prend le plus souvent d'autres visages que celui de l'authenticité, tout particulièrement celui du narcissisme. Effectivement, le besoin d'afficher ses différences conduit volontiers à se créer un moi idéalisé qui ne correspond à aucune vérité authentique, mais auquel il importe seulement de faire croire en faisant passer pour authentique aux yeux des autres cette identité falsifiée. Cette idéalisation de soi constitue, à vrai dire, une caractéristique essentielle du narcissisme, un trait de la personnalité qui prend de plus en plus de place à l'époque qui est la nôtre et où règne l'impératif du paraître. Aussi cette part obscure du singularisme a-t-elle attiré l'attention du sociologue et philosophe Christopher Lasch qui critique cette vision idéale du moi dans *La culture du narcissisme*, ouvrage où il décrit le narcissisme comme un phénomène social. En s'intéressant particulièrement à la société américaine des Trente glorieuses, il déplore que la perte des repères traditionnels ainsi que l'idéal d'actualisation de soi conduit une grande partie de la société à ne penser qu'à sa propre quête de réalisation individuelle, ce qui engendre «une conception grandiose des chances offertes à tous, ainsi qu'une opinion surfaite de [ses] propres capacités<sup>4</sup>». Dans *The Narcissism Epidemic*, le psychologue W.K. Campbell critique, lui aussi, le narcissisme de la société américaine. Il y souligne entre autres l'importance du besoin de se distinguer et de la croyance en son particularisme chez les individus, ce qui les conduit souvent à être autres qu'eux-mêmes, dans la mesure où ils font tout afin d'être remarqués, puis admirés pour leur unicité.

Or, plusieurs travaux contemporains ont mis en évidence que l'authenticité et le narcissisme sont deux concepts dont la théorisation et la compréhension nous invitent incontestablement à renouer le dialogue avec l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau. Ainsi, cette œuvre apparaît comme un tout cohérent qui permet de repenser le concept d'authenticité en interrogeant le moment de son surgissement. Si Rousseau ne théorise jamais explicitement le concept d'authenticité, l'analyse de son discours théorique et l'attention portée à l'exigence de sincérité qui transparait dans son œuvre autobiographique offrent différents outils pour comprendre cet idéal à partir de concepts clés. Voilà, du moins, ce que nous tenterons de mettre en évidence. Il s'agira ainsi d'observer en quoi l'œuvre de Rousseau permet de mettre en lumière ce constat angoissant sur notre temps que représente la quête d'un moi dans

3. Charles Taylor, *L'âge séculier* [2007], trad. de l'anglais par Patrick Savidan, Montréal, Éditions du Boréal, 2011, p. 811.

4. Christopher Lasch, *La culture du narcissisme. La vie américaine à un âge de déclin des espérances* [1979], trad. de l'anglais par Michel L. Landa, précédée de *Pour en finir avec le xx<sup>e</sup> siècle* par Jean-Claude Michéa, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, coll. «Sisyph», 2000, p. 234.

toute sa vérité, idéal théoriquement incompatible avec les comportements factices qu'entraîne une société du spectacle dominée par le paraître. Dans ce contexte, on verra d'abord en quoi la lecture de Rousseau invite à conclure au caractère aporétique de cette double aspiration propre à notre temps qui, à la fois, valorise un idéal d'authenticité et une projection incessante de soi dans l'espace de la représentation, ce qui encourage l'hypertrophie de traits narcissiques. Nous observerons ensuite comment cette critique rousseauiste permet d'illustrer le comportement du moi contemporain chez trois personnages de *La lenteur* de Milan Kundera.

### De la conceptualisation de l'authenticité à celle du narcissisme chez Rousseau

Les concepts clés qui nous permettent de théoriser finement l'idéal rousseauiste d'authenticité ne font pas l'objet, il est vrai, d'une théorisation explicite par Rousseau, ce qui nécessite le renvoi constant à des auteurs modernes pour en préciser les contours et en faire apparaître la centralité. Dans l'introduction de son ouvrage collectif *Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité. Une question pour notre temps*, Jean-François Perrin affirme ainsi que «le concept d'authenticité et la constellation qui lui est liée: autonomie, aliénation, reconnaissance, quoique anachronique par rapport au vocabulaire de Rousseau, est un excellent intégrateur des axes de sa pensée de la vérité selon la nature<sup>5</sup>». Dans le premier article sur lequel s'ouvre cet ouvrage, Barbara Carnevali précise d'emblée le lien rattachant ces trois notions — autonomie, aliénation, reconnaissance — à l'idée d'authenticité chez Rousseau, notamment en soulignant en quoi l'authenticité y apparaît comme «une forme d'autolégislation subjective, selon la norme de la fidélité à soi, à sa propre, sa véritable, son unique identité<sup>6</sup>». De fait, le concept moderne d'autonomie, qui participe à la définition de l'authenticité, peut être interprété au regard de divers ouvrages autobiographiques et théoriques de Rousseau, notamment dans le *Contrat social*. Ainsi, quand il affirme que «l'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite est liberté<sup>7</sup>», l'idéal politique porte en germe l'idée d'un idéal individuel où, pour être libre, on obéirait à la loi de notre propre singularité. Chez Rousseau, cet impératif d'être véritablement soi dans toute son originalité trouve d'ailleurs son expression la plus manifeste dans ses écrits autobiographiques. Dans *Les Confessions*, où il déclare vouloir se décrire «dans toute la vérité de la nature<sup>8</sup>», son exigence d'authenticité s'appuie sur l'importance de l'écoute du sentiment, un idéal que reprendront les romantiques. C'est ainsi qu'il affirme, dans son introduction: «Je sens

5. Yves Citton et Jean-François Perrin (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité. Une question pour notre temps*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Rencontres», 2014, p. 12.
6. Barbara Carnevali, «Rousseau et l'authenticité», dans Yves Citton et Jean-François Perrin (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité*, ouvr. cité, p. 24-25.
7. Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social* [1762], éd. illustrée, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, p. 247.
8. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1782], éd. illustrée, Paris, Éditions Garnier Frères, 1964, p. 3.

mon cœur<sup>9</sup>.» D'ailleurs, le regard critique qu'il porte sur lui-même, à travers des réflexions détaillées sur ce qu'il a été, laisse voir que son idéal d'authenticité est non seulement un impératif de sincérité envers soi-même et les autres, mais aussi une recherche constante nécessitant à la fois un travail de mémoire et d'écoute de soi pour déterminer la vérité de sa nature. Au surplus, Rousseau fait apercevoir la complexité de cette entreprise en donnant à voir ses contradictions. Ainsi, s'il déplore avoir dû renoncer au métier de graveur, qui lui aurait permis de mener une existence plus authentique en lui procurant «une vie paisible et douce telle qu'il la fallait à [son] caractère<sup>10</sup>», ce choix, pourtant, ne lui aurait jamais fait découvrir sa passion pour les lettres et la philosophie. *Les Confessions* suggère ainsi l'importance de la compréhension de soi pour effectuer des choix de vie adaptés à la fois à son caractère, à ses passions et à ses valeurs.

Au demeurant, diverses œuvres théoriques de Rousseau permettent de considérer la définition de l'authenticité à partir de sa négation, c'est-à-dire sur la base de concepts dont la formulation suppose, en creux, un échec de l'authenticité. Ainsi en est-il des concepts modernes de l'aliénation et de la reconnaissance qui, bien qu'ils n'aient pas été théorisés explicitement par Rousseau, se manifestent visiblement dans les œuvres où il envisage l'impératif du paraître comme une prescription sociale. En effet, la manière dont Rousseau définit l'«homme de l'homme» dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* renferme l'idée d'une aliénation causée par un besoin de reconnaissance. De fait, Rousseau y explique qu'une fois en société, «[c]hacon commença à regarder les autres et à vouloir être regardé soi-même, et l'estime publique eut un prix<sup>11</sup>». Or, ce besoin de plaire à autrui engendre nécessairement une aliénation, dans la mesure où cette quête de reconnaissance — Rousseau insiste sur ce point — corrompt la nature de l'homme en le rendant étranger à lui-même. Il affirme notamment : «De libre et indépendant qu'était auparavant l'homme, le voilà par une multitude de nouveaux besoins assujetti, pour ainsi dire, à toute la Nature, et surtout à ses semblables, dont il devient l'esclave, en un sens, même en devenant leur maître<sup>12</sup>.» Bref, cette thèse conçoit l'origine d'une corruption de la nature humaine dans l'éveil d'un amour-propre suscité par le désir de briller dans le regard d'autrui et, de ce fait, elle permet d'approfondir la dimension morale de la théorisation moderne d'un narcissisme généralisé s'opposant à l'idéal d'authenticité. C'est d'ailleurs en ce sens que l'œuvre de Rousseau éclaire utilement les apories qui sont constitutives de la dynamique contemporaine de la réalisation de soi dans l'espace de la représentation — dynamique qui, placée sous ce jour, semble désormais renfermer en elle-même le principe de son retournement dystopique.

9. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, ouvr. cité, p. 3.

10. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, ouvr. cité, p. 47.

11. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], éd. Blaise Bachofen et Bruno Bernardi, Paris, Flammarion, coll. «GF», 2008, p. 116.

12. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, ouvr. cité, p. 123.

En définitive, bien que théorisées à posteriori à partir de Rousseau, l'autonomie, la reconnaissance et l'aliénation sont des concepts clés dont on peut percevoir les manifestations dans une grande partie de son œuvre, de manière à porter un regard critique sur les prétentions à l'authenticité et les ruses du narcissisme à notre époque. En effet, Rousseau fait vite voir que la sincérité est impossible sans une liberté que définissent une capacité de résistance aux influences du paraître et au besoin de reconnaissance, en même temps qu'une autonomie qui prévient l'aliénation de soi en garantissant la possibilité de rester vraiment soi-même en société. Or, comme notre monde de l'image fait obstacle à cette autonomie, en faisant en sorte que l'authenticité n'est le plus souvent qu'une illusion dissimulant un besoin d'être admiré pour sa singularité, Rousseau nous invite à considérer l'impossibilité d'un tel idéal dans notre société du spectacle.

### **Entre authenticité et narcissisme dans *La lenteur* de Milan Kundera**

C'est justement cette critique radicale que nous allons mettre en évidence dans une analyse de *La lenteur*, roman de Milan Kundera écrit en 1995. Ce texte se présente comme une réécriture de *Point de lendemain*, nouvelle libertine du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on doit à Vivant Denon. À l'égard des personnages de ce roman, il s'agira d'adopter une perspective rousseauiste afin d'observer comment la montée du narcissisme actuel, qui est le fruit de la société médiatique, génère des illusions empêchant toute véritable connaissance de soi. On verra alors de quelle manière ces illusions cherchent à être confirmées par l'admiration d'autrui, comment la corruption du moi qui en résulte se voit encouragée par les médias et en quoi l'authenticité qui semble caractériser certaines actions n'est en elle-même que l'une des figures illusoire qu'adopte le narcissisme. Pour bien illustrer en quoi les illusions narcissiques conduisent non seulement à dénaturer l'authenticité, mais encore à la feindre ou à imaginer à tort qu'on l'exprime, nous nous attarderons plus particulièrement à trois personnages du roman de Kundera : Cechoripsky, Berck et Vincent.

Tout d'abord, on observe une forme de narcissisme chez Cechoripsky, un savant tchèque porté par une fierté mélancolique qui est le fruit de son imagination. Rappelons que cet entomologiste a été chassé de son emploi et n'a pu poursuivre ses recherches pendant environ une vingtaine d'années, en raison de la crainte de l'opinion d'autrui. En effet, un jour de 1968, des opposants au régime imposé par l'armée russe étaient venus chez lui pour lui demander de prendre le risque de mettre une salle à leur disposition. Ayant peur d'être pris pour un lâche, le savant tchèque n'avait pu s'empêcher d'accepter, réaction narcissique qui lui fait perdre son emploi. Or, c'est ce même narcissisme qui le conduit plus tard à s'imaginer avoir agi pour de meilleurs motifs, soit par un acte politique courageux visant à s'opposer au régime imposé par l'armée russe. Enivré par cette fausse découverte faite sur lui-même, il devient si fier d'un acte qu'il n'a en réalité pas fait (un acte courageux de résistance) que cette certitude l'amène à être constamment mélancolique et à s'émouvoir de lui-même devant les autres. Quand il décide de raconter son histoire au public lors d'un colloque

d'entomologie, où il se met à verser des larmes, il joue fièrement, tout en y croyant, ce rôle de victime héroïque: « Il s'incline et se dirige vers sa place. Et il sait qu'il est en train de vivre le plus grand moment de sa vie, le moment de gloire, oui, de gloire, pourquoi ne pas dire ce mot, il se sent grand et beau, il se sent célèbre et désire que sa marche vers sa chaise soit longue et ne finisse jamais<sup>13</sup>. » Déjà, on peut observer que cette illusion narcissique va de pair avec une incapacité à porter sur soi un jugement qu'inspirent la mémoire et le sentiment: Rousseau dirait que le savant n'a pas été suffisamment à l'écoute de son cœur et qu'étourdi par une gloire prétendue, il n'a pas été en mesure de porter sur lui-même un regard suffisamment critique pour déterminer rétrospectivement la vérité de sa nature. Ainsi, les émotions qu'il laisse paraître ne sont pas le résultat d'une attitude authentique, mais l'effet d'une chimère que le narcissisme a construit de toutes pièces avec les années. Le temps est donc un facteur qui prend une importance considérable dans cet échec de la connaissance du moi véritable. En effet, on voit bien en quoi les pensées narcissiques se figent dans l'esprit de celui qui veut véritablement croire à sa grandeur imaginée, de manière à en oublier peu à peu tout ce qui pourrait lui ouvrir les yeux sur ce qu'il est vraiment. Cette aliénation progressive engendre donc chez Cechoripsky un échec de la sincérité envers soi-même, lequel rend impossible toute prétention à l'authenticité dans ses rapports avec les autres.

Voyons maintenant le second cas, celui de Berck, qui est un intellectuel dont le besoin de reconnaissance sociale conduit à feindre continuellement l'authenticité. En effet, Berck est présenté comme le modèle par excellence de « l'homme de l'homme » tel que le définit Rousseau: toujours désireux d'être regardé et d'être aimé par la société, à un point tel qu'il souhaite faire de sa vie une œuvre d'art en se dévoilant sans cesse au public par le biais des médias. Soucieux de paraître moralement supérieur à la moyenne, il adopte différentes stratégies, de manière à être toujours prêt à montrer, au bon moment, que des valeurs admirables l'animent. Par exemple, lorsque Cechoripsky, face aux caméras, raconte son histoire tragique, Berck se précipite vers lui en feignant d'avoir été ému par son discours, et lui propose de fonder une association franco-tchèque au nom de l'amitié entre leurs deux pays. Ici, le besoin de plaire aux caméras conduit Berck à faire semblant que toutes les actions nobles qu'il accomplit procèdent de la spontanéité de son cœur, en affectant de ne pouvoir résister aux valeurs et aux principes qui font sa singularité. Au surplus, Berck cherche tellement à rendre cette feinte réelle qu'il vante avec excès l'héroïsme du savant tchèque. Par ce moyen, il veut montrer à tous à quel point il possède une âme sensible à la souffrance d'autrui et des sentiments remarquables, propres à l'élever jusqu'à la compréhension immédiate de tout ce qu'un acte a de sublime. Ainsi lance-t-il à Berck: « l'homme est toujours révolté (maintenant il est vraiment beau et il le sait), n'est-ce pas, mon ami? [...] vous l'avez prouvé par votre vie, par vos sacrifices, par vos souffrances, oui, vous me le confirmez, l'homme digne de ce nom est toujours

13. Milan Kundera, *La lentueur* [1995], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 82.

en révolte<sup>14</sup>». En observant ce personnage, nous ne pouvons que constater, avec Rousseau, à quel point le désir de plaire peut rendre l'homme étranger à lui-même, en le faisant esclave du regard des autres : Berck n'est pas libre et ne peut d'aucune manière obéir à la loi que lui dicterait sa singularité, puisqu'il ne vit que de désirs factices et de sentiments affectés que nourrit la vaine ambition de paraître bon, original et authentique. À nouveau, cet intellectuel montre donc en quoi notre société du spectacle rend indiscernables authenticité et narcissisme, deux concepts qui se confondent en raison des illusions qu'engendre l'amour-propre.

\*

Nous concluons en observant le troisième cas, celui de Vincent, un jeune homme qui, lors du même colloque, se met à séduire une femme dans l'unique but d'attirer l'attention des autres sur lui-même : le narcissisme contemporain conduit alors à corrompre jusqu'à l'authenticité des désirs sexuels. En effet, quand Vincent s'aperçoit qu'il a réussi à séduire Julie, il voit dans ce succès le moyen de gagner en popularité auprès des gens présents au colloque et de ses amis. Ainsi se dit-il que « la vraie victoire, la seule qui vaille, c'est la conquête d'une femme draguée à toute vitesse dans le milieu sinistrement anérotique des entomologistes<sup>15</sup> ». Cette entreprise de séduction conduit dès lors Vincent à se montrer inauthentique, puisque les plaisirs qu'il veut éprouver avec Julie, aussi excentriques soient-ils, n'ont pas pour origine un réel désir sensuel qui lui serait propre, mais résultent plutôt de l'envie narcissique de plaire aux autres en les persuadant qu'il a des fantaisies sexuelles spectaculaires. Par exemple, Vincent invite Julie à mettre leurs plaisirs en scène, ce qui les conduit quelques pages plus loin à simuler une scène de viol près d'une piscine publique : tandis qu'il court après Julie en lui criant des propos obscènes, le plaisir qu'il éprouve paraît d'abord venir d'une complicité sensuelle établie entre lui et cette femme, dans ce qui constituerait un jeu de mouvements spontanés relevant uniquement du désir libertin de transgresser les normes sociales. Or, cette mise en scène de soi ne provient que du désir de plaire à un public imaginé : « Pontevin et d'autres copains ; ils observent, amusés, toute la scène [...]. C'est pour eux que Vincent crie ces mots, c'est leur admiration, leur approbation qu'il veut conquérir<sup>16</sup>. »

En somme, avec beaucoup d'ironie, *La lenteur* montre en quoi l'aspiration contemporaine à l'authenticité relève des satisfactions malsaines que procurent l'amour-propre et la mise en scène de soi. Dans ce roman s'esquisse ainsi une vision pessimiste du temps présent, qui insiste sur tout ce que la recherche de l'authenticité a de faux, avec sa soumission au règne néfaste de l'image et du paraître, dont la critique invite à renouer avec la pensée de Rousseau.

14. Milan Kundera, *La lenteur*, ouvr. cité, p. 96.

15. Milan Kundera, *La lenteur*, ouvr. cité, p. 106.

16. Milan Kundera, *La lenteur*, ouvr. cité, p. 141.



*Cyrano de Bergerac* sous le regard des astres :  
vers une lecture durandienne  
de l'œuvre d'Edmond Rostand

Cynthia Paris  
Université du Québec à Trois-Rivières

Gilbert Durand a écrit, reprenant la pensée de son mentor Gaston Bachelard, que « l'imagination est dynamisme organisateur, et [...] facteur d'homogénéité dans la représentation<sup>1</sup> ». Ainsi, l'imaginaire, bassin sémantique qui en découle, est soumis à certains impératifs — entre autres culturels et psychiques — qui surdéterminent et rendent cohérents dans l'inconscient d'un individu ou d'une collectivité certains réseaux d'images. Aussi « doit[-il] son efficacité à une liaison indissoluble entre, d'une part, des structures, qui permettent de réduire la diversité des productions singulières d'images à quelques ensembles isomorphes, et, d'autre part, des significations symboliques, réglées par un nombre fini de schèmes, d'archétypes et de symboles<sup>2</sup> » (SAI, p. XIII) que Durand classe en deux régimes de l'image, l'un diurne, l'autre nocturne. Jean-Jacques Wunenburger ajoute :

Ces images ne résultent pas uniquement de perceptions premières qui seraient de ce fait affaiblies par leur reprise mimétique [...], mais se voient d'emblée dotées de valences symboliques et analogiques, intégrées dans des constellations de sens figurés [...] d'où résultent des gerbes de significations

1. Gilbert Durand, *Les structures anthropologique de l'imaginaire* [1960], Paris, Éditions Dunod, 2016, p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SAI, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. Puisque la présente étude utilise les catégories analytiques durandiennes, je reprendrai les définitions de ce chercheur : « Le schème est une généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire. » (SAI, p. 40) Les archétypes, quant à eux, « constituent les substantifications des schèmes » (SAI, p. 40) et agissent comme point de rencontre entre l'imaginaire et la pensée rationnelle. Enfin, les symboles sont des images ambivalentes qui varient en significations selon l'époque, la culture, etc.

misées à la disposition de l'imagination pour produire ses représentations narratives ou plastiques<sup>3</sup>.

Ainsi, l'imaginaire de chaque individu se voit balisé par ce que Durand nomme les « structures<sup>4</sup> anthropologiques de l'imaginaire » sans pour autant être figé par elles puisque toute « structure implique un certain dynamisme transformateur » (SAI, p. 43). En somme, comme l'écrit Gustav Jung, « l'homme crée des symboles de façon inconsciente et spontanée<sup>5</sup> », et cette production d'images s'inscrit dans un processus complexe toujours influencé par l'expérience humaine et la société dans laquelle évolue un individu. C'est donc ce rapport complexe entre les structures universelles de l'imaginaire et leurs manifestations singulières chez un auteur que je me propose d'explorer avec l'étude de la pièce *Cyrano de Bergerac*<sup>6</sup>.

Dans un article commémorant la première représentation de la pièce *Chantecler*, Maurice Rostand rappelle à sa mémoire son père, mort depuis plus de deux décennies. Il se souvient de « son amour [...] du soleil et [de] sa lutte incessante contre l'ombre<sup>7</sup> » qui, selon lui, s'incarneraient pleinement dans cette œuvre qu'il considère comme « la confession la plus intime du poète<sup>8</sup> ». Or, dès que l'on se penche sur les pièces *La princesse lointaine*, *La samaritaine* et *L'aiglon*, ou que l'on s'attarde à déceler quelles constellations de symboles existaient déjà dans son premier recueil de poèmes *Les musardises*, on s'aperçoit que c'est tout l'imaginaire rostandien qui s'articule entre lumière et ombre, entre jour et nuit et, plus largement, entre régimes diurne et nocturne de l'image. Présents dans l'œuvre dès les premiers écrits de l'auteur, la Lune et le Soleil y occupent une place prépondérante : spectateurs ou acteurs, ils deviennent des personnages muets qui existent en filigrane dans les textes et éclaboussent les héros. C'est, par exemple, « un rayon d'or » qui laisse voir la danse des atomes dans le poème « La fenêtre », ou « un rayon blanc » qui révèle l'intimité des poètes dans « Charivari à la Lune ». Ce sont encore les « paroles d'aurore » qui éblouissent Photine, la samaritaine, ou « la lune opaline » qui observe et obsède Cyrano. Cependant, c'est aussi dans

3. Jean-Jacques Wunenburger, « L'anthropologie de l'imagination selon Gilbert Durand. Contexte, options et enjeux », dans Raymond Laprée et Christian R. Belhumeur (dir.), *L'imaginaire durandien. Enracinements et envols en Terre d'Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 9.
4. Durand définit ce qu'il entend par « structures » en ces termes : « contentons-nous de définir une structure comme une forme transformable, jouant le rôle de protocole motivateur pour tout un groupement d'images, et susceptible elle-même de groupement en une structure plus générale que nous nommerons Régime » (SAI, p. 44).
5. Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient* [1964], trad. de l'allemand par Laure Deuschmeister, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 31.
6. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* [1898], éd. présentée, annotée et commentée par Patrice Pavis, Paris, Éditions Larousse, coll. « Petits classiques Larousse », 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CDB, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
7. Maurice Rostand, « Chantecler », *Le Matin* [En ligne], 6 février 1942, mis en ligne le 5 juillet 2008, consulté le 26 mai 2018, p. 2, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5873316/f2.item>.
8. Maurice Rostand, « Chantecler », art. cité, p. 2.

les thématiques de la gloire et de l'intime, dans la symbolique du glaive, du rayon et du coq, de la nourriture, de la femme et de l'arbre que l'imaginaire de Rostand se révèle, complexe, multiforme, toujours ancré dans une tension singulière entre régime diurne et nocturne.

Il semble donc que cette forte tension entre les régimes de l'image soit l'un des moteurs principaux de la création littéraire du dramaturge, et la pièce *Cyrano de Bergerac*, traversée d'ambitions solaires et de rêveries lunaires, motivée par les schèmes de l'ascension et de la chute ainsi que par ceux du cycle et de la descente, n'échapperait pas à cette caractéristique de l'imaginaire rostandien. Du moins est-ce l'intuition que je me propose de suivre dans cette étude. C'est donc avec cette dichotomie à l'esprit que j'ai entrepris d'explorer les chemins qui pavent l'imaginaire de cette pièce en parcourant une partie du trajet anthropologique<sup>9</sup> rostandien. Dans le souci de partager le fil d'Ariane qui a guidé ma recherche, je m'attarderai à quelques moments clés des premier et dernier actes de la pièce, moments qui me permettront d'illustrer comment la tension entre les deux régimes se manifeste chez le protagoniste. Puis, j'esquisserai, à l'aide de quelques extraits de l'acte v, comment elle semble se résorber avec la mort du héros.

### Régime diurne de l'image : schèmes ascensionnels, structures schizomorphes et arme guerrière

Comme l'explique Durand, le régime diurne de l'image est gouverné par des schèmes ascensionnels liés à des réflexes à dominante posturale qui renvoient, entre autres, à la verticalisation du corps et à « [l']effort de redressement du buste » (SAI, p. 115). Or, de but en blanc, Rostand projette le lecteur ou la lectrice dans un imaginaire appelant la verticalité alors que la didascalie introductive, en spatialisant la salle du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne sur un axe vertical<sup>10</sup>, établit d'emblée une bipartition haut/bas de l'espace scénique qui sera maintenue tout au long de la pièce. Aussi, avant même que *Cyrano*, « surgissant du parterre, debout sur une chaise » (CDB, p. 59), n'interrompe définitivement *La Clorise*<sup>11</sup> (CDB, p. 59-68), sa canne<sup>12</sup> « jaillit au-dessus des têtes » (CDB, p. 59), engageant déjà le personnage dans un mouvement ascendant. Que ce soit par l'emploi des verbes « jaillir » et « surgir » ou par la posture qu'il donne à son héros — debout sur un promontoire, canne brandie —,

9. Gilbert Durand nomme « trajet anthropologique » « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (SAI, p. 20; l'auteur souligne).
10. Que ce soit par les « [d]eux rangs de galeries superposés », les « larges marches », « l'escalier qui monte vers les places supérieures » ou encore « le parterre » (CDB, p. 34), Rostand déploie, par ses didascalies, toute une imagerie ascensionnelle.
11. *La Clorise* est une pièce galante d'Honoré d'Urfé. Jean Bourgeois souligne avec justesse que cette « interruption [...] préfigure [...] le refus, par *Cyrano*, de la Préciosité » (Jean Bourgeois, « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 3, 2008, p. 612). Ce refus des mœurs de son temps annonce les schèmes de séparation qui seront à l'œuvre dans la pièce. J'y reviendrai.
12. La canne en elle-même est un objet qui appelle la verticalité, tant par son usage que par la symbolique qu'on peut y rattacher.

l'auteur instaure donc, dès l'apparition du personnage, l'importance qu'auront les schèmes diurnes d'ascension dans l'œuvre. Alors que Christian et lui, au parterre, lèvent les yeux pour admirer Roxane dans les loges, présageant la fameuse scène du balcon, de Guiche se tient aux côtés de la précieuse, dévoilant son rôle d'antagoniste. La belle, seule capable de donner le vertige<sup>13</sup> au héros, est ainsi exilée dans les sphères de l'inaccessible, comme l'est le comte, mettant la réussite sociale et l'amour à distance, en hauteur, ce qui marque tout de suite l'écart qui existe entre les désirs terrestres du personnage et son obsession du panache immaculé.

Qui plus est, ce corps dressé en surplomb de la foule semble préfigurer la quête réelle du personnage : « être admirable, en tout, pour tout<sup>14</sup> » (CDB, p. 88). En effet, selon Spyropoulou, Cyrano « construit le fantasme d'un moi idéal et l'intrigue de la pièce devient le récit et la chute de cet état de perfection halluciné<sup>15</sup> ». De fait, ses rêveries sont donquichottesques<sup>16</sup>, aériennes, pleinement dévouées aux valeurs diurnes de transcendance qui forment une isomorphie avec les schèmes d'ascension. En outre, lorsque, fantasque, il dit qu'attaquer « des gens qui tournent à tout vent » (CDB, p. 142) lui permettra peut-être d'atteindre les étoiles, il suggère que la querelle est pour lui un tremplin. C'est dans l'espoir d'entrer chez Dieu « sans un pli, sans une tache » (CDB, p. 318), guidé par un code moral rigide à tout prix, qu'il désire s'élever par sa seule force<sup>17</sup> : « dédaignant d'être le lierre parasite/Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul,/Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul ! » (CDB, p. 146), dit-il en conclusion à la tirade du « non merci », alors qu'il se courrouce contre l'hypocrisie de la société dans laquelle il évolue. Par conséquent, ce surgissement initial du personnage redouble les schèmes ascensionnels d'une dimension spirituelle et sociale : Cyrano est placé au-dessus des gens qui mangent et qui boivent (CDB, p. 36-40) — donc au-dessus des préoccupations du corps<sup>18</sup> — mais sous les gens haut placés dans les balcons, suggérant qu'il n'appartient à aucun des groupes, étant marginalisé dès son entrée en scène.

13. Ne lui écrit-il pas : « je m'évanouis de peur quand je vous vois » (CDB, p. 116) ? Il parle d'ailleurs du « vertige où tremble/Quiconque est sous [ses] yeux » (CDB, p. 192), juste avant d'assimiler sa chevelure au Soleil aveuglant, créant un écho avec le mythe d'Icare, celui qui a chuté, pour s'être trop approché de l'astre qu'il admirait.

14. « Je ne sortirais pas avec, par négligence,/Un affront pas très bien lavé, la conscience/Jaune encor de sommeil au coin de son œil » (CDB, p. 76), répond-t-il à Valvert qui reproche à son habit l'absence de bouffettes et de gants.

15. « *the hero constructs the phantasy of an ideal self and his story becomes the drama and demise of a hallucinated state of perfection* » (Areti Spyropoulou, « Cyrano de Bergerac : The Adventure of Narcissism in Edmond Rostand's Heroic Comedy in Verse », *American Imago*, vol. 71, n° 3, automne 2014, p. 338 ; je traduis).

16. Cyrano s'associe directement à Don Quichotte : « Je l'ai lu,/Et me découvre au nom de cet hurluberlu » (CDB, p. 142).

17. Souvenons-nous que le cadre de la pièce est la société d'Ancien Régime, au sein de laquelle celui qui voulait monter dans la hiérarchie sociale devait s'assurer les faveurs de plus puissants que lui.

18. Voir, entre autres, Jean Bourgeois, « La nourriture et la faim dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 1, 2010, p. 83-92.

Or, le régime diurne est aussi celui de l'antithèse (SAI, p. 69), et les schèmes diaïrétiques<sup>19</sup> qui le composent consolident ceux de la verticalité (SAI, p. 158). Dans les structures schizomorphes, «les images se présentent par couples dans une sorte de symétrie renversée que Minkowski appelle l'«attitude antithétique»» (SAI, p. 213), qui se traduit chez un sujet par la vision duelle qu'il a de l'univers dans lequel il évolue : tout y est blanc ou noir, bon ou mauvais. Pensons par exemple à de Guiche, «Gascon souple et froid [...] qui réussit<sup>20</sup>» (CDB, p. 53), diamétralement opposé au héros, inflexible, bouillant et intransigeant lorsqu'il fait «sonner les vérités» (CDB, p. 76) partout où il passe, toujours heureux de se faire des ennemis nouveaux pour défendre ses valeurs et son honneur.

La présentation du protagoniste par Ragueneau montre bien à quel point le personnage est imprégné des structures schizomorphes :

[...] bizarre, excessif, extravagant, falot  
 Il eût fourni, à feu Jacques Callot<sup>21</sup>  
 Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques ;  
 Feutre à panache triple et pourpoint à six basques,  
 Cape que par-derrière, avec pompe, l'estoc  
 Lève, comme une queue insolente de coq,  
 Plus fier que tous les Artabans<sup>22</sup> dont la Gascogne  
 Fut et sera toujours l'âme mère Gigogne<sup>23</sup> (CDB, p. 49-50)

Levés, la «cape» et «l'estoc» donnent au «spadassin» l'allure fière d'un «coq», symbole «universellement solaire<sup>24</sup>» représentant le courage et les vertus militaires, chasseur d'esprits maléfiques. Qui plus est, cette attitude

19. Les schèmes diaïrétiques ne sont autres que les schèmes de séparation, de distinction, de cloisonnement et de purification.
20. Rostand établit tout de suite un parallèle entre ce personnage et le symbole du serpent, et de Guiche est le seul personnage qui réussit à faire hésiter Cyrano à prendre un patron (CDB, p. 140), même si ce n'est que pendant un bref instant.
21. Jacques Callot (1592-1635) était un maître de l'eau-forte. Il a créé plusieurs gravures dont les séries *Les Grandes Misères de la guerre*, *Les gueux* et *Les bohémiens*. On peut penser que l'artiste est cité en raison de son affiliation à la guerre et au grotesque, Cyrano étant un «fol spadassin», en même temps qu'un être un peu difforme en raison de son énorme nez, comme le suppose la fin de la présentation du héros par Ragueneau : «Il promène en sa fraise à la Pulcinella,/Un nez!... Ah! Messieurs, quel nez que ce nez-là! [...]/ On sourit, on dit "Il va l'enlever..." Mais/Monsieur de Bergerac ne l'enlève jamais.» (CDB, p. 49)
22. Détournement de la locution proverbiale «fier comme Artaban». On l'utilise pour parler d'une fierté excessive, voire d'arrogance. Dans l'exemple qui nous intéresse, le pâtissier affirme que Cyrano est «plus fier que tous les Artabans», ce qui pourrait rappeler, d'une part, les rois achéménides qui ont porté ce nom et, d'autre part, l'*hybris* caractéristique des héros solaires.
23. Personnage du théâtre forain, la mère Gigogne est une grande femme, «un colosse» «habile à donner à l'état les plus belles couvées d'enfants» (Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy frères libraires-éditeurs, 1852, p. 132). Puisqu'il renforce le lien entre Cyrano et le régime diurne de l'image, le gigantisme auquel Rostand fait ici allusion est aussi présent dans l'épisode de la porte de Nesle : «J'ai dix cœurs; j'ai vingt bras; il ne peut me suffire/De pourfendre des nains... //Il crie à tue-tête. //Il me faut des géants!» (CDB, p. 93).
24. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Éditions Robert Laffont/

lui est donnée par l'estoc, tantôt assimilé à l'archétype du glaive<sup>25</sup>, instrument tranchant de la vérité agissante, symbole par excellence de puissance incarnant la force solaire. Tous les personnages mentionnent l'estoc, le glaive, l'épée, arme que Cyrano emporte avec lui en tout lieu jusqu'à devenir une extension de sa personne<sup>26</sup>. Au dernier acte, d'ailleurs, alors que Le Bret s'inquiète des répercussions causées par l'attitude de son ami<sup>27</sup>, Roxane dira, comme pour le rassurer, que « son épée inspire une terreur profonde » (CDB, p. 293), alors que de Guiche sera contraint d'admettre la crainte que sa lame provoque<sup>28</sup>. Au reste, c'est bien la peur de voir ce glaive s'abattre sur eux qui mène les gens à provoquer sa mort alors que, l'assassinant, on laisse choir une bûche sur sa tête (CDB, p. 310).

À ce propos, il dira d'ailleurs : « Chaque ennemi de plus [...] m'ajoute un rayon : /La Haine est un carcan mais c'est une auréole! » (CDB, p. 147), joignant à sa propension au conflit sa quête d'élévation. Le regard méprisant de ses ennemis, en l'obligeant à la droiture<sup>29</sup>, ajoute à son auréole — qui n'est pas le panache, mais qui participe de sa blancheur — les rayons qui lui manquent. La tête ainsi coiffée de cette couronne irradiante, le personnage aspire à devenir « un être achevé, unifié par le haut<sup>30</sup> » en mourant dans la gloire d'une bataille digne de lui<sup>31</sup>. L'auteur brosse donc le portrait d'un homme orgueilleux, volontaire, intraitable, prêt à toutes les prouesses pour défendre ses idéaux.

Qu'à cela ne tienne, peu importent les conséquences, Rostand habille son protagoniste des apparats d'Hercule et de Samson jusqu'à lui attribuer la force du premier et le nom du second. Devant la foule mécontente du théâtre de l'Hôtel de Bourgoigne qui scande le retour de *La Clorise*, il s'insurge :

CYRANO

Si j'entends une fois de plus cette chanson,  
Je vous assomme tous !

UN BOURGEOIS

Vous n'êtes pas Samson !

---

Jupiter, coll. « Bouquins », 2012, p. 324. On pourra se référer à cet ouvrage pour les significations de symboles suggérées dans le présent article.

25. « Son glaive est la moitié des ciseaux de la Parque » (CDB, p. 50), s'écrie Ragueneau, admiratif.
26. « J'ai des fourmis dans mon épée ! » (CDB, p. 77), dit-il en grimaçant, comme s'il parlait d'un de ses membres engourdis.
27. « Tout ce que j'avais prédit : l'abandon, la misère... / Ses épîtres lui font des ennemis nouveaux / Il attaque [...] tout le monde ! » (CDB, p. 293). Cette nécessité de se battre sans cesse, même à un contre cent, traduit la hardiesse du héros solaire qui est « un guerrier toujours violent » (SAI, p. 292).
28. « C'est vrai : nul n'oserait / Attaquer votre ami [Le Bret] » (CDB, p. 214).
29. « Ce n'est pas une taille avantageuse, c'est / Mon âme que je cambre ainsi qu'en un corset » (CDB, p. 76).
30. Gérard de Champeaux et Sebastian Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, Paris, Éditions Zodiaque, 1966, p. 270.
31. « Et je voudrais mourir [...] / En faisant un beau mot pour une belle cause ! / Oh ! Frappé par la seule arme noble qui soit, / Et par un ennemi qu'on sait digne de soi, [...] Tomber la pointe au cœur en même temps qu'aux lèvres ! » (CDB, p. 231).

CYRANO

Voulez-vous, Monsieur, me prêter votre mâchoire<sup>32</sup>? (CDB, p. 63)

Puis, juste avant d'entreprendre la *Ballade du duel* (CDB, p. 78-79), à son adversaire qui l'injurie, il répond, comme si le vicomte venait de se présenter : « Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule/De Bergerac » (CDB, p. 77), confirmant encore sa filiation avec les héros solaires<sup>33</sup>. Enfin, « [o]n pourrait dire que la transcendance exige [...] ce mouvement d'humeur que traduit l'audace du geste ou la témérité de l'entreprise » (SAI, p. 161). Cyrano, qui voudrait être « invincible et grand<sup>34</sup> » (CDB, p. 169), mû par une quête métaphysique d'élévation, conditionné par une vision du monde qui opère un clivage des objets en catégories antithétiques, répond largement aux caractéristiques du régime diurne de l'image. Il est bien celui qui, guerrier fier comme un coq, « pour un oui, pour un non, se ba[t] — ou fai[t] un vers » (CDB, p. 146).

### Régime nocturne de l'image : reflexes olfactifs et digestifs, symboles féminins et descente en soi

Pourtant, sitôt que l'imagerie diurne est déployée — et bien qu'elle continue à faire bonne figure tout au long du récit —, l'auteur entraîne le lecteur ou la lectrice vers une nouvelle constellation de symboles et livre un indice de la tension qui existe entre les régimes de l'image dans la pièce. Pour mieux comprendre le fonctionnement des structures sous-jacentes à la construction du récit, le régime nocturne étant celui de l'intime et du caché, il faut observer les moments où Cyrano baisse les armes. En effet, l'imaginaire rostandien est « animé d'un dynamisme qui résulte d'un mouvement de balancier entre deux pôles [...] antagonistes<sup>35</sup> » : d'un côté, l'auteur présente son héros dans la lumière de sa spectaculaire verve et de son courage inégalé, le rendant digne des héros homériques, pendant que, de l'autre, il privilégie quelques scènes éparées où il semble abattu, à l'image du héros lunaire qui est un être résigné (SAI, p. 161).

Cyrano, qui est pour le spectateur ou la spectatrice, tant de nature réelle et fictive, une étoile flamboyante, porte donc une face double : la *persona* est volubile, brave, vertueuse, orgueilleuse ; l'homme est timide, pudique, aliéné et lâche. Même s'il montre à la face du monde une mine fière et renfrognée en

32. L'épisode auquel l'auteur fait référence voit Samson confronté aux Philistins. Le héros, pour se libérer, en tuera mille à l'aide d'une mâchoire d'âne fraîche. Voir École biblique de Jérusalem (dir.), *La Bible de Jérusalem* [1948], Paris, Éditions Desclée de Brouwer, coll. « Broche », 1991, p. 380-381. Rappelons que Cyrano lancera un « défi collectif au parterre » (CDB, p. 64), désireux de trouver des adversaires à déconfire.
33. D'ailleurs, semblable à ces derniers en ce que « [v]olontiers [il] désobéit [et] ne peut limiter son audace » (SAI, p. 161). À Le Bret qui le sermonne d'avoir lancé sa bourse d'écus pour rembourser les spectateurs — « Jeter ce sac, quelle sottise ! » (CDB, p. 83) —, Cyrano rétorque : « Mais quel geste ! » (CDB, p. 83).
34. « L'homme est animé du besoin de paraître grand, d'élever le front » (Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio/Essais », 2014, p. 77 ; l'auteur souligne).
35. Michel Maffesoli (dir.), *La galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand*, Paris, Éditions Berg International, 1980, p. 20.

se présentant « *la moustache hérissée/le nez terrible* » (CDB, p. 59; didascalie), il n'en reste pas moins qu'il est inquiet, mélancolique, incapable de se libérer de la gêne obscure qui le suit partout, comme le dévoile cette confession faite à Le Bret, quand ce dernier le presse de déclarer son amour à Roxane : « Ose et lui parle afin... /Qu'elle me rie au nez? /Non! — C'est la seule chose au monde que je craigne! » (CDB, p. 91). Bien qu'il se laisse parfois aller à la rêverie, il est convaincu de ne pouvoir être aimé : « il m'interdit le rêve d'être aimé même par une laide/Ce nez qui d'un quart d'heure en tout lieu me précède » (CDB, p. 88), dit-il à son confident, avant de poursuivre :

Regarde-moi, mon cher, et dis quelle espérance  
 Pourrait bien me laisser cette protubérance!  
 Oh! Je ne me fais pas d'illusion! — Parbleu!  
 Oui, quelques fois, je m'attendris dans le soir bleu;  
 J'entre en quelque jardin où l'heure se parfume;  
 Avec mon pauvre grand diable de nez je hume  
 L'avril; je suis des yeux sous un rayon d'argent  
 Au bras d'un cavalier quelque femme, en songeant  
 Que pour marcher à petits pas dans la lune,  
 Aussi moi, j'aimerais au bras en avoir une,  
 Je m'exalte, j'oublie... et j'aperçois soudain  
 L'ombre de mon profil sur le mur du jardin. (CDB, p. 90)

Le dialogue, en plus d'être constellé de symboles nocturnes<sup>36</sup>, illustre ainsi l'incapacité du personnage à conjuguer laideur et intimité amoureuse. Or, c'est l'action de humer les parfums qui provoque en lui un espoir éphémère, et l'imaginaire de la pièce — où le nez est au centre de tout — lie le symbole de la femme et l'archétype de l'intime aux réflexes olfactifs des structures mystiques du régime nocturne. De plus, ces paroles montrent qu'elles sont refoulées par le personnage : sous la lune qui brille, saisi par l'ombre de son pif sur le mur, il rejette la femme et l'amour sitôt qu'il se permet d'en rêver. Plus que cela, lui dont le cœur « toujours, de son esprit s'habille [...] par peur du ridicule » (CDB, p. 193), témoigne ainsi de la difficulté qu'il éprouve à laisser émerger sa vraie nature, beaucoup plus tendre que celle du héros qu'il affiche partout.

De plus, l'intimité de l'amour étant associée à la nourriture par le personnage<sup>37</sup>, son refus de la manducation<sup>38</sup>, tout en renvoyant à ses préoccupations métaphysiques, permet de soutenir l'hypothèse selon laquelle les structures mystiques seraient refoulées par celui-ci puisque le réflexe qui les domine est le réflexe digestif. Pensons, par exemple, à la bonne distributrice qui lui offre le repas (CDB, p. 84) après la ballade du duel, à sœur Marthe qui, le voyant

36. Le jardin, la lune, le rayon d'argent, le cycle, la femme, l'ombre, le crépuscule, etc.

37. Quand Christian monte au balcon embrasser Roxane, Cyrano dit en effet : « Baiser, festin d'amour dont je suis le Lazare! » (CDB, p. 203). On peut constater qu'il y a ici euphémisation.

38. Voir Jean Bourgeois, « La nourriture et la faim dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand », art. cité, p. 83-92.

tout pâle, voudrait qu'il passe au réfectoire boire un bouillon (CDB, p. 301) ou encore au discours qu'il tient aux cadets affamés lors du siège d'Arras<sup>39</sup>. Force est de constater que, dans toutes ces scènes, Cyrano ne mange pas du tout, sinon très peu alors que les autres vont jusqu'à s'empiffrer<sup>40</sup>. Le lexique qu'il attribue à Montfleury rend bien compte de cette particularité : dans la bouche du trouble-fête, le comédien devient un « gros homme » (CDB, p. 61), une « mortadelle d'Italie » (CDB, p. 62), un « Silène<sup>41</sup>/Si ventru que son doigt n'atteint pas son nombril » (CDB, p. 88). De plus, le héros désire voir cette « pleine lune » (CDB, p. 65) « gros[se] et bête comme une urne » s'« éclips[er] » (CDB, p. 62) de scène, si bien que, dès le premier acte, il éloigne une première fois le régime nocturne en chassant le comédien. L'assimilation de Montfleury à toute une panoplie de symboles nocturnes (archétype de la nourriture, symbolisme du contenant et du centre, etc.) laisse deviner la dynamique qui existe entre les structures héroïques et mystiques dans l'œuvre.

Prononcé tout de suite après la tirade du nez — qui promouvait le noble caractère qu'un large cartilage confère à son porteur —, l'aveu de Cyrano laisse entendre le vrai sens des vers qui terminent l'énumération célèbre : « Enfin, parodiant Pyrame en un sanglot : “Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître/A détruit l'harmonie ! Il en rougit le traître !” » (CDB, p. 75). Ce qui ne semblait être qu'une bravade de Gascon s'investit d'un sens nouveau : derrière son idéal se profile sa difformité, et l'un et l'autre allant de pair, ils semblent créer une *coïncidentia oppositorum* que Gilbert Durand associe aux structures synthétiques du régime nocturne de l'image. En effet, le caractère grotesque de sa condition physique est le moteur de son exubérance guerrière et poétique puisque c'est lui qui « suscite la sublimation, le panache<sup>42</sup> ». Pourtant, l'harmonie ne règne pas entre le nez et son porteur : alors qu'il le propulse vers les hauteurs de la transcendance, il est aussi celui qui le cloue au sol. Il faut aussi attendre le mariage du jour et de la nuit, au crépuscule de la vie du héros, pour que la tension semble se dénouer. Alors que « l'ombre augmente » et que Cyrano lutte encore contre la part nocturne de son être en niant l'amour qu'il éprouve pour Roxane, une métamorphose s'amorce :

ROXANE  
Les mots chers et fous,  
C'était vous...

39. LE CADET : J'ai quelque chose, dans les talons, qui me gêne!/[...] L'estomac!

CYRANO : Moi de même, pardi!

LE CADET : Cela doit te gêner ?

CYRANO : Non, cela me grandit. (CDB, p. 229)

Notons que Cyrano distribuera les victuailles apportées aux cadets par Roxane et Ragueneau sans pourtant prendre part au festin qui pourrait être son dernier repas.

40. Pensons aux poètes faméliques qui envahissent l'échoppe du boulanger et se gavent pendant que Cyrano écrit une lettre d'amour à sa cousine (CDB, p. 114-120).

41. Dans la mythologie grecque, Silène est un satyre considéré comme le père adoptif de Dionysos.

42. Pierre Citti, « Préface », dans Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* [1898], Paris, Le livre de poche, coll. « Le théâtre de poche », 2017, p. 31.

CYRANO

Non!

ROXANE

La voix dans la nuit, c'était vous.

CYRANO

Je vous jure que non!

ROXANE

L'âme, c'était la vôtre!

CYRANO

Je ne vous aimais pas!

ROXANE

Vous m'aimiez!

CYRANO, *se débattant.*

C'était l'autre!

ROXANE

Vous m'aimiez!

CYRANO, *d'une voix qui faiblit.*

Non!

ROXANE

Déjà, vous le dites plus bas.

CYRANO

Non. Non, mon bel amour. Je ne vous aimais pas. (CDB, p. 309)

La nuit, qui monte à mesure que la volonté du héros faiblit, « symbole de l'inconscient » et « royaume de l'intimité de l'être » (SAI, p. 228), fait entrer le personnage dans une quête de rédemption et d'acceptation. En effet, cet aveu dans la négation, livré dans la pénombre, en amène un autre qui confirme l'importance du régime nocturne de l'image dans la pièce: « J'ignorais la douceur féminine. Ma mère/Ne m'a pas trouvé beau./[...] Plus tard j'ai redouté l'amante à l'œil moqueur » (CDB, p. 316). Tout en éclairant le lecteur ou la lectrice sur les motivations qui ont mené le héros à détester son profil, au point qu'il s'est senti obligé de « pourfendre quiconque le remarque » (CDB, p. 50), cette confession lui permet de s'en libérer.

Au seuil de la mort, il n'est plus « celui qui souffle — et qu'on oublie » (CDB, p. 314) puisque Roxane, l'ayant reconnu, portera maintenant son deuil<sup>43</sup>. Celui qui, un soir, pour la première fois, avait parlé franchement<sup>44</sup> et dit à sa cousine, sous le couvert de l'obscurité<sup>45</sup>, tout l'amour, tout le silence, toute la terreur qui l'habitait, se retrouve en cet instant baigné de lumière. Les mots dits dans la nuit, au soir de la scène du balcon, les mots, mille fois répétés, blottis contre le sein de sa cousine, ces mots « [qu'elle] n'entend pas pour

43. Cyrano lui demande en effet de donner « un sens double à [s]es voiles funèbres » (CDB, p. 316).

44. Le héros dit avoir parlé « [d]e son vrai cœur » (CDB, p. 192).

45. Caché sous les jasmins du jardin, admirant sa cousine au balcon, il dit: « Vous voyez la noirceur d'un long manteau qui traîne, / J'aperçois la blancheur d'une robe d'été: / Moi je ne suis qu'une ombre, et vous qu'une clarté! » (CDB, p. 192).

la première fois» (CDB, p. 306), ces mots murmurés qui crient «Je t'aime!», ces mots réconcilient le héros avec la part nocturne de son être, jusque-là réprimée. C'est ce que semble sous-entendre cette réflexion de Cyrano alors qu'il constate qu'on lui a tout arraché, «le laurier et la rose» (CDB, p. 318): «C'est justice, et j'approuve au seuil de mon tombeau/Molière a du génie et Christian était beau!» (CDB, p. 314). L'acte v présente donc un homme résigné de n'avoir jamais été, finalement, ni réellement à la hauteur des héros homériques, ni capable de bravoure<sup>46</sup>. D'ailleurs, il n'est pas dupe lorsque Roxane lui dit: «Je vous aime, vivez!», comme en témoigne sa réaction: «Non! car c'est dans le conte/Que lorsque l'on dit: Je t'aime! au prince plein de honte/Il sent sa laideur fondre à ces mots de soleil... /Mais tu t'apercevrais que je reste pareil» (CDB, p. 314).

Comme pour confirmer la résolution des tensions sous-jacentes au récit, la lune, archétype des structures synthétiques, si importante dans les rêveries du protagoniste, vient finalement le chercher pour l'emporter vers l'autre monde:

LE BRET, *lui montrant le clair de lune qui descend à travers les branches.*  
Ton autre amie est là, qui vient te voir!

CYRANO, *souriant à la lune.*

Je vois. [...]

Le Bret, je vais monter dans la lune opaline

Sans qu'il faille inventer, aujourd'hui de machine. [...]

Mais, oui, c'est là, je vous le dis,

Que l'on va m'envoyer faire mon Paradis. (CDB, p. 315)

Enfin, bien qu'il s'engage dans un dernier combat, la nature même de ses ennemis — «les mensonges», les «compromis», les «lâchetés» (CDB, p. 317) — contribue à réconcilier Cyrano avec ce qu'il a vraiment été: un homme torturé par sa laideur qui n'a su échapper à la blessure narcissique causée par sa mère, un hurluberlu fantasque qui «fut tout, et qui ne fut rien» (CDB, p. 316).

\*

En conclusion, c'est donc pendant quelques instants de vulnérabilité, placés entre de grands moments d'héroïsme autant que dans les réseaux d'images suggérés par Rostand, que j'ai cherché à comprendre comment s'articule la tension entre les régimes diurne et nocturne dans l'imaginaire de cet auteur. Dès lors que l'on s'y attarde, il semble bien que *Cyrano de Bergerac* s'inscrive dans une double gouvernance de ces régimes: Rostand déploie mille artifices qui, au premier regard, font de son protagoniste un

46. Il ne faut pas confondre la témérité et la bravoure. Cyrano, bien que courageux lorsqu'il monte à l'assaut, fuit toute sa vie sa seule peur: être rejeté par Roxane. On peut se demander si, au seuil de la mort, la lecture de sa lettre, que Roxane croit écrite par Christian (CDB, p. 305-307), ne lui permettait pas de porter une dernière fois le masque du «héros de roman» (CDB, p. 160) pour partir soulagé, bien que toujours anonyme.

héros diurne « [e]mpanaché d'indépendance et de franchise » (CDB, p. 76), fort de son orgueil de Gascon et de sa fierté d'Artaban, mais quelques scènes divulguent en revanche les liens qui unissent le personnage au régime nocturne de l'image. Par exemple, la scène de l'aveu à Le Bret dans le premier acte — et qui s'insère entre deux moments d'héroïsme — révèle la mélancolie et l'insécurité du personnage, ses rêveries lunaires ainsi que sa crainte de la femme, archétype nocturne mystique. L'acte v, quant à lui, avec la mort de Cyrano ayant pour décor le crépuscule d'un soir d'automne, semble résoudre la lutte qui existe entre les structures mystiques et héroïques dans le récit, tout en s'inscrivant pleinement dans les structures synthétiques de l'imaginaire. Durand n'explique-t-il pas que « la personnalité peut se convertir d'un régime à l'autre, et [que] dans ce cas, [...] il y a guérison » (SAI, p. 190) ? Bien entendu, comme le disait Roland Barthes : « les signes sont éternellement ambigus, le déchiffrement toujours un choix<sup>47</sup> », et une si courte étude m'a contrainte de réduire les constellations de symboles complexes dont l'arborescence, dans un jeu d'écho, s'étend à toute la pièce, à toute l'œuvre. Je conclurai simplement, reprenant les paroles du coq Chantecler, en affirmant que, dans *Cyrano de Bergerac*, « c'est [bien] la nuit qu'il est beau de croire à la lumière<sup>48</sup> ».

47. Roland Barthes, « Histoire et littérature : à propos de Racine », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 15, n° 3, mai 1960, p. 532.

48. Edmond Rostand, *Chantecler* [1910], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018, p. 181.

# L'actualisation de la valence verbale par un modèle de lecteur apprenant, francophone et coopérant

Daniel Harrisson-Dugas  
Université du Québec à Trois-Rivières

Une expérience de quelques années en enseignement du français corrobore la difficulté qu'éprouvent parfois les locuteurs francophones, de langue première ou seconde, à identifier les sujets et les compléments du verbe. À tout prendre, cette difficulté est moins attribuable à une incapacité langagière qu'à la manière de poser les questions qu'on leur a souvent enseignées pour les identifier : *Qui? Quoi? À qui? À quoi? De qui? De quoi? Qui est-ce qui? Qu'est-ce qui?* Loin d'être inefficaces, elles doivent seulement être posées en fonction de la structure schématisant les différentes façons dont les mots qui dépendent du verbe se regroupent autour de lui ; à chacune de ces constructions verbales correspond un sens différent. C'est le profil lexico-syntactico-sémantique des verbes. Par exemple, le verbe « donner » se construit généralement ainsi : [sujet : *quelqu'un (qqn)*] donne [complément direct : *quelque chose (qqc)*] + [complément indirect : à *qqn*]. Mais cet emploi n'épuise pas l'ensemble des emplois possibles que représente le profil complet de ce verbe ((*qqn* ou *qqc*) donne [*qqn* ou *qqc*] + [à *qqn* ou à *qqc*]) ou, dans les termes de la théorie de la valence verbale, l'ensemble des emplois possibles que contient sa valence théorique<sup>1</sup>.

1. À noter que la théorie de la valence est attribuable à Lucien Tesnière (*Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Éditions Klincksieck, 1959), qui emprunte le terme « valence » au vocabulaire de la chimie. Dans ce domaine, la valence renvoie au « [n]ombre de liaisons chimiques qu'un atome ou un ion engage avec d'autres atomes ou ions dans une combinaison » (Alain Rey et Josette Rey-Debove [dir.], *Le Petit Robert*, Paris, Éditions Le Robert, 2016, p. 2672). Tesnière applique ce terme aux verbes pour en désigner les différentes constructions actantielles dans lesquelles les verbes peuvent être employés, c'est-à-dire leurs différents emplois contenus dans leur valence théorique. Les actants correspondent aux sujets et aux compléments. Lorsqu'un verbe est employé sans actant, il est dit avalent ; monovalent lorsqu'il est en présence d'un actant (sujet ou complément) ; bivalent ; trivalent ; tétravalent ; etc.

### Pourquoi s'intéresser aux verbes ?

La difficulté à identifier efficacement les sujets et les compléments verbaux ne constitue pas la seule raison qui pousserait à se concentrer sur les verbes. Tout d'abord, ils sont plus rarement absents des phrases que les autres classes de mots : tous les types de phrase (déclarative, interrogative, impérative ou exclamative), toutes les formes de phrase (neutre, emphatique, personnelle, impersonnelle, active, passive, positive ou négative) et toutes les phrases à construction particulière (phrase à présentatif et phrase infinitive) contiennent des verbes. Il n'y a qu'une petite fraction de phrases sans verbe, et ce sont les phrases averbales. Les verbes sont donc essentiels à la grande majorité des phrases. Ensuite, certaines propriétés lexicales, syntaxiques et sémantiques consolident le caractère essentiel et central des verbes dans les phrases. Le verbe est un pivot phrastique de chaque côté duquel les actants s'agglomèrent. Il instaure ainsi un rapport « entre les rôles sémantiques du sujet et du complément<sup>2</sup> », quoique ce rapport ne se réduise pas à l'action d'un sujet sur un complément. D'une part, les mots jouant le rôle de ces derniers acquièrent un sens différent selon le verbe qui les réunit : l'infinie variété des sens relationnels des verbes (localisation, évaluation temporelle, cause, conséquence, évaluation comparative, etc.) fait en sorte que les rôles sémantiques joués par les sujets et les compléments sont tout autant variés<sup>3</sup>. D'autre part, le sens du verbe varie selon les actants qui l'entourent. Anne Triquenot l'observe à partir du verbe « survoler » (*qqn survole un livre ; un avion survole qqc*). En outre, le rôle central du verbe s'observe aussi dans le fait que tous les pronoms (n = 22)<sup>4</sup>, à l'exception des formes disjointes (n = 9), gravitent autour de lui. Enfin, le rôle central des verbes explique, au moins partiellement, l'intérêt que plusieurs chercheurs y ont accordé. Leur attention se dirige tantôt vers la valence verbale, tantôt vers le profil des verbes, et ce, que ce soit dans une perspective lexicale, syntaxique, grammaticale ou sémantique. En revanche, les études répertoriées n'accordent que très peu d'importance à l'influence qu'exercent les compétences d'un lecteur sur la manière d'actualiser les différents emplois verbaux<sup>5</sup>.

2. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 2009, p. 390.
3. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, ouvr. cité, p. 393-394.
4. C'est-à-dire que le nombre de pronoms (n) correspond à vingt-deux.
5. Voir, entre autres, Anne Triquenot, « L'analyse du procès : un exemple d'articulation entre sémantique et syntaxe », *Syntaxe et sémantique*, vol. 1, n° 12, 2011, p. 165-188 ; Magali Rouquier, « Réflexions sur l'analyse en zones de la proposition et l'approche pronominale », *Travaux de linguistique*, vol. 1, n° 48, 2004, p. 53-75 ; Samir Bajrić, « Questions d'intuition », *Langue française*, vol. 3, n° 147 (*La langue française au prisme de la psychomécanique du langage. Héritages, hypothèses et controverses*, dir. Olivier Soutet), septembre 2005, p. 7-18 ; Christiane Marque-Pucheu, « Ellipse de compléments et de pseudo-compléments de verbes dans les énoncés situationnels en français », *Travaux de linguistique*, vol. 1, n° 68 (*Points de vue sur la complémentation*), 2014, p. 65-81 ; Karel van den Eynde et Piet Mertens, « La valence : l'approche pronominale et son application au lexique verbal », *Journal of French Language Studies*, vol. 13, n° 1 (*Études de linguistique française*), mars 2003, p. 63-104 ; Gerd Wotjak, « La réception de la théorie de la valence parmi les romanistes allemands »,

Certes, les analyses immanentistes linguistiques et formelles, dont l'analyse valentielle fait partie, sont pertinentes pour aider à comprendre le fonctionnement des textes poétiques. Elles en ont d'ailleurs dévoilé des rouages insoupçonnés : l'analyse formaliste que Jakobson a faite du poème « Les Chats » de Baudelaire en constitue un exemple paradigmatique. Cependant, la richesse des textes poétiques ne tient pas strictement à une matière linguistique objectivable ni à une fonction poétique. Elle ressort aussi d'une part d'irrationnel et d'inobjectivable : le lecteur ou la lectrice, la lecture, l'interprétation. C'est pourquoi Paul Ricoeur défend l'idée selon laquelle les approches linguistiques et formelles doivent aller de pair avec l'herméneutique ; il s'y affine notamment dans *La métaphore vive* en tentant de compléter le niveau sémique avec l'herméneutique<sup>6</sup>.

Cet article vise à établir les bases d'un exercice similaire : joindre certaines théories de la lecture aux théories portant sur le verbe afin de réaliser l'analyse valentielle qui permet de préciser la compréhension de l'influence des compétences lectorales sur l'actualisation de la valence verbale dans des textes poétiques ou factuels.

### Corpus

Georges Perec figure parmi les écrivains qui se concentrent sur les aspects formels de leur écriture. Ce n'est guère surprenant de la part d'un oulipien : les membres de l'Oulipo travaillent « tous les éléments constitutifs de la poésie : [...] phonèmes (jeux sur les sons), [...] typographie (jeu sur la mise en espace), [...] vers (jeux sur les mètres, les rimes...), [...] rythme et [...] formes fixes<sup>7</sup> ». Le recueil *Espèces d'espaces* de Perec réalise ces aspects formels. Cécile De Bary le décrit d'ailleurs comme un ouvrage où les listes prolifèrent et où des séries lexicales se répètent et se déploient, le tout dans un style paratactique<sup>8</sup>. Perec corrobore son intérêt à écrire sous forme de liste dans un entretien avec Jean Royer : « J'aime énumérer, peu d'auteurs le font actuellement<sup>9</sup>. » Selon Suzanne Aurbach, le style télégraphique et paratactique masque les traces de l'énonciateur parce qu'*Espèces d'espaces* contient moins d'écriture que d'inscription : « J'écris : je trace des mots sur une page<sup>10</sup>. » L'un des effets de ce style est la suspension de la signification<sup>11</sup>. Bernard Magné

*Syntaxe et sémantique*, vol. 1, n° 4 (*Valence : perspectives allemandes*), 2003, p. 195-227 ; Achim Stein, « Valence sémantique et définition lexicographique », *Syntaxe et sémantique*, vol. 1, n° 4 (*Valence : perspectives allemandes*), 2003, p. 161-178.

6. Voir Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975.
7. Carole Bisenius-Penin, « Essai d'une typologie de la poésie oulipienne », *Poétique*, vol. 3, n° 147, septembre 2006, p. 356.
8. Cécile De Bary, « Les listes oulipiennes », *Poétique*, vol. 4, n° 168 (*Perec, l'Oulipo*), novembre 2011, p. 418.
9. Jean Royer, « La vie est un livre », dans Georges Perec, *Entretiens et conférences*, t. II, 1979-1981, éd. critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Éditions Joseph K., 2003, p. 86.
10. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, coll. « L'espace critique », 1974, p. 17.
11. Suzanne Aurbach, « Au-delà du sens : Perec, le Talmud et les ateliers d'écriture », *Le Télémaque*, vol. 2, n° 52 (*Lumières juives et éducation*), 2017, p. 91-92.

observe également que Perec insiste sur les aspects graphiques et formels de l'écriture<sup>12</sup>. La forme linguistique et lexicale prime donc sur la signification dans l'écriture de Perec. Les courts textes qui composent *Espèces d'espaces* réalisent la plupart des caractéristiques poétiques que les oulipiens manipulent dans leur travail. Tous les textes de ce recueil seraient susceptibles d'être analysés valentiellement, mais « Déménager<sup>13</sup> » s'y avère particulièrement approprié en raison du grand nombre de verbes infinitifs qu'il contient, et dont les principaux actants ne sont pas actualisés. Procéder à l'analyse valencielle de ce texte est d'autant plus pertinent si l'on considère que cette forme d'analyse n'a jamais été utilisée pour décrire le fonctionnement de tels textes, et ce, en vertu de l'état des lieux effectué à propos d'*Espèces d'espaces*.

L'étude de la valence verbale, dans « Déménager », ainsi que des significations qui s'en dégagent, représente une première illustration de la manière d'opérationnaliser l'analyse valencielle. Or, procéder à l'analyse de la valence théorique de tous les verbes qui s'y trouvent, et aux combinaisons possibles entre leurs divers emplois (tel qu'un lecteur ou une lectrice idéalement compétent-e arriverait à le faire), donne non seulement beaucoup trop de possibilités, mais ne fournit que très peu d'informations à propos de l'influence des compétences lectorales sur l'actualisation de la valence verbale. Il est donc important de former un modèle de lecteur apprenant, francophone et coopérant (LMAFC). Cette première mise à l'épreuve de l'analyse complète le portrait du LMAFC esquissé subséquemment. Par ailleurs, bien que l'analyse valencielle puisse s'appliquer à des textes poétiques, l'analyste peut également lui soumettre des textes factuels, tels que des titres ou des articles de journaux, des posologies, des indications routières, des modes d'emploi, des recettes, etc. L'analyse valencielle de « Déménager » constitue alors un modèle orientant l'analyse de textes factuels.

Il est à noter que l'analyse de « Déménager » n'a pas pour but de contribuer directement au discours critique à son propos : il ne sert que de matériau d'analyse à vocation heuristique. Cependant, en raison du caractère littéraire de ce poème, l'analyse valencielle ne peut faire fi d'emplois figurés peu probables, voire impossibles, dans des textes factuels. Par exemple, *qqn* ou *qqc* attriste *qqn* est valide tant dans une œuvre littéraire que dans un texte factuel, mais *qqn* ou *qqc* attriste *qqc* ne l'est que dans un registre poétique, puisque cet énoncé anthropomorphise un être inanimé en lui attribuant un trait humain. Dans cette optique, l'analyse valencielle peut aussi bien porter sur des textes factuels que sur des textes littéraires, mais seulement dans la mesure où l'analyste l'adapte selon la nature (poétique ou factuelle) du matériau qu'il étudie.

### Question, objectifs et hypothèse

Les considérations précédentes mènent à la question suivante : comment le LMAFC sélectionne-t-il les emplois verbaux qu'il retient à la lecture d'un

12. Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Éditions Nathan, coll. « 128/Écrivains », 1999, p. 28.

13. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, ouvr. cité, p. 49-50.

texte contenant des verbes à potentiel multivalent? L'hypothèse envisagée jusqu'à présent est que les compétences du LMAFC influencent sa sélection des emplois verbaux parmi d'autres emplois possibles et, par le fait même, la signification qu'il retient d'un texte contenant des verbes à potentiel multivalent. La question et l'hypothèse indiquent l'objectif principal et les objectifs secondaires. Le premier consiste à développer un dispositif orientant l'investigation de l'actualisation de la valence verbale à laquelle un LMAFC procéderait dans «Déménager» de Perec et dans de courts textes factuels. Pour atteindre l'objectif principal ainsi que la visée de l'article, il reste à rendre compte des théories lectorales les plus susceptibles de participer à la thématisation du LMAFC et à détailler la manière d'opérationnaliser l'analyse valentielle.

### Le LMAFC

Comme le LMAFC constitue un *modèle* de lecteur, il n'est pas élaboré à partir d'une population empirique et, pour cette raison, aucun questionnaire ne peut être soumis. De plus, bien que les compétences lectorales du LMAFC ne se comparent guère à celles de certaines figures abstraites de lecteur, leur statut ontologique demeure le même: le LMAFC est un modèle abstrait de lecteur ayant des compétences lectorales limitées. Malgré ce statut, il demeure pertinent de tirer profit de caractéristiques observées empiriquement pour élaborer le LMAFC, et ce, dans le souci que ce dernier corresponde minimalement à la réalité. C'est la raison pour laquelle le plus récent avis portant sur les compétences en littératie publié par le Conseil Supérieur de l'Éducation (CSE) s'avère utile: les niveaux de compétences en littératie sur lesquels le CSE se fonde ont été établis à partir d'études empiriques<sup>14</sup>. L'échelle de ces niveaux est représentée «dans un continuum de compétences, d'un niveau faible [niveau 1] à un niveau élevé [niveau 5]»<sup>15</sup>. En bref, les sujets les plus faibles ne comprennent que de courts textes, suivis ou schématiques, et ils ont parfois de la difficulté à déchiffrer des textes factuels comme des posologies<sup>16</sup>.

Les éléments participant à la caractérisation du LMAFC dans l'avis émis par le CSE doivent être complétés à l'aide des théories lectorales les plus adéquates. La pertinence des théories sélectionnées dépend du type de lecteur auquel elles s'intéressent. Par exemple, certains théoriciens de renom qui ont consacré leurs travaux à la lecture et à la réception sont mis de côté, parce que les figures de lecteur qu'ils conceptualisent ne sauraient correspondre au LMAFC: Hans Robert Jauss (le lecteur comme lieu d'un effet esthétique

14. Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS), *Les compétences en littératie des Québécoises et des Québécois. État de la situation. Présentation au Conseil Supérieur de l'Éducation*, Québec, Direction de la recherche, des statistiques et de l'information, 2010.

15. Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS), *Les compétences en littératie des Québécoises et des Québécois*, ouvr. cité, p. 7.

16. Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS), *Les compétences en littératie des Québécoises et des Québécois*, ouvr. cité, p. 7; 38.

produit par l'œuvre et modulé par l'horizon d'attentes)<sup>17</sup>, Wolfgang Iser (le lecteur implicite)<sup>18</sup>, Michael Riffaterre (l'architecteur)<sup>19</sup> ou Jaap Lintvelt (le lecteur abstrait)<sup>20</sup> en sont des exemples. Les auteurs les plus pertinents à la thématisation du LMAFC s'intéressent aux différents niveaux des compétences lectorales. Parmi eux, on compte Umberto Eco, avec le lecteur naïf ou sémantique (qui laisse dans l'ombre des informations potentiellement actualisables dont les emplois verbaux non actualisés font partie); Michel Thérien et Jean-Louis Dufays, avec le lecteur ordinaire (qui procède à une lecture non approfondie n'exploitant pas l'ensemble des potentialités d'un texte).

### Opérationnalisation de l'analyse valentielle

Pour bien se représenter la manière dont les compétences du LMAFC influencent, à la baisse, le nombre d'emplois verbaux qu'il réalise, il importe de le mettre en relief avec un lecteur idéalement compétent (LIC) qui arrive à tout envisager. Or, pour que la comparaison soit valide, il faut que les deux figures aient le même statut ontologique: un modèle abstrait de lecteur. En bref, le LIC parvient à saisir l'ensemble des potentialités significatrices d'un texte, dont la valence théorique. Il subsume tous les modèles idéaux: le lecteur critique (Eco); l'analyste (Thérien), qui comprend le texte tant dans ses parties que dans son ensemble; le lectant interprétant (Jouve), qui parvient à déchiffrer le sens global d'un texte et à y déceler les intertextualités; ainsi que les modèles de Jauss, d'Iser, de Riffaterre et de Lintvelt.

En pratique, même dans le cas où le LIC s'en tient à la trivalence théorique des verbes «quitter» et «vider» contenus dans les deux premiers vers de «Déménager<sup>21</sup>», l'explicitation informelle de l'ensemble des constructions possibles de ces deux verbes n'optimise pas du tout le rapport entre ce qui est dit (contenu) et l'étendue prise pour le dire. Malgré ce faible ratio, il demeure utile de considérer cet ensemble, ne serait-ce que pour le comparer avec les emplois qu'un LMAFC pourrait retenir afin de mieux les circonscrire, puisque l'ensemble des emplois que retient un LIC inclut nécessairement celui que retient un LMAFC. Considérer cet ensemble permet aussi de distinguer deux niveaux de lecture. En effet, analyser valentiellement des textes poétiques et factuels met en évidence les emplois qui resteraient latents dans l'un ou l'autre type de texte. De plus, les analyser dans le cadre des compétences du LMAFC circonscrit la trajectoire des emplois verbaux actualisés à l'intérieur de l'ensemble des emplois contenus dans la valence théorique.

17. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1967], trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1978, p. 44; 49-50; 52; 259.

18. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1972], trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Éditions Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1985, p. 70.

19. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale* [1960-1970], trad. de l'anglais par Daniel Delas, Paris, Flammarion, coll. «Nouvelle bibliothèque scientifique», 1971, p. 46-47.

20. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative: le «point de vue». Théorie et analyse*, Paris, Éditions José Corti, 1981, p. 17.

21. «Quitter un appartement. Vider les lieux.» (George Perec, *Espèces d'espaces*, ouvr. cité, p. 49)

Ce problème d'optimisation d'étendue pose la question suivante : « Comment rendre compte du nombre de constructions verbales contenues en puissance dans la valence théorique d'un verbe sans que ce soit trop long à formuler ? » Comme l'analyse valentielle des verbes « quitter » et « vider » modélise les différentes constructions verbales possibles contenues dans la valence théorique des verbes, il apparaît inutile de toutes les expliciter informellement chaque fois. En effet, en connaître le nombre suffit à mettre en évidence les possibilités admises dans l'ensemble de la valence théorique d'un verbe ; il ne reste qu'à s'imaginer à quoi elles pourraient correspondre et à en constater les variations sémantiques. C'est donc par souci de concision que l'énonciation de la valence théorique se fait à l'aide de deux équations, l'une polynomiale (pour calculer la valence théorique d'un verbe) ; l'autre exponentielle (pour calculer le nombre de combinaisons entre les emplois des différents verbes et le sens en découlant). L'opérationnalisation de l'analyse valentielle dépend non seulement de la figure du LMAFC et de ces équations, mais aussi d'autres paramètres.

Tout d'abord, la brièveté des textes étudiés diminue certainement le nombre d'emplois potentiellement actualisables, mais, à l'instar des autres paramètres rendant réalisable l'analyse valentielle, elle y est nécessaire. Ensuite, pour éviter de devoir considérer les erreurs de compréhension qu'un lecteur apprenant pourrait commettre, il faut postuler une compétence minimale au LMAFC qui constitue son aspect coopérant : il lit les phrases au complet et les bons mots dans le bon ordre ; il actualise minimalement la monovalence et la bivalence le menant à trouver les sujets et les compléments. Ce modèle de lecteur s'apparente à l'homme de la rue, au lecteur sémantique conceptualisé par Eco : « à l'intérieur des limites d'une certaine langue, il existe un sens littéral des items lexicaux, celui que les dictionnaires enregistrent en premier, celui que l'homme de la rue citerait en premier si on lui demandait le sens d'un mot donné<sup>22</sup> ». Ce sens littéral des items lexicaux, que les dictionnaires enregistrent en premier, renvoie à la prototypie, concept qui sera plus aisé à comprendre à la lumière de la prochaine section. En outre, c'est principalement en vertu de sa compétence lecturale limitée que le LMAFC n'actualise que les emplois verbaux prototypiques. L'analyse valentielle doit en tenir compte en s'en tenant strictement à la bivalence prototypique actualisée ou en puissance.

### 1. Bivalence prototypique actualisée ou en puissance

Un emploi verbal prototypique se reconnaît aux actants les plus fréquemment employés avec tel ou tel verbe. Par exemple, s'appuyant sur le corpus de *Frantext* et sur celui du *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*<sup>23</sup>, Triquenot observe les prépositions qui reviennent le plus souvent

22. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation* [1987], trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, 1992, p. 12.

23. *Trésor de la langue française informatisé*, 1994 [En ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> janvier 2004, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2020, URL : [www.atilf.fr/tlfi](http://www.atilf.fr/tlfi)

avec certains verbes demandant des compléments indirects<sup>24</sup>. Ce faisant, elle met en évidence leurs emplois prototypiques. Plusieurs autres théoriciens, auteurs et chercheurs se sont intéressés aux emplois prototypiques pour les colliger et les inventorier dans des bases de données ou des dictionnaires. Aux côtés des dictionnaires usuels, il y a, notamment, la base de données *Proton* (un « lexique de la valence verbale pour le français <sup>25</sup> »), et le dictionnaire de la valence des verbes en français, élaboré par Winfried Busse et Jean-Pierre Dubost en 1977<sup>26</sup>. Ces références constituent des sources de prédilection non seulement pour fonder et justifier les emplois verbaux prototypiques retenus au cours de l'analyse valentielle, mais aussi pour en restreindre le nombre à retenir. Par exemple, la bivalence théorique du verbe « finir » se formule ainsi : *qqn* ou *qqc* finit *qqn* ou *qqc*. Or, en cherchant le verbe « finir » dans le *TLFi*, on constate que ses différents emplois sont classés par ordre de fréquence. L'emploi le plus fréquent est l'emploi transitif direct, qui est défini comme l'action de « [m]ener à terme (un travail), (en) conduire l'objet à son achèvement ». En le cherchant dans *Le Petit Robert*, on obtient le même résultat. Le premier emploi, en l'occurrence le plus fréquent, est celui du verbe transitif signifiant : « Mener à sa fin. Conduire (une occupation, un travail) à son terme. » L'emploi prototypique du verbe « finir » est donc un emploi transitif direct dont le sujet est animé et le complément, inanimé. Cette construction prototypique se note de la manière suivante : *qqn* finit *qqc*. S'en tenir à l'emploi prototypique réduit ainsi le nombre théorique des six emplois bivalents du verbe « finir » à un seul.

L'utilisation des variables *qqn* et *qqc* se justifie à partir de leur généralité, qui subsume tous les actants verbaux qui pourraient y prendre place. La recherche qu'Achim Stein a menée sur la définition des verbes dans la version électronique du *Nouveau Petit Robert* confirme la pertinence de leur utilisation. Les 3 448 verbes de son corpus lui ont fourni près de 8 500 indications sélectionnelles, c'est-à-dire les emplois dans lesquels ils sont le plus souvent utilisés. Stein retient de ses observations qu'il « n'est pas surprenant que les “symboles postiches” *qqn*, *qqc*. et leurs correspondants lexicaux *chose* et *personne* occupent les premiers rangs. En outre, la liste montre qu'il s'agit surtout d'objets directs ; les premières occurrences d'objets prépositionnels sont nettement moins fréquentes<sup>27</sup> ». Le symbole le plus fréquent qui arrive en troisième place est « *un lieu*<sup>28</sup> ». Force est de constater que s'en tenir à la bivalence prototypique actualisée ou en puissance constitue un paramètre

24. Anne Triquenot, « L'analyse du procès : un exemple d'articulation entre sémantique et syntaxe », art. cité, p. 177.

25. Karel van den Eynde et Piet Mertens, « La valence : l'approche pronominale et son application au lexique verbal », art. cité, p. 88.

26. Gerd Wotjak, « La réception de la théorie de la valence parmi les romanistes allemands », art. cité, p. 199.

27. Achim Stein, « Valence sémantique et définition lexicographique », art. cité, p. 165 ; l'auteur souligne.

28. Achim Stein, « Valence sémantique et définition lexicographique », art. cité, p. 165 ; l'auteur souligne.

non négligeable dans la réalisation de l'analyse valentielle. Pourtant, rien n'indique que les verbes infinitifs d'un texte poétique comme « Déménager » doivent nécessairement être compris dans leur emploi le plus fréquent. Il se peut effectivement que ce ne soient pas les actants prototypiques qu'il faille actualiser dans un tel cas. En revanche, ce sont fort probablement ces actants qu'un LMAFC actualiserait. La solution à ce problème se trouve dans les critères de la validité des interprétations.

## 2. Critères interprétatifs

Bien des auteurs s'étant penchés sur la question de départager les interprétations plausibles de celles qui ne le sont pas s'entendent pour dire qu'il faut les évaluer à l'aune du texte. Pour Jouve, chaque « élément du texte doit être interprété en fonction du tout<sup>29</sup> » que représente le texte. Eco souligne également l'importance de s'en tenir au texte pour soutenir une interprétation à son propos. Il rappelle d'ailleurs que cette idée « vient d'Augustin (*De doctrina christiana*) : toute interprétation donnée portant sur une certaine portion d'un texte peut être acceptée si elle est confirmée par, et elle doit être rejetée si elle est contestée par, une autre portion du même texte. En ce sens, la cohérence textuelle interne contrôle les parcours du lecteur, lesquels resteraient sans cela incontrôlables<sup>30</sup> ». Ce principe de cohérence contrôle, encadre et guide le processus de confirmation et de contestation des interprétations faites en cours de lecture : c'est l'*intentio operis*<sup>31</sup>. Eco précise cependant que toute liberté interprétative doit se baser sur une restriction, celle du sens littéral des items lexicaux. En outre, l'importance de s'en tenir au texte dans l'interprétation se manifeste aussi chez Guilhaumou, pour qui on doit « situ[er] les sources interprétatives des textes en leur sein<sup>32</sup> ».

### 2.1. Isotopie

Utiliser le texte lui-même pour valider ou non une interprétation suscitée par une autre portion de texte, c'est se fonder sur un des types de co-texte, à savoir « les énoncés en relation co-textuelle interne à un texte<sup>33</sup> ». Un autre type de co-texte consiste en des « relations co-textuelles entre plusieurs textes [qui] peuvent également se trouver matériellement réunis dans un recueil de poèmes, de contes ou de nouvelles<sup>34</sup> ». Ce qu'il faut trouver dans ces types de co-textes, ce sont des points d'ancrage, c'est-à-dire des lieux de certitude fournis par le texte. Ces points d'ancrage balisent la lecture et

29. Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 68.

30. Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation* [1992], trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1996, p. 59.

31. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, ouvr. cité, p. 40.

32. Jacques Guilhaumou, « Le corpus en analyse de discours : perspective historique », *Corpus*, n° 1 (*Corpus et recherches linguistiques*), novembre 2002, p. 32.

33. Jean-Michel Adam, « Autour du concept de *texte*. Pour un dialogue des disciplines de l'analyse des données textuelles », *Conférence plénière d'ouverture des Journées internationales d'analyse des Données Textuelles (JADT)*, Université de Lausanne, Besançon, 19-21 avril 2006, p. 13.

34. Jean-Michel Adam, « Autour du concept de *texte* », art. cité, p. 13-14.

« empêchent de se perdre dans n'importe quelle direction<sup>35</sup> ». Jouve précise que les « unités qui [...] composent [les réseaux sémantiques structurant la lecture] peuvent être liées par des relations de ressemblance (plusieurs mots renvoyant au même thème), d'opposition (le sens s'organisant autour d'une antithèse) ou de consécution (des suites d'actions formant un tout)<sup>36</sup> ». Les unités jointes par ces relations rappellent l'isotopie théorisée par Greimas, qu'il définit comme un « ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit<sup>37</sup> ». Le terme « isotopie » vient du grec *iso* (même) et de *topos* (lieu) : « il y a isotopie, lorsque les signes textuels renvoient à un même lieu. Repérer des isotopies, c'est donc identifier les continuités sémantiques qui font du texte lu un ensemble cohérent<sup>38</sup>. » Eco ajoute que le recours aux isotopies constitue un bon critère interprétatif, mais seulement dans la mesure où elles ne sont pas trop génériques : « Trouver une analogie entre Achille et une montre en partant du fait que tous deux sont des objets physiques n'est pas intéressant<sup>39</sup>. » En outre, les isotopies, ou points d'ancrage, ne se trouvent pas uniquement dans les co-textes : ils sont également repérables dans le péritexte, c'est-à-dire dans les autres textes qui accompagnent le texte principal d'un livre (titre, mention du genre, préface, notes, glossaires, quatrième de couverture, etc.) ; ou dans l'épitéxte, c'est-à-dire dans le discours à propos d'un livre (entrevues avec l'auteur, critiques, articles, résumés, analyses, etc.). Dans cette perspective, une interprétation se fondant sur l'isotopie acquiert une certaine validité, laquelle s'accroîtra avec l'approbation de sujets compétents.

## 2.2. Entente intersubjective entre sujets compétents

Si des spécialistes de saint Augustin approuvent l'interprétation d'un de ses textes qu'un tiers aurait produite, elle acquerra un fondement plus solide que si elle avait été approuvée par des lecteurs ne connaissant pas les écrits de ce philosophe de l'époque médiévale. Dans le domaine des lettres, les sujets compétents s'identifient, entre autres, aux membres de ce que Pierre Bourdieu nomme l'institution littéraire, c'est-à-dire aux auteurs et autrices, aux académiciens et académiciennes ainsi qu'aux critiques<sup>40</sup>. Par ailleurs, les professeur-e-s — en mettant certaines œuvres et certain-e-s écrivain-e-s à l'avant-scène dans leurs programmes, leurs manuels, leurs cours ou leurs recherches — ont également une influence non négligeable sur la perception de leurs étudiant-e-s sur certain-e-s écrivain-e-s et sur la signification de ces œuvres. D'une certaine manière, si les membres de l'institution littéraire détiennent un pouvoir sur la signification à retenir d'un texte, c'est qu'il y a

35. Vincent Jouve, *La lecture*, ouvr. cité, p. 50.

36. Vincent Jouve, *La lecture*, ouvr. cité, p. 50.

37. Vincent Jouve, *La lecture*, ouvr. cité, p. 50.

38. Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 188.

39. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, ouvr. cité, p. 128.

40. Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen/Politique », 1992.

une forme de signification qui précéderait l'œuvre. Cette signification, antérieure à l'œuvre et à sa lecture, est celle supposée par la communauté interprétative à laquelle le lecteur particulier appartient, et dont font partie les autorités de l'institution littéraire. La validité de leur interprétation n'est donc pas absolument objective (car elle est définie par des intérêts, des propos et des buts communs) ni purement subjective (car les intérêts, les propos et les buts communs sont partagés), mais *intersubjective*<sup>41</sup>. Eco rappelle à ce propos que la « pensée ou l'opinion qui définit la réalité doit donc appartenir à une communauté d'experts, et cette communauté doit être structurée et disciplinée en tenant compte de principes supra-individuels<sup>42</sup> ».

Les problèmes interprétatifs que pose l'actualisation d'un actant non prototypique se résolvent à l'aide des isotopies et du consensus intersubjectif entre sujets compétents. L'analyse valentielle doit recourir à ces critères lorsqu'elle se heurte à de tels problèmes. Pour que l'analyse valentielle soit opérationnalisable, elle ne peut faire fi de ces critères en cours de route. Ainsi, si un LMAFC ne réalise que les actants prototypiques, et que les critères interprétatifs demandent plutôt d'actualiser un actant non prototypique, l'analyse valentielle arrive à produire un indicateur de l'écart entre la compréhension d'un LMAFC et la compréhension « correcte ». De prime abord, l'analyse semble donc être en mesure de soutenir l'hypothèse selon laquelle les compétences lectorales ont une influence sur les emplois verbaux retenus. C'est ainsi que les critères interprétatifs, la compétence lectorale limitée (mais minimale) du LMAFC, la bivalence prototypique et l'articulation des théories verbales et lectorales rendent l'analyse valentielle réalisable en réduisant significativement le nombre d'emplois verbaux qu'elle doit retenir.

Une fois l'analyse valentielle du corpus à l'étude accomplie, ses résultats seront susceptibles de servir différentes fins. D'abord, démontrer *in situ* l'efficacité pédagogique de la valence verbale et valoriser son utilisation dans l'enseignement grammatical; ensuite, partager les résultats de l'analyse et collaborer avec le CSE qui utilise des critères pour mesurer la compétence en littératie des adultes québécois. Or, l'analyse valentielle permet de représenter le nombre d'emplois verbaux qu'un locuteur pourrait nommer parmi l'ensemble des emplois possibles. Cette différence crée un écart qui pourrait servir de nouveau critère précisant la mesure des compétences en littératie non seulement des adultes québécois, mais aussi des francophones en général, voire des locuteurs d'autres langues similaires au français. En outre, utiliser de manière complémentaire et inédite les théories verbales et lectorales constitue un pas supplémentaire vers la synthèse entre les approches linguistiques et herméneutiques, ainsi que vers la reconnaissance de l'influence qu'exercent les compétences du lecteur sur sa capacité à envisager différents emplois verbaux. Enfin, la recherche menée jusqu'à présent montre qu'aucun analyste n'a soumis des textes à l'analyse valentielle, et les ouvrages de

41. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 14.

42. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, ouvr. cité, p. 383.

méthodologie d'analyse littéraire n'en font guère mention. En somme, procéder à cette forme d'analyse fournit les outils pour construire une grille inédite d'analyse des textes, qu'ils soient littéraires ou factuels.

### *III. Scènes judiciaires*



# Pour une délimitation des frontières de la fiction : le cas du *Procès de Jean-Marie Le Pen* (1998)

Anne-Marie Duquette  
Université du Québec à Trois-Rivières

Dès lors que l'on s'intéresse aux écrivains poursuivis en justice pour des œuvres de fiction, revient couramment un problème aussi simple qu'à priori insoluble : identifier la frontière entre le monde fictionnel et le monde réel. Ceci est d'autant plus vrai que les œuvres littéraires contemporaines tendent couramment à transgresser les catégories attendues et en paient les frais devant les tribunaux : pensons à Philippe Besson pour *L'enfant d'octobre* (2006), à Christine Angot pour *Les Petits* (2011), ou encore, tout récemment, à Yvan Godbout pour *Hansel et Gretel* (2017). Si prisé soit-il, ce jeu de transgression est un jeu dangereux. Le cas du roman *Le procès de Jean-Marie Le Pen* de Mathieu Lindon, publié en 1998 aux éditions P.O.L., le prouve bien : Jean-Marie Le Pen poursuit l'auteur et l'éditeur en justice pour diffamation. Ce roman met en scène maître Mine, avocat juif et homosexuel, qui défend son client, Ronald Blistier, jeune militant du Front national. Ce dernier est poursuivi pour avoir abattu froidement un Noir dans la rue. La stratégie de l'avocat est de faire du procès du jeune homme le procès du président du Front national, argumentant que le dirigeant politique incite ses partisans à commettre ce genre d'actes violents et que c'est sous cette influence que son client a commis le crime.

En m'appuyant sur les théories de la fiction et de la narratologie, je tenterai de cerner la frontière entre fiction et réel dans toute sa porosité, telle qu'elle se présente dans *Le procès de Jean-Marie Le Pen*. Pour ce faire, je me pencherai sur les frontières du texte fictionnel : l'appareil titulaire, l'*incipit* et l'*explicit*. Je tenterai d'en dégager les divers procédés qui troublent la limite entre fiction et réel.

### L'appareil titulaire

La perméabilité de la frontière entre fiction et réel est le premier élément auquel se confronte tout lecteur ou toute lectrice s'intéressant au *Procès de Jean-Marie Le Pen*. À la seule lecture du titre, la question se pose : s'agit-il d'une fiction, d'un récit référentiel, d'un pamphlet ? La mention générique « roman » inscrite sous l'intitulé vient désamorcer le questionnement. Cela dit, elle en suscite un second : celui de la légitimité d'un tel dispositif textuel. Un écrivain peut-il se saisir d'une personnalité publique et en faire le procès en roman ? L'auteur transgresse ouvertement une limite communément admise en joignant une référence au réel dans le titre d'une fiction ; or, affirme Françoise Lavocat, « [s]i on gomme les frontières de la fiction, on ne comprend plus non plus sa fragilité intrinsèque au regard de la loi et de l'opinion. Le statut instable de la fiction montre bien que la définition de ses frontières a des enjeux sociétaux et politiques<sup>1</sup> ». La nature polémique du *Procès de Jean-Marie Le Pen* est donc annoncée dès le titre par ce choix de l'auteur et de l'éditeur d'y retenir le nom du dirigeant — choix qui vient sinon oblitérer, du moins donner l'impression de perméabiliser les frontières la fiction.

Gérard Genette, dans *Seuils*<sup>2</sup>, différencie deux sortes de titres : ceux qui sont thématiques, qui annoncent le thème, et ceux qu'il qualifie de rhématiques, qui déterminent le genre (par exemple *Ode au Saint-Laurent*, de Gatien Lapointe). Les titres thématiques, comme le nom l'indique, annoncent l'œuvre en évoquant les thèmes qui y seront abordés. Or, par sa visée de donner à voir un univers, la fiction offre par définition un éventail de thématiques dans une même œuvre. Un titre thématique oriente donc forcément la lecture puisqu'en le choisissant, l'auteur met à l'avant-plan une partie de la fiction qu'il considère comme représentative. Serge Bokobza aborde la question en comparant le titre à une lumière apposée sur le texte :

Changer l'éclairage, ce sera aussitôt changer la profondeur et la forme du relief. De ce point de vue, le titre qui accompagne un énoncé littéraire devra être analysé non seulement en fonction des relations qu'il entretient avec le contenu même de l'œuvre (auteur), mais aussi face à sa position vis-à-vis du public (lecteur)<sup>3</sup>.

*Le procès de Jean-Marie Le Pen* est d'abord un titre thématique. La mention du « procès » annonce bien le thème principal du livre. En effet, cinquante-deux des cent vingt et une pages du livre sont consacrées au procès de Ronald Blistier, ceci sans considérer les passages où l'avocat réfléchit à sa défense. Le choix de mentionner Jean-Marie Le Pen en titre n'est pas anodin, puisqu'à proprement parler, il s'agit du procès de Ronald Blistier. Par ailleurs, Jean-Marie Le Pen n'est pas *stricto sensu* le personnage principal du roman : il

- 
1. Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 12.
  2. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
  3. Serge Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre* Le Rouge et le Noir, Genève, Librairie Droz, coll. « Stendhalienne », 1986, p. 37.

s'agit plutôt de maître Mine. Ce choix révèle donc une information supplémentaire sur le contenu du roman : le procès de Ronald Blistier va en effet se transformer en celui de Jean-Marie Le Pen. Le titre de Lindon a aussi une nature rhématique. Il semble annoncer un roman qui a une dimension pamphlétaire dans la mesure où il rejoint les critères recensés dans le *Dictionnaire du littéraire* à l'entrée « pamphlet », soit la mise « en scène [de] la défense agressive d'une position par les moyens de la satire, de la charge, de l'ironie ou, au moins, de la violence verbale<sup>4</sup> ». Toutefois, cet horizon du pamphlet sera progressivement désamorcé au fil du roman, puisque le texte se révèle être davantage un espace de réflexion qu'un texte à charge — bien plus axé sur l'homosexualité, le racisme et la psychologie des foules que sur Le Pen en particulier. Par ce choix de titre, Lindon confère volontairement à son œuvre un caractère polémique.

Alors que les théories de la titrologie<sup>5</sup> établissent des fonctions somme toute assez commerciales de l'appareil titulaire (nous pensons ici aux fonctions de séduction et de connotation proposées par Genette), et que ces théories peuvent sembler figer les possibilités du titre en le condamnant à sa vocation instrumentale, Lindon passe outre ces catégories attendues. Comme le précise Max Roy, « le titre commande une inférence interprétative qui doit être révisée à l'usage du texte. [...] Il est générateur de significations qui sont autant d'effets de lecture. Du reste, les lecteurs en retirent toujours plus qu'un savoir. Le titre, en ce sens, est un déclencheur du processus sémiotique<sup>6</sup>. » Le titre engage déjà, avant même l'entrée dans le texte, le processus sémiotique qui permet de mettre en lumière la complexité d'une œuvre, offrant, par le paratexte, une porte que le lecteur ou la lectrice traverse chaque fois qu'il ou elle ouvre le livre.

### L'incipit

L'incipit d'un roman, porte d'entrée officielle dans l'œuvre, est toujours, selon Andrea Del Lungo, une prise de position. L'auteur, en choisissant la façon dont il formule l'exorde du texte, oriente indéniablement la lecture<sup>7</sup>. En effet, l'incipit est le seuil par lequel le lecteur ou la lectrice entre dans l'œuvre : il doit « nous faire croire à sa vérité et nous emporter ailleurs, ou plutôt nous attirer » (*IR*, p. 14). De plus, l'incipit occupe le rôle de délimitation de l'espace

4. Marie-Madeleine Fragonard et Paul Aron, « Pamphlet », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 544.

5. Terme employé par Claude Duchet afin de désigner l'étude des titres. Voir Claude Duchet, « La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12 (*Codes littéraires et codes sociaux*), décembre 1973, p. 49-73.

6. Max Roy, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, vol. 36, n° 3 (*Le titre des œuvres : accessoire, complément ou supplément*, dir. Nycole Paquin), hiver 2008, p. 56 ; l'auteur souligne.

7. Voir Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque* [1997], trad. de l'italien par l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 14. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

fictionnel. Del Lungo affirme qu'« en indiquant ses propres frontières, l'œuvre se présente donc comme un modèle achevé, comme l'espace clos de la représentation, nettement séparé de l'infini du monde représentable » (*IR*, p. 24). Cet espace clos de la représentation, cet espace « fini », est donc séparé du « monde infini<sup>8</sup> » — du monde représentable — dans le cadre des œuvres de fiction. Andrea Del Lungo suggère que « l'image du seuil est préférable à celle de frontière, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une coupure nette, mais plutôt d'une zone, parfois indécise, de passage et de transition entre deux espaces, le "dehors" du monde réel et le "dedans" de l'œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction » (*IR*, p. 31). Cette distinction entre seuil et frontière est fondamentale dans l'étude du cas du *Procès de Jean-Marie Le Pen*. En effet, l'*incipit* est le lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur ou la lectrice. C'est dans cet espace que se conclut le contrat de lecture : le lecteur ou la lectrice doit donc accepter de se prêter au jeu de la fiction, de lire le texte en considérant ce « monde fini » comme une représentation du « monde infini ». Or, avec un titre référant à une personnalité publique connue et renvoyant, de surcroît, à sa mise en procès, cette coupure devient douteuse. Le contrat de lecture devrait donc proposer au lecteur ou à la lectrice une orientation fidèle à l'univers fictionnel à venir, tout en ne dénaturant pas le caractère satirique de l'œuvre. Le roman commence en ces termes :

Quand il s'ouvre, il y a déjà plusieurs mois qu'on appelle le procès Blistier « Le procès de Jean-Marie Le Pen ». Ce sont des groupes antiracistes qui, les premiers, l'ont nommé ainsi et, portée par l'indignation générale, la formule a été adoptée par la presse et la télévision. Le président du Front national n'est-il pas responsable du meurtre commis par un de ses militants adolescent, enflammé par ses discours ? Ne doit-il pas être convoqué au tribunal, au moins comme témoin ? Maître Pierre Mine se trouve embringué dans cette affaire. C'est un jeune homme de gauche à la vie personnelle très personnelle. Il défend Ronald Blistier, l'assassin, et n'a pas su expliquer pourquoi, débitant aux journalistes deux trois phrases passe-partout sur le droit de chacun à un procès loyal<sup>9</sup>.

*Le procès* s'ouvre sur un passage du titre au texte : le premier paragraphe de l'œuvre est consacré à la mise en contexte du procès de Jean-Marie Le Pen, relayant la formule du titre à une appellation créée, puis diffusée par un « on » général. Inventée d'abord par un groupe restreint, celui des « antiracistes », puis adoptée par « la presse » et « la télévision », elle s'est fondue dans ce que je nommerai ici le discours social. Les questions « le président du Front national n'est-il pas responsable du meurtre commis par un de ses militants adolescent, enflammé par ses discours ? » et « ne doit-il pas être convoqué

8. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique* [1970], trad. du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joëlle Yong, dir. Henri Meschonnic, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 300, cité dans *IR*, p. 23.

9. Mathieu Lindon, *Le procès de Jean-Marie Le Pen* [1998], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

au tribunal, au moins comme témoin ? » ne sont pas sans rappeler celles des nouvelles télévisées ou celles qui sont publiées dans les grands journaux qui alimentent cette indignation générale. Cette contextualisation implique tellement de références au monde en « dehors » du livre que le lecteur ou la lectrice se situe, dès l'ouverture du texte, dans cette « zone indéfinie » de passage entre le réel et la fiction.

Or, tandis que ce premier paragraphe fait écho au titre en se collant au réel, le deuxième paragraphe de *l'incipit* rebondit quant à lui sur la mention générique. Del Lungo identifie trois « signes de la fiction » (*IR*, p. 56), soit trois éléments textuels permettant d'identifier la nature fictionnelle d'une œuvre. D'abord, il nomme la mention générique de l'œuvre. Puis, il mentionne les *incipits* stéréotypés, par exemple celui du conte qui s'annonce dès les premiers mots : « il était une fois ». Finalement, il identifie l'ironie comme « puissant signal de la fiction » :

[L]'*incipit* semble ainsi devenir un véritable lieu de transgression : en tournant en ridicule les principes, les règles et les canons du genre littéraire, le discours de l'ironie annonce [...] un écart du texte par rapport à la parole narrative « classique », ou à certains modèles connus par le lecteur et qui constituent le fondement de son horizon d'attente. Cependant, l'ironie étant elle aussi un procédé classique et identifiable, le recours à ce mode représente surtout, dans *l'incipit*, un puissant signal de la fiction (*IR*, p. 73).

Si l'auteur de *L'incipit romanesque* ne s'attarde qu'à l'ironie comme transgression du genre, nous retiendrons l'idée que les procédés littéraires traditionnels identifiables fonctionnent comme signes distincts de la présence de la fiction. Il en va ici de même avec le procédé de la satire.

Le personnage de Pierre Mine est présenté de façon moqueuse<sup>10</sup>. L'avocat, dont le travail est de défendre son client et de plaider pour sa cause en maîtrisant une rhétorique impeccable dans le dessein de convaincre le juge, est exposé ici comme un homme empêtré dans une affaire qu'il n'aurait pas choisie et qu'il défend maladroitement devant les journalistes en évoquant des lieux communs. La satire est visible dans le registre discursif employé pour décrire le personnage : elle apparaît dans l'utilisation des expressions péjoratives « embringué », « n'a pas su expliquer » et « phrases passe-partout », qui qualifient l'implication de l'avocat dans l'affaire Blistier. Le lecteur ou la lectrice est invité-e à se moquer du personnage qui tente de trouver un côté noble à la cause qu'il défend, mais ne parvient qu'à formuler « le droit de chacun à un procès loyal », soulignant, par l'absence de meilleurs arguments, sa vision pessimiste de l'affaire.

Par ailleurs, l'accumulation des caractéristiques imprécises définissant Pierre Mine, telles que « jeune homme de gauche » « à la vie personnelle très

10. Si la satire est « un genre visant à dénoncer les vices et les folies des hommes dans une intention morale et didactique », elle est également, par extension, « un registre discursif dénotant une attitude critique » (Claire Cazanave, « Satire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Dictionnaire du littéraire*, ouvr. cité, p. 540).

personnelle» défendant le «droit de chacun à un procès loyal», viennent dessiner les contours d'un personnage stéréotypé. Le stéréotype, procédé caractéristique de la satire, confirme avec efficacité le ton critique du texte: il permet de convoquer un ensemble de propriétés typiques sans que l'auteur ait besoin de les nommer. Le lecteur ou la lectrice ne peut manquer de reconnaître en Pierre Mine le stéréotype du jeune intellectuel gauchiste issu d'un milieu bourgeois. Cette évidence sera accentuée dans la description physique de l'avocat: «fils d'avocats juifs, maître Mine a les cheveux longs, il est élégant, il a trente ans» (*PP*, p. 9). Toutefois, ce stéréotype sera progressivement démenti au cours du récit. Cela dit, le ton satirique de l'*incipit* campe le personnage dans un statut de «représentation», s'opposant à celui de «représentable».

Bref, le couplage du premier paragraphe — qui multiplie les références au réel — et du deuxième, qui plonge plutôt dans la fiction, vient perturber l'horizon d'attente du lecteur ou de la lectrice. Ainsi, ce jeu d'alternance entre référentialité et procédés fictionnels délimite et brouille les frontières circonscrivant l'espace clos de l'œuvre.

### L'*explicit*

Frontière clôturant le monde fini de la fiction, l'*explicit*, selon Pierre-Marc De Biasi<sup>11</sup>, est l'un des trois points stratégiques d'une œuvre parce qu'il est le passage qui ramène le lecteur ou la lectrice au réel. Or, si stratégique soit-il, l'*explicit* résiste encore à la théorie:

[A]lors que l'*incipit* constitue un objet théorique fiable (au-delà de ses variations, il met toujours en œuvre des fonctions génériques), l'*explicit* se dérobe à la théorisation: les études, pourtant nombreuses, consacrées à la fin des récits, n'ont de cesse qu'à en souligner la diversité et la variété. Ce flottement théorique révèle bien sûr la difficulté existentielle à cerner les contours de la réalité «fin», qui se dérobe, et est bien plus redoutable que celle, sacralisée, du commencement<sup>12</sup>.

Si la fin donne l'impression de se «dérobe[r]», c'est peut-être justement parce qu'elle n'en est pas tout à fait une. Emmanuelle Prak-Derrington soutient à ce sujet que «l'*explicit*, lieu des derniers mots et de la séparation, est aussi en même temps le lieu où s'articule la continuation et la transmission<sup>13</sup>». Ainsi, l'œuvre déborde de son espace clos. L'*explicit* du *Procès de Jean-Marie Le Pen* n'échappe pas à ce rebond. En effet, il marque à la fois la fin du texte et sa relance:

11. Pierre-Marc De Biasi, «Les points stratégiques du texte», dans *Le grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 26-27.
12. Emmanuelle Prak-Derrington, «Comment finir? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction», *La clé des langues* [En ligne], École normale supérieure de Lyon, mis en ligne le 31 août 2012, consulté le 14 mars 2020, URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00630997/document>, p. 3.
13. Emmanuelle Prak-Derrington, «Comment finir? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction», art. cité, p. 7.

— Et vous, avec toutes les insultes que vous avez reçues juste pour avoir accepté de faire votre métier d’avocat, avec tous les rebondissements dont vous venez d’avouer qu’ils ont bouleversé votre vie privée, Jean-Marie Le Pen vous a transformé en victime ?

— En victime privilégiée, quand même. Mais, de près ou de loin j’ai touché à Jean-Marie Le Pen et à ses idées, ce n’est pas un hasard si je suis dévasté.

— Le corps a ses raisons, dit Mahmoud Mammoudi [amant de l’avocat] à Pierre Mine quand il lui téléphone juste après l’émission pour confirmer la distance qui s’est établie entre eux. Je t’ai trouvé très bon. (*PP*, p. 132)

L’*explicit* de l’œuvre est constitué de trois prises de parole venant de trois personnages différents. D’abord, par sa question, le journaliste résume le récit du livre, offrant cette « rétroact[ion] » caractéristique des clôtures de texte et, en s’adressant au protagoniste, il introduit ce que Del Lungo appelle « le décrochage narratif qui permet d’identifier “le début de la fin”<sup>14</sup> ». En outre, par sa dernière question, l’intervieweur nomme, avec le sensationnalisme requis par le métier, l’avocat en « victime ». L’usage, par le journaliste, du mot « victime » pour désigner — pour ne pas dire créer — le statut de l’avocat, fait écho à la façon dont le discours public a nommé, dans l’*incipit*, le procès Blistier « le procès de Jean-Marie Le Pen ». L’absence de spécificité (l’intervieweur est simplement désigné sous la mention de « journaliste », la chaîne diffusant l’interview mentionnée comme « émission ») rend le médium par lequel s’exprime Pierre Mine très large, en référant aux médias en général. Cet effet de généralité marque le dépouillement de la parole de l’avocat : bien qu’une prise de parole publique puisse être l’occasion d’une affirmation de soi et de son pouvoir de parole, dans le cas de Pierre Mine, ce passage à la télévision marque plutôt le contraire. C’est le journaliste qui lui met les mots en bouche en lui suggérant les réponses : « Le Pen vous a transformé en victime ? », idée que reprend Mine en la modulant quelque peu : « En victime privilégiée, quand même. »

Bien qu’il se dise « dévasté », il semble trouver une maigre consolation lorsqu’il concède que, au moins, il a touché de près ou de loin « à Jean-Marie Le Pen ou à ses idées ». Cela dit, cette petite victoire est de courte durée, puisque la troisième prise de parole est celle de son ex-amant, qui l’écoute non plus à ses côtés, mais désormais de loin, par la télévision, et qui l’appelle ensuite « pour confirmer la distance qui s’est établie entre eux ». Le lecteur ou la lectrice est laissé-e sur cette amertume de la perte et du dépouillement. Cette dernière prise de parole est scindée en deux : dans la première moitié, Mahmoud réinterprète une formule tirée du discours commun, « le corps a ses raisons » (en référence à l’adage « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point<sup>15</sup> »), pour communiquer avec son ex-amant alors que ce der-

14. Andrea Del Lungo, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », dans Andrea Del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature, 2010, p. 8.

15. Cette phrase considérée comme proverbiale est donc commune à un groupe social. Voir Charlotte Schapira, « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », *Langages*, n° 139 (*La parole proverbiale*, dir. Jean-Claude Ancombre), septembre 2000, p. 81-97.

nier se tait. Dans la deuxième moitié, le dépouillement langagier est mis en évidence par l'espace qui s'est installé entre les deux hommes, distance rendue à la fois physique par l'emploi du téléphone, et à la fois émotionnelle par l'absence de dialogue.

Enfin, le mouvement d'effacement de tout espace d'intimité trouve son assomption dans la dernière phrase du roman, prononcée par Mahmoud en réaction à l'interview de Pierre Mine: «Je t'ai trouvé très bon.» Si le roman s'ouvre avec un «on» général s'emparant de la parole de Pierre Mine pour faire du procès Blistier celui de Jean-Marie Le Pen, il se termine sur un «je», et ce «je» n'est toujours pas celui du protagoniste. Il se clôt sur la première personne d'un personnage secondaire, celui de Mammoud, un des rares éléments de la vie personnelle de Pierre Mine. Ce dépouillement de la parole vient consolider le caractère passif du personnage de l'avocat, démontrant que l'opinion publique a pris non seulement le contrôle de sa parole professionnelle, mais également de ses échanges personnels. Ainsi, le discours social envahit progressivement, mais aussi définitivement l'existence de l'homme de loi.

Cette succession (médiat/protagoniste/personnage secondaire) résume non seulement la structure du roman, basée sur cette logique, mais vient également relancer le texte en-dehors de l'espace clos du roman: «le récit ne s'arrête pas à sa fin: “la fin d'un texte, ce n'est jamais que son horizon” [...]; les explicites peuvent alors être étudiés en ce qu'ils disent le refus de clôture, transforment la fin en promesse et relancent le récit vers une histoire à venir<sup>16</sup>». À partir de l'*explicit*, l'auteur remet le récit entre les mains du lecteur ou de la lectrice. Au moment où le roman se termine, le procès n'a pas connu de fin, et ce sentiment d'inachèvement vient habiter le lecteur ou la lectrice au-delà de la dernière page, opérant à la fois cette «transmission» et ce «rebond» identifiés par Prak-Derrington, qui relaient en quelque sorte le texte à un quatrième point de vue, celui du lecteur ou de la lectrice. Il ou elle doit se forger une fin, doit réfléchir à la façon dont il ou elle aurait voulu que cette affaire se termine. Comme si, après avoir fait le procès social et le procès juridique de cette affaire, l'auteur remettait le jugement final entre les mains du lecteur ou de la lectrice.

\*

En somme, Lindon active, dans *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, un certain nombre de paramètres — à même le texte et le paratexte — pour entretenir une confusion à propos de la frontière entre réalité et fiction. Si le roman est connu comme étant un «genre “ouvert” [à travers lequel] les auteurs contemporains pratiquent précisément le métissage générique et/ou se plaisent à transgresser voire à subvertir les codes génériques<sup>17</sup>», Mathieu

16. Emmanuelle Prak-Derrington, «Comment finir? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction», art. cité, p. 7-8.

17. Sylviane Ahr, «Genre romanesque et contrat de lecture», *Le français aujourd'hui*, vol. 4,

Lindon évase le genre encore davantage: il fait de son œuvre une transgression générique en elle-même. Si, selon Muriel Fabre-Magnan, Sade et Houellebecq sont « allés au bout [de la transgression], et ont touché du doigt (et rappelé) les limites indépassables des possibilités de l'action et même de l'imagination humaine<sup>18</sup> », il serait possible de dire que Lindon a, pour sa part, joué de ces limites en faisant éclater la frontière entre fiction et réel. De toute évidence, cet éclatement de la frontière et ce maniement du texte pour penser la transgression n'est pas, comme le prouve la poursuite du roman, sans conséquence.

---

n° 159 (*Les genres: corpus, usages, pratiques*), 2007, p. 75-81.

18. Muriel Fabre-Magnan, *L'institution de la liberté*, Paris, Presses universitaires de France, 2018, p. 242.



# Le roman post-apocalyptique comme recontextualisation historique d'une mémoire de la déportation : la figure du témoin

Julie Racine  
Université du Québec à Chicoutimi

## L'imaginaire de la désolation

Les témoignages littéraires de rescapés de la Shoah ont contribué à perpétuer la mémoire de la déportation en transmettant, encore plus qu'un savoir historique, une *compréhension* du point de vue intime de ceux et celles qui l'ont subie. Ils font état de l'abîme dans lequel se trouve l'individu arraché à sa communauté et catapulté dans un univers de désolation, où les codes moraux anciens sont devenus inopérants. Hannah Arendt décrit cet état de *dé-solation* vécu par les victimes de violences totalitaires, dans son sens originel signifiant «privation de sol», qui consiste en la solitude extrême de l'être humain déraciné, privé de la possibilité d'agir et de penser<sup>1</sup>.

Comme le récit de la déportation, le roman post-apocalyptique, en projetant l'humanité dans un monde — futur ou contemporain — marqué par la destruction de l'espace public, explore cet état de l'être «privé de sol». Il puise, pour ce faire, dans un imaginaire issu de la transmission mémorielle de l'expérience des camps de concentration, s'appropriant ainsi un savoir sur l'humain confronté à des conditions extrêmes. Il s'intéresse à la manière dont s'articulent la survie et les rapports humains dans un monde ravagé, quand il ne reste plus rien d'«avant». On pourrait dire que ces œuvres contemporaines s'inscrivent dans une «chaîne de témoignages» permettant de garder vivante la mémoire de la déportation et de poursuivre sa transmission, en dépit de la disparition progressive des témoins directs. Le concept d'«apocalypse», d'ailleurs, réfère à un «accord entre un passé enregistré imaginativement et un futur imaginativement prédit<sup>2</sup>». Ainsi, le roman post-apocalyptique opère

1. Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme* [1951], trad. de l'anglais par Micheline Pouteau, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Quarto», 2002.
2. «depends on a concord of imaginatively recorded past and imaginatively predicted future, achieved on behalf of us. who remain "in the midst"» (Frank Kermodé, *The Sense of*

une recontextualisation historique de la mémoire de la déportation, par la projection du passé dans un futur inquiétant; l'effet d'anticipation serait le résultat d'une transposition de cet « imaginaire de la désolation ». Margaret Atwood révèle à ce propos qu'elle n'a rien inclus, dans son roman *La servante écarlate*, « que l'humanité n'ait pas déjà fait ailleurs ou à une autre époque<sup>3</sup> » : il existe donc bel et bien des précédents historiques aux événements qui y sont représentés.

Dans *Témoignage et fiction*, Marie Bornand s'intéresse à la notion de témoignage indirect, qui suggère que des fictions « élaborent un cadre narratif fictif affirmé dans lequel les références à la réalité historique sont données plus ou moins directement à décoder au lecteur », visant ainsi à le rendre « dépositaire d'une conscience des événements<sup>4</sup> ». Ces textes, « écrits par des auteurs n'ayant pas connu eux-mêmes la déportation [et donnant] à cette réalité une forme explicitement imaginaire », ont « contribué à la création d'une culture de la mémoire<sup>5</sup> ». En somme, outre les récits dits de « première génération », d'autres œuvres de la littérature contemporaine rendraient compte, sous forme allégorique, de souffrances et de traumatismes occasionnés par le contexte historique spécifique à la Shoah — qui signifie « catastrophe » en hébreu — référant à une « connaissance collective de l'existence de ces événements dans laquelle les auteurs, autant que les lecteurs, sont appelés à puiser<sup>6</sup> ».

Le roman post-apocalyptique dépeint la vie après la survenue d'une catastrophe, au cours de laquelle une importante partie de la civilisation serait détruite. Les scénarios de guerre nucléaire, de catastrophe écologique, d'épidémie, d'effondrement économique, de crise énergétique, placent le personnage post-apocalyptique, tout comme le sujet au cœur du témoignage, en équilibre précaire entre le souvenir du monde tel qu'il était et l'étrangeté du chaos naissant. Certaines de ces œuvres, comme *Le voyage d'Anna Blume* de Paul Auster, *La route* de Cormac McCarthy et *La servante écarlate* de Margaret Atwood comportent même des références directes à l'extermination des Juifs ou aux camps de la mort. Qu'il s'agisse d'un enfant vêtu d'un « veston rayé trop grand pour lui<sup>7</sup> », du « déversement d'une cargaison de Juifs dans l'Atlantique<sup>8</sup> », de la présence d'abattoirs humains ou de cadavres jonchant les rues, dépouillés de leurs vêtements et dents en or, de la présence

*Ending: studies in the Theory of Fiction* [1967], 2<sup>e</sup> éd., Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 8; je traduis.

3. Margaret Atwood, *La servante écarlate* [1985], trad. de l'anglais par Sylviane Rue, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillons Poche », 2015, p. 518.
4. Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, p. 11-12.
5. Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, ouvr. cité, p. 11-12; l'auteure souligne.
6. Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, ouvr. cité, p. 128.
7. Cormac McCarthy, *La route* [2006], trad. de l'anglais par François Hirsch, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008, p. 90. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
8. Margaret Atwood, *La servante écarlate*, ouvr. cité, p. 503.

de fours crématoires et de l'odeur de fumée, de piles d'objets ayant appartenu aux victimes, de la déchéance extrême des corps au regard ahuri, du pas léthargique des silhouettes ambulantes, de l'exposition aux intempéries ou de la faim obsédante, des numéros tatoués sur la peau, de la nécessité vitale de trouver de bonnes chaussures, les références directes et indirectes à la mémoire concentrationnaire abondent.

C'est toutefois en tant que fictionnalisation de témoignage et vecteur de transmission mémorielle que j'aborderai ici le roman post-apocalyptique. Il ne sera pas question, donc, du roman dit « survivaliste », dont la trame consiste en l'enchaînement d'actions d'un héros épique, mais d'œuvres littéraires qui empruntent la structure du témoignage et en reproduisent la dynamique, en mettant de l'avant la figure du témoin évoluant dans un environnement où l'avenir apparaît des plus sombres et incertains.

Les personnages d'Auster, de McCarthy et d'Atwood ne *trionphent pas de la vie* ; ils en *témoignent*. *Le voyage d'Anna Blume*, *La route* et *La servante écarlate* sont des œuvres écrites à propos de la vie, au sujet du fait de vivre, donc de « sur » vivre. Pour Jacques Derrida, la survie n'est pas un état qui consiste, pour le sujet, à aller « au-delà de la mort<sup>9</sup> ». Au contraire, la mort demeure au cœur de l'expérience de la « sur vie », la vie étant remodelée à la lumière de celle-ci.

### La figure du témoin

Comme l'écrit Matti Hyvärinen, « [l]e genre du témoignage se caractérise par le fait que le témoin, en tant qu'acteur, spectateur et réflecteur, ne cherche pas à se positionner comme observateur objectif, mais devient un participant affecté et diminué par les événements dont il témoigne<sup>10</sup> ». Ainsi, pour Anna Blume,

par le seul acte de voir une chose tu [es] dépouillé d'une partie de toi-même.  
[...] Car l'objet devant tes yeux n'est pas quelque chose que tu puisses très facilement séparer de toi-même. Chaque chose vue t'appartient et fait partie de l'histoire qui se déroule à l'intérieur de toi<sup>11</sup>.

De même, dans *La route*, le père prévient l'enfant : « Rappelle-toi que les choses que tu te mets dans la tête y sont pour toujours » (*LR*, p. 17). Profondément affecté par sa souffrance et celle d'autrui, le témoin cherche à se protéger de ce qu'il voit : « on a tendance à détourner les yeux, voire à les fermer » (*VAB*,

9. Voir Jacques Derrida, « Survivre », dans *Parages* [1986], Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 114-116.

10. « *The genre of testimony may safely be characterized by the fact that the testifier herself [la narratrice du roman], as actor, viewer, and reflector (Fludernik 1995) is not a would-be objective observer but a participant strongly restricted and affected by the circumstances attested.* » (Matti Hyvärinen, « Acting, Thinking, and Telling: Anna Blume's Dilemma in Paul Auster's *In the Country of Last Things* », *Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 4, n° 2, 2006, p. 62 ; je traduis).

11. Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume* [1987], trad. de l'anglais par Patrick Ferragut, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p. 32. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VAB*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

p. 32), dira le personnage d'Anna Blume. Tout comme Charlotte Delbo, survivante d'Auschwitz et auteure d'*Aucun de nous ne reviendra*, écrira : « Je tourne la tête. Regarder ailleurs. Ailleurs<sup>12</sup>. » Ou Jorge Semprun, en introduction de *L'écriture ou la vie*, œuvre relatant son expérience concentrationnaire, qui découvre l'horreur de son propre regard « fou, dévasté<sup>13</sup> », à travers les yeux des soldats venus le libérer. Le témoignage, qu'il soit réel ou fictif, circule d'un regard à l'autre et transforme celui ou celle qui le reçoit.

En outre, le témoignage littéraire s'adresse toujours à un hypothétique « quelqu'un », qu'il soit identifié ou non. La mémoire, outrepassant l'acte strictement individuel, est fondée sur la nécessité de transmettre un vécu à l'autre. Même si le narrateur de *Brume*, de Stephen King, ne semble s'adresser qu'à lui-même, le lecteur découvre à la fin qu'il est en train de lire les pages laissées par le narrateur sur le comptoir d'un restaurant, dans l'espoir qu'« un jour quelqu'un les trouvera et les lira<sup>14</sup> », et qu'il est par conséquent ce « quelqu'un ». *Le voyage d'Anna Blume*, récit épistolaire adressé directement à un ami d'enfance, y va d'une sollicitation directe, d'un appel à témoin : « Je t'écris parce que tu n'es au courant de rien. » (VAB, p. 11) Ces œuvres sont, pour ainsi dire, des mises en fiction du besoin et de l'acte de transmettre un vécu traumatique à un destinataire potentiel. Dans *La servante écarlate*, le texte qui est donné à lire, à la première personne, s'avère être le contenu d'enregistrements audio effectués clandestinement par la narratrice DeFred, sur des cassettes identifiées par des titres de chansons, afin de ne pas éveiller les soupçons. Ce procédé n'est pas sans rappeler celui employé dans la fameuse *Chronique du ghetto de Varsovie*<sup>15</sup>, dont plusieurs passages débutent par « Chers parents... », ou encore « Cher ami... », pour laisser croire à des correspondances privées en cas d'interception par les SS. Ainsi, DeFred raconte son histoire en s'adressant à un auditoire : « ... il faut que je la raconte à quelqu'un. On ne se raconte pas une histoire seulement à soi-même. Il y a toujours un autre. Même quand il n'y a personne<sup>16</sup>. » En plus de donner vie à son récit par sa narration, elle fait exister le destinataire éventuel en tant que témoin :

Mais je continue à dévider cette histoire triste [...] parce que après tout je veux que vous l'entendiez [...]. Du seul fait de vous raconter quelque chose, au moins je crois en vous, je crois que vous êtes là, ma croyance vous fait exister. Parce que je vous raconte cette histoire, je vous donne vie. Je raconte, donc vous êtes<sup>17</sup>.

12. Charlotte Delbo, *Auschwitz et après*, t. 1, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Documents », 1970, p. 44. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ANR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
13. Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie* [1994], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 14.
14. Stephen King, *Brume*, t. 1, *Paranoïa* [1985], trad. de l'anglais par Michèle Presse et Serge Quadruppani, Paris, Albin Michel, coll. « Épouvante », 1987, p. 196.
15. Emmanuel Ringelblum, *Chronique du ghetto de Varsovie* [1952], trad. du yiddish par Léon Poliakov d'après l'adaptation de Jacob Sloan, Paris, Éditions Robert Laffont, 1959.
16. Margaret Atwood, *La servante écarlate*, ouvr. cité, p. 73-74.
17. Margaret Atwood, *La servante écarlate*, ouvr. cité, p. 440.

Le récit de la déportation est marqué par la figure d'un témoin confronté à l'incapacité d'exprimer ce qu'il a vécu et à la crainte de ne pas être entendu : « Peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires<sup>18</sup> ? », sont les questions que Jorge Semprun se pose. Primo Levi, dans *Si c'est un homme*, rédigé en 1947 peu de temps après la libération d'Auschwitz, évoque d'ailleurs ce cauchemar récurrent et partagé où, à son retour, son récit serait reçu dans l'indifférence totale de ses proches : « je me souviens également de l'avoir déjà raconté à Alberto, et qu'il m'a confié [...] que lui aussi avait fait ce rêve, et beaucoup d'autres camarades aussi, peut-être tous<sup>19</sup> ». D'entrée de jeu, Anna Blume prévient son destinataire : « Je ne m'attends pas à ce que tu comprennes. Tu n'as rien vu de tout cela et même si tu essayais tu ne saurais te l'imaginer. » (*VAB*, p. 9) Dans *La route*, le père déclenche un pistolet de détresse trouvé dans une épave. Le fait qu'il n'y ait personne pour voir les signaux est, à ce titre, évocateur :

Ça ne se verrait pas de très loin, hein, Papa ?  
 Qui ne la verrait pas de très loin ?  
 N'importe qui.  
 Non. Pas de très loin.  
 Si on voulait montrer où on est.  
 [...]  
 Qui par exemple ?  
 J'en sais rien. (*LR*, p. 211-212)

Dans les récits de la déportation, le témoin est confronté à l'incrédulité générale, ce qui a pour effet d'entraîner une inversion des paradigmes de la folie et de la rationalité, comme le mentionne Bornand dans *Témoignage et fiction*<sup>20</sup>. Ainsi, dans *La nuit* d'Elie Wiesel, un groupe de Juifs est expulsé de sa ville natale. Alors que tous les croient au travail dans une usine lointaine, ils sont plutôt fusillés au bord d'une route. Pour survivre, Moché-le-Bedeau feint la mort. Or, à son retour, personne ne croit ce qu'il raconte : on déclare plutôt qu'il est devenu fou. Ses paroles appartiennent au registre de l'inconcevable. Plus tard, toutefois, la situation des Juifs de la ville se dégrade : d'abord confinés à leur domicile, ils doivent ensuite porter l'étoile jaune, avant d'être déportés vers les camps d'extermination. Ce qui était auparavant inconcevable apparaît désormais rationnel, tandis que la folie consiste à persister dans le déni.

Le même phénomène se produit dans certains scénarios post-apocalyptiques. Ainsi, dans *Brume*, les témoins qui mettent en garde les autres contre le tentacule géant surgi de la brume sont considérés comme fous, et aucun

18. Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, ouvr. cité, p. 26.

19. Primo Levi, *Si c'est un homme* [1947], trad. de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Éditions Pocket, coll. « Documents, récits, essais », 1991, p. 90. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

20. Voir l'analyse de Marie Bornand dans *Témoignage et fiction*, ouvr. cité, p. 108-114.

crédit n'est accordé à leur témoignage. Pour les témoins directs, toutefois, la folie consiste à ne pas croire. Dans ce contexte où l'interprétation du monde n'est plus assujettie aux mêmes paramètres, les mécréants sont surnommés « partisans de la Terre plate<sup>21</sup> » par les témoins directs.

### Situation post-apocalyptique et mémoire de la Shoah

En plus du déclin des institutions et des corps, le roman post-apocalyptique dépeint des rapports humains dépourvus des conventions sociales qui scellent une communauté, entraînant les protagonistes dans un « chaos éthique, spirituel et culturel<sup>22</sup> » : « celui qui veut survivre ici doit pouvoir céder sur des questions de principe » (*VAB*, p. 29), constate Anna Blume, qui ajoute que survivre et s'adapter consiste à évacuer « tout ce qui jadis te désignait à tes propres yeux comme un être humain. [...] Pour vivre, tu dois te faire mourir ». (*VAB*, p. 34) La perte des normes sociales suit une gradation très rapide. Comme le mentionne Primo Levi, une fois à l'intérieur du camp, aucune limite morale ne subsiste : « Sous la pression harcelante des besoins et des souffrances physiques, bien des habitudes et bien des instincts sociaux disparaissent. » (*SH*, p. 134) Pour lui, le sentiment d'identité est indissociable des éléments contextuels qui le renforcent :

Qu'on imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime, mais de sa maison, de ses habitudes, de ses vêtements, de tout enfin, littéralement de tout ce qu'il possède : ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin, dénué de tout discernement, oublieux de toute dignité : car il n'est pas rare, quand on a tout perdu, de se perdre soi-même... (*SH*, p. 134)

La désolation comporte aussi, comme le rappelle Arendt, le sentiment de se faire défaut à soi-même. Lorsqu'il n'y a plus de repères, plus de morale, que reste-t-il du monde ? Que reste-t-il de l'humain ? C'est de cela que le roman post-apocalyptique se propose, ultimement, de témoigner. Levi remarque qu'il n'est pas rare, dans la désolation, de « mourir à soi-même », avant de « mourir à la vie », ce dont nos protagonistes de romans post-apocalyptiques cherchent précisément à se préserver. Ce pourquoi ils veulent « porter le feu », c'est-à-dire transmettre ce qui reste d'humain en l'humain.

### « Porter le feu »

Outre des éléments factuels et l'inévitable trauma, la littérature concentrationnaire témoigne très souvent d'une forme d'empathie qui perdure en dépit de l'humiliation quotidienne et des conditions matérielles extrêmes ; elle témoigne de manifestations de bonté et d'intégrité, de « l'Humanité ensevelie sous l'offense subie ou infligée à autrui » (*SH*, p. 189), par obligation ou par nécessité,

21. Stephen King, *Brume*, ouvr. cité, p. 103-104.

22. « *From hence forward, the inhabitants of this city belong to an ethical, spiritual and cultural chaos* » (Lucia-Hedviga Pascariu, « Entropy and Loss. Paul Auster's *In the Country of Last Things* », *Procedia — Social and Behavioral Sciences*, vol. 92, 2013, p. 679 ; je traduis).

et qui génèrent toutes deux, selon Levi, la « même désolation intérieure » (*SH*, p. 190). Ils témoignent surtout de l'importance d'avoir été du côté du bien. À ce titre, témoigner consiste à plaider pour une représentation du monde qui ait un sens et une moralité, en dépit de sa destruction. Ainsi, dans *La route*, alors que les actes de cannibalisme ne sont pas rares, le père et l'enfant font la promesse solennelle de ne jamais manger de chair humaine, refusant même de tuer un chien. Ils se définissent eux-mêmes comme étant les « gentils » :

On est encore les gentils ? dit-il.

Oui. On est encore les gentils.

Et on le sera toujours.

Oui. Toujours.

D'accord.

[...]

Parce qu'on porte le feu. (*LR*, p. 71-76)

En outre, être du côté des « gentils » constitue en soi un témoignage d'humanité, tandis que témoigner de cette humanité devient un devoir moral, une mission et une identité<sup>23</sup>. Ainsi, dans *La route*, « porter le feu » consiste à témoigner, au quotidien, de ce qui n'est pas perdu, c'est-à-dire de ce qu'il y a d'humain en l'humain, un lien qui les réunit.

Anna Blume, enfoncée dans cette ville dévastée où règnent l'égoïsme, la violence et la misère extrême, trouve refuge dans l'amour, l'amitié et la compassion qui deviennent, essentiellement, des lieux d'accomplissement. Au milieu de la désolation et des impératifs de la survie physique subsistent des îlots de vie, dans un lieu où plus rien autour n'a de sens. Le « sur vivre » de Derrida, qui remodèle la vie à la lumière de la mort, prend tout son sens chez Anna Blume, pour qui l'entreprise épistolaire consiste à se questionner sur ce qu'est la vie, sur *vivre* : « Que tout s'évanouisse et voyons alors ce qu'il y a. Telle est peut-être la question la plus intéressante : voir ce qui se passe lorsqu'il n'y a rien, et savoir si nous serons capables d'y survivre. » (*VAB*, p. 45) S'interroger sur ce qu'est la vie, en somme, après une rupture totale de dimensions centrales de l'expérience humaine<sup>24</sup>.

Dans l'univers post-apocalyptique, les choses ayant existé *avant* disparaissent de la mémoire en même temps que les témoins du monde tel qu'il était les oublient, ou meurent. Lentement mais sûrement, comme dans *La route*, « le nom des choses [suit] lentement ces choses dans l'oubli. Les couleurs. Le nom des oiseaux. Les choses à manger. » (*LR*, p. 80) Ainsi la langue, comme le souligne McCarthy, se trouve coupée « de ses référents et par conséquent de sa réalité » (*LR*, p. 80). Les choses cessent dès lors d'exister seules, à l'état d'idées, lorsque plus personne n'est là pour en témoigner : « Lorsqu'une chose est partie, c'est définitivement », constate également Anna Blume (*VAB*, p. 10).

23. Shelly L. Rambo, « Beyond Redemption? Reading Cormac McCarthy's *The Road* After the End of the World », *Studies in the Literary Imagination*, vol. 41, n° 2, 2008, p. 104.

24. Shelly L. Rambo, « Beyond Redemption? », art. cité, p. 109.

Le témoin agit donc d'abord comme témoin de l'ancien monde. Il peut le commémorer avec ses pairs, ou encore le faire connaître à ceux qui sont trop jeunes pour en conserver un souvenir. Dans cette représentation, la douleur de la perte coexiste avec le réconfort du souvenir. Ainsi, dans *Le voyage d'Anna Blume*, « [i]l est fréquent de surprendre une conversation de groupe où on décrit un repas dans tous ses détails... » (VAB, p. 19). Certains prennent part à ces descriptions pour le soulagement provisoire qu'elles apportent, tandis que d'autres évitent le caractère illusoire de ces instants où, selon Levi, la « conscience émerge de l'obscurité », ravivant ainsi la « souffrance déchirante de se sentir homme » dans un lieu où certains ne survivent qu'au prix du déni de leur humanité (SH, p. 220). Charlotte Delbo lutte « pour choisir entre cette conscience qui est souffrance et cet abandon qui était bonheur » (ANR, p. 104), tandis qu'Anna Blume « refuse de parler la langue des spectres » (VAB, p. 21). Même constat du personnage du père dans *La route*, conscient de l'impossibilité de « ranimer dans le cœur de l'enfant ce qui était en cendre dans son propre cœur » (LR, p. 134). Le témoin se trouve alors au cœur d'une dynamique souvenir/oubli contradictoire : « L'oubli comme désir de ne plus se souvenir pour ne plus être affecté, ou l'oubli comme fléau auquel résister<sup>25</sup>. » Le témoignage, dans ce monde où ne subsiste aucun espoir, consiste pour le père de *La route* à enseigner au fils en quoi consiste être humain : « Quand tu n'as rien d'autre construis des cérémonies à partir de rien et anime-les de ton souffle. » (LR, p. 128) C'est pourquoi il coiffe et coupe les cheveux de son enfant à l'instant où il trouve des ciseaux, même si dans l'immédiat leur survie n'en dépend pas. Chez Levi, se laver est un acte de survie morale essentiel qui justifie pleinement la dépense d'énergie qu'il encourt (SH, p. 56). Semprun remarque qu'aussitôt qu'une personne cesse de prendre soin d'elle-même, elle s'en va vers la mort. La survie est une tâche qui consiste à ne pas sombrer dans la déchéance, à préserver une certaine dignité. Qu'il s'agisse de partager sa ration de pain avec un mourant ou d'offrir une conserve de salade de fruits à un pur inconnu dont on ignore s'il est gentil ou méchant, ces gestes s'adressent d'abord et avant tout à l'être humain qui se trouve en chaque individu : au concept d'*humanité*. Ce type de compassion ne découle pas d'une morale individuelle qui viserait à donner « bonne conscience » ; le geste, apparemment dérisoire, se veut un acte de dignité porté par une morale de solidarité rendue absolument nécessaire en vertu des circonstances, dont le mot d'ordre serait de résister à ce qui menace de nous anéantir.

Cet impératif de l'extrême constitue, pour plusieurs auteurs et autrices de témoignages, le moteur et la raison d'être du désir de survie. Pour Delbo, l'idée de la mort en elle-même est rassurante ; il serait tentant de s'y laisser glisser pour échapper aux souffrances. Or, au vu des circonstances, elle ne peut acquiescer à la forme déshumanisante que celle-ci prend :

25. Anaïs Boulard, « La fin du monde, la fin du "moi" ? Portait du personnage post-apocalyptique », *Cahiers ERTA*, n° 5, 2014, p. 48.

Je veux mourir mais pas passer sur la petite civière. Pas passer sur la petite civière avec les jambes qui pendent et la tête qui pend, nue sous la couverture en loques. [...] Je les regarde passer et je dis non. Se laisser glisser dans la mort, ici dans la neige. [...] Non, parce qu'il y a la petite civière. (ANR, p. 107)

Quant à Levi, il tire « de la conscience de soi la force de s'accrocher à la vie » (SH, p. 57) ; il veut survivre pour témoigner, témoigner de l'existence de ceux qui meurent « sans laisser de trace dans la mémoire de personne » (SH, p. 151). Dans *L'écriture ou la vie*, Semprun décrit longuement les dimanches après-midis au camp où les détenus, bénéficiant de quelques heures de liberté, partagent poèmes et confidences ; il insiste sur la fraternité qui soude irrémédiablement les destins de ceux qu'il ne cessera jamais d'appeler « les siens ». Delbo se remémore celles qui l'ont « retenue de tomber dans la boue, dans la neige d'où on ne se relève pas » (ANR, p. 103) ; celles qui ont effleuré sa main pour la reconforter, qui l'ont cachée pour qu'elle puisse pleurer ; celles qui lui ont donné la force de croire au retour, parce qu'« au milieu des autres, on tient » (ANR, p. 163).

\*

Outre les finalités descriptives et dénonciatrices, outre le récit de l'horreur absolue, le roman post-apocalyptique, à l'image du récit de la déportation, témoigne de la désolation. Mais aussi de ce qui reste quand la situation est désespérée, alors qu'aucune fin heureuse n'est à espérer, qu'aucune amélioration des conditions de vie n'est attendue, que l'avenir et la destination, tant individuels que collectifs, demeurent incertains. Il témoigne de la dignité qui, en s'adressant à ce qu'il y a d'humain en l'humain, en préserve le concept ; il témoigne de la compassion et de l'empathie qui, seules, permettent de vivre néanmoins, de *vivre avec* la désolation, à défaut de la vaincre. Le témoignage, qu'il soit réel ou fictif, constitue en soi une morale de solidarité, une forme de résistance collective<sup>26</sup>. Ces histoires sont racontées par une voix qui « porte le feu » ; une voix qui, même si elle n'a ni la force ni les ressources pour répondre à celui ou celle qui l'appelle, refuse de se nourrir de chair humaine. Si l'acte de témoigner vise à empêcher l'oubli, on pourrait dire, plus largement, que les fictions portant sur l'apocalypse, obéissant à la dynamique du témoignage, sont dépositaires d'une mémoire plus ancienne, qu'elles transmettent à leur tour et font perdurer.

26. À ce sujet, voir Jorge Semprun, *Le mort qu'il faut* [2001], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 173.



## *IV. Stéréotypes féminins*



# *Une danseuse nue* de Colette Andris: l'opposition dans la destruction des stéréotypes

Alexandra Rivard  
Université du Québec à Chicoutimi

La danse nue évoque dans notre époque une multitude d'images: théâtre, fête, danse érotique, bar. Les représentations collectives au sujet de la danseuse nue sont variées et ont évolué au fil des siècles, étant parfois péjoratives, parfois positives. Comme l'héroïne de son récit, l'autrice Colette Andris appartenait elle-même à une communauté en marge à l'époque: celle des danseuses nues. Écrivaine peu connue dont le véritable nom est Pauline Toutey, elle a publié trois romans au cours de sa carrière. Son second livre, *Une danseuse nue*, a été édité en 1933 et apparaît comme une tentative de légitimer une profession mal perçue dans le Paris du vingtième siècle. Le lecteur ou la lectrice y suit le parcours professionnel de Miss Nocturne, une danseuse qui vit pour son art et qui espère pouvoir fonder un jour une école de danse nue. Au sein de son roman, Colette lutte contre les préjugés sociaux et les gens « bien-pensants », visant une redéfinition de l'image de la danseuse nue. Nous étudierons comment cette lutte s'organise au sein de l'œuvre, en prenant comme base théorique le volume *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société* de Ruth Amossy et d'Anne Herschberg-Pierrot. Nous nous intéresserons d'abord au contexte social de l'époque, puis nous exposerons comment Andris s'oppose aux stéréotypes et aux idées reçues. Finalement, nous montrerons comment l'autrice tente de construire une nouvelle image de la danseuse nue.

## **Contexte social et réception : vers une société en changement**

L'œuvre d'Andris s'inscrit dans une époque où les remises en question sont nombreuses. Avant la Première Guerre mondiale, la nudité se multiplie sur les scènes des théâtres et dans les music-halls, perçue souvent négativement:

Avec l'an de grâce 1908, l'apothéose du nu, au music-hall, atteint son maximum. En voulez-vous des femmes nues ? On en met partout. Les unes bien faites, les autres mal bâties, elles sont censées apporter leur contribution personnelle à une œuvre d'art, et en réalité ne sont en scène que pour corser le spectacle, pimenter la poivrade du programme et allécher la clientèle<sup>1</sup>.

Griboiseries, femmes très déshabillées et titres évocateurs provoquent débats et procès. Le music-hall évolue, poussant Oscar Dufrenne, directeur de salles de spectacle, à affirmer en 1923, dans la revue de théâtre *La Rampe* : « Jamais le music-hall n'a connu la vogue qu'il a depuis la guerre. Jamais non plus il n'a été aussi audacieux. Sans doute est-il aussi moins licencieux. Il a sacrifié le tableau grivois au tableau esthétique<sup>2</sup>. » Les avis sur le sujet divergent selon les valeurs morales de l'interlocuteur : les revues catholiques et la Ligue pour le relèvement de la moralité publique sont choquées, tandis que plusieurs journaux, comme *Comoedia* et *Excelsior*, louangent plutôt les actrices et les danseuses. Indécentes, grossières et immorales sont les adjectifs les plus couramment utilisés par les détracteurs des music-halls pour qualifier les danses nues. À ce propos, Amossy et Herschberg-Pierrot affirment ceci :

Qu'est-ce qui définit les idées reçues ? Leur relation à l'opinion ainsi que leur mode d'assertion. Elles inscrivent des jugements, des croyances, des manières de faire et de dire, dans une formulation qui se présente comme un constat d'évidence et une affirmation catégorique. [...] Elles forment les évidences de base d'une société qui décrit sa norme de conduite et de croyance comme un fait universel. [...] Elles sont le prêt-à-dire, prêt-à-penser, prêt-à-faire, prescrit par le discours social<sup>3</sup>.

Pour une partie de la bourgeoisie de l'époque, la danse nue est encore vue comme une profession dégradante, liée à la prostitution et entraînant forcément le vice. Ces idées, et plusieurs autres, sont encouragées par certaines revues et par le discours populaire. C'est contre cette représentation et ces idées qu'Andris lutte au sein de son livre, confrontant ainsi indirectement ceux et celles qui se considèrent plus irréprochables et, par conséquent, supérieurs sur le plan moral.

### Déconstruction des stéréotypes et des idées reçues

Cette lutte se présente sous deux aspects : la déconstruction des schèmes collectifs figés et la formation d'une nouvelle représentation. Avant d'offrir au lecteur ou à la lectrice une image qu'il ou elle peut juger acceptable, l'autrice doit d'abord invalider les stéréotypes et les idées reçues qui sont véhiculés au sujet des danseuses nues. Le stéréotype, bien qu'il puisse prendre plusieurs sens,

1. Gustave-Joseph-Alphonse Witkowski et Lucien Nass, *Le nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Daragon éditeur, 1909, p. 272.
2. Oscar Dufrenne, « Le Music-Hall évolue-t-il ? », *La Rampe*, n° 315, 14 janvier 1923, p. 10.
3. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société* [1997], Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 24. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

« continue généralement à désigner une image collective figée considérée sous l'angle de la péjoration [...]. Il est souvent assimilé au cliché lorsqu'on insiste sur sa banalité, son caractère d'automatisme réducteur. » (SC, p. 29) La danseuse nue est ainsi associée à plusieurs stéréotypes: elle évoque l'image de la femme aux mœurs légères, au travail aisé et scandaleux, mais aussi dont la morale laisse à désirer et qui n'est pas heureuse de sa vie. Ces représentations défavorables sont visibles tant dans la presse de l'époque qu'au sein même du livre. Dans l'une des critiques journalistiques citées par la protagoniste du roman, Miss Nocturne, il est écrit: « est-ce digne de nos scènes parisiennes, de nous montrer, entre autres, une danseuse nue, une Miss Nocturne! il y a d'autres lieux pour cela<sup>4</sup>... » Si la présence sur scène de Miss Nocturne est remise en question, c'est qu'elle en est jugée indigne. Or, cette dignité est basée seulement sur l'image que la danseuse projette, et non sur ses véritables capacités, car Miss Nocturne a étudié à la Sorbonne, elle se mêle aux discussions passionnées et fréquente les bibliothèques austères (DN, p. 20). Cette volonté de l'auteur de doter son personnage principal d'un solide bagage culturel n'est pas anodin; ce faisant, Andris vient invalider l'un des stéréotypes de la danseuse nue. Elle s'attaque aussi à l'impudeur lorsque Miss Nocturne dénonce que, pour beaucoup, être danseuse nue, c'est être indécente, ce à quoi sa sœur ajoute:

Pour ceux qui jugent, non pas avec leur cœur et leur cerveau, mais avec leur étroit atavisme bourgeois; pour ceux qui, comme tu le dis très bien, confondent la femme à poil et la danseuse nue. Toi, indécente! toi, si chaste, si poétique! toi dont la gloire sera d'avoir éveillé tant de rêves de beauté, d'avoir toujours servi un idéal! (DN, p. 191-192)

La destruction du stéréotype sert ici de piège et d'attaque: si le critique outré décide de considérer Miss Nocturne indécente, c'est qu'il ne juge qu'avec son ascendance bourgeoise. La gloire de la danseuse et ses qualités sont aussi évoquées, comme pour discréditer les qualificatifs qui sont parfois associés à la profession. Parmi ces caractéristiques péjoratives, la légèreté des mœurs revient fréquemment. Gilbert, celui qui épousa Miss Nocturne, affirme avoir craint qu'elle ne soit vulgaire ou mesquine, doute qui ne semble avoir été justifié que par une image préconçue:

Et puis, un soir, je t'ai revue à un gala de charité, une grande fête officielle; tu as dansé, pure de corps et grave de visage [...]. Ensuite, tu es revenue dans la salle du banquet, vêtue d'une robe de satin noir très collante, à peine décolletée; je t'apercevais à la table du Président... tu répondais aux compliments avec la gentillesse d'une petite fille rougissante à une distribution de prix... (DN, p. 193)

Si le stéréotype a été annoncé, ce n'est que pour y apposer aussitôt son contraire et présenter Miss Nocturne sous un jour favorable. Loin d'être une

4. Colette Andris, *Une danseuse nue*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1933, p. 129. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle DN, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

femme vulgaire, celle-ci ne correspond pas plus à l'image de la danseuse malheureuse. Cette association entre la danse et l'absence de bonheur est aussi établie dans les journaux de l'époque. Ainsi, bien que l'esprit du roman soit plutôt joyeux, Jean-Paul Gérard écrit dans *Le Monde illustré* de 1936: «Le style est charmant mais le fond âpre et douloureux. On y sent la souffrance morale qu'elle-même dut subir, au début de sa carrière<sup>5</sup>.» Cette souffrance et ce fond douloureux ne sont pourtant pas réellement présents au sein de l'œuvre et ne semblent être que des qualificatifs que le journaliste a collés au roman afin d'alimenter le stéréotype de la danseuse nue. Cette supposée «souffrance» est aussi mentionnée au sein du roman, par le biais de René, l'ex-fiancé de Miss Nocturne :

C'est avec une douloureuse stupéfaction que j'ai appris ce que tu étais devenue, au cours d'une conversation avec des amis. Pauvre chérie! toi, si fine, si délicate, comme tu as dû souffrir! comme tu dois souffrir! Je n'ai malheureusement pas les possibilités de te proposer une existence différente de celle que tu mènes... Hélas! (DN, p. 194)

Sans même connaître le passé de celle qu'il a laissée derrière lui, sans même la questionner sur la vie qu'elle mène et sur ses sentiments, René en déduit qu'elle a vécu de grandes douleurs et qu'elle est malheureuse. C'est donc un stéréotype tenace qu'Andris s'évertue à détruire, exposant une Miss Nocturne épanouie, appréciant la vie avec son époux, alors que René, l'homme soi-disant intelligent et riche, trop bien pour une femme «comme elle», rentre à pied, défait: «une longue voiture le frôle, il y jette un coup d'œil: étincelante, parée, une jeune femme sourit à l'homme [Gilbert] qui, tendrement, dispose autour d'elle les plis de sa cape d'hermine» (DN, p. 203). Les stéréotypes se retrouvent donc invalidés: Miss Nocturne est loin de correspondre à l'idée collective d'une danseuse nue, telle que décrite par les personnages secondaires et certains journalistes de l'époque.

Ce n'est toutefois pas la seule représentation qui se retrouve contredite au sein du roman. L'autrice s'oppose à plusieurs idées reçues, tout en les nuancant. Amossy et Herschberg-Pierrot considèrent que les idées reçues sont des préjugés courants, liés aux convenances, à la morale sociale: «Si les "idées reçues" n'ont pas de contenu véritablement déterminé, elles ont pour trait commun la convention sociale érigée en norme impérieuse, qui règle la vie bourgeoise» (SC, p. 23). De fait, les idées reçues mentionnées au sein du roman sont associées principalement à la sexualité des danseuses et à la moralité. Édictant ce qui est «bien», ceux et celles qui suivent la norme se sont positionné·e·s comme représentant·e·s de la décence, véhiculant plusieurs préjugés sur les danseuses nues. Le préjugé le plus commun mentionné au sein du roman est l'association entre la danseuse nue et la prostitution. Miss Nocturne reçoit plusieurs propositions, qu'elle refuse: «ce qui est bête [...] c'est tout ce qui est dégradant, c'est l'aventure où il n'y a pas du tout de

5. Jean-Paul Gérard, «Colette Andris», *Le Monde illustré*, n° 4080, 29 février 1936, p. 187.

sentiment» (*DN*, p. 89). Loin de céder à la tentation de l'argent gagné rapidement, elle respecte ses principes, même lorsqu'on lui offrira mille francs. L'autrice infirme également l'idée selon laquelle la prostitution est un passage incontournable pour avoir du succès dans le métier : « Miss Nocturne, vous le savez déjà, n'est pas vénale ; certes, les occasions de l'être sont fréquentes au music-hall, mais elles ne constituent nullement une condition *sine qua non* pour "arriver" » (*DN*, p. 164). L'autrice atténue l'impact possible de l'affirmation en la ramenant au cas particulier. Une danseuse peut certes se prostituer, mais ce n'est pas une nécessité ni un choix généralisé. L'idée selon laquelle les danseuses couchent toutes avec le directeur de revue est aussi démontée. Lorsque Miss Nocturne affirme qu'elle aimerait être de la prochaine revue, on lui répond qu'il lui suffit de plaire à M. Fleury. Elle pense aussitôt au « droit de jambage » (*DN*, p. 58), qu'elle croit indispensable. Les filles se moquent ouvertement de ses craintes : « S'il fallait qu'il s'envoie tout le monde ! [...] Ce que Fleury demande, c'est qu'on fasse bien sur scène, qu'on ait de l'allure, et qu'on soit sérieuse » (*DN*, p. 59). La narration confirme cette affirmation lorsque Fleury rencontre Miss Nocturne dans le couloir, lui conseillant de continuer à travailler : « Sans le moindre émoi, sans le moindre désir de son jeune corps dénudé, il se contenta de lui tapoter la joue, bon garçon et altier, et il passa. » (*DN*, p. 69) Non seulement le directeur ne désire pas Miss Nocturne, mais il la traite aussi correctement, loin de tenir les propos grossiers normalement imaginés dans les couloirs d'un music-hall. Ce dernier n'est pas le seul à respecter les danseuses : les photographes et les employés se montrent aussi décents avec celles-ci, attitude qui contredit l'idée selon laquelle elles reçoivent systématiquement des propositions indécentes. On retrouve ainsi une attitude respectueuse lorsqu'un homme, à la sortie de scène de Miss Nocturne, lui remet son peignoir, sans la moindre familiarité ou le moindre mot grivois. Tout comme les stéréotypes, les idées reçues sont ainsi démontées une à une, souvent en ridiculisant celui ou celle qui les véhicule.

### La construction d'une nouvelle image

Une telle opposition serait vaine si aucun nouveau modèle n'était proposé en parallèle, comme l'expliquent Amossy et Herschberg-Pierrot :

On pourrait penser qu'il suffirait de s[e] référer à l'observation directe pour valider ou invalider les stéréotypes. Il s'avère néanmoins que celle-ci est également sujette à caution. Ce que nous percevons est d'ores et déjà modelé par les images collectives que nous avons en tête : nous voyons, disait Lippmann, ce que notre culture a, au préalable, défini pour nous. (*SC*, p. 37)

Si ce que nous percevons est modelé par nos images collectives, il est donc nécessaire de transformer les images en question pour changer nos perceptions. Or, modifier les stéréotypes et les idées reçues n'est pas simple, l'humain étant naturellement porté, selon Amossy et Herschberg-Pierrot, à catégoriser. L'autrice tente justement d'offrir au lecteur et à la lectrice une nouvelle image de la danseuse nue afin de réformer son imaginaire. La danseuse nue est exposée

d'une façon extrêmement positive, l'insistance étant faite sur l'aspect poétique de la nudité et l'importance de la danse. Miss Nocturne est ainsi décrite comme une professionnelle qui s'entraîne beaucoup et qui est soucieuse des détails. Sa journée inclut « une heure de rude exercice; de nouveau une douche délassante et, enfin, les mille petits soins que doit s'accorder une danseuse nue » (*DN*, p. 132-133). Les difficultés rencontrées par une habilleuse pour vêtir correctement une danseuse sont soulignées avec force, de même que l'importance du maquillage. Décrites comme des athlètes, les danseuses nues sont aussi valorisées par leur persévérance lors des très longues répétitions :

La nuit s'avance; les tableaux se succèdent; vingt fois une chanteuse recommence son morceau; elle finit par pleurer d'énervement; rien n'échappe au coup d'œil du patron, il veut que ce soit parfait, ce sera parfait; costumes, lumières, rideaux, tout sera minutieusement réglé. (*DN*, p. 70)

Le métier de danseuse nue est loin d'être présenté comme étant folichon et facile, n'étant pas accessible à tous. Cette redéfinition du métier de danseuse nue passe aussi par la critique des petits endroits où d'autres artistes se produisent. En dénigrant ces environnements, l'autrice semble vouloir faire la distinction entre les « véritables » danseuses nues et les autres, qui affichent leur corps sans se soucier réellement de la danse. Miss Nocturne rencontre ainsi au Funny-théâtre une danseuse qui travaillait jadis aux Folies Bergère, et qui s'est fait renvoyer le jour de son arrivée. Miss Nocturne souligne la difficulté d'arriver à quelque chose rapidement aux Folies Bergère, mais l'autre rétorque : « Bien sûr, à moins d'un coup de veine, mais c'est du travail propre, et ça vous classe, tandis qu'ici, vous parlez d'une presse! et il ne faut pas croire qu'on se donne moins de mal qu'ailleurs » (*DN*, p. 103). Au Funny-théâtre, les mœurs sont différentes, correspondant davantage aux idées reçues précédemment citées. Mal à l'aise, Miss Nocturne décide de ne pas y rester, car la distinction entre la danseuse nue et la « femme à poil » est très importante pour celle qui insiste sur leurs différences. Elle confie d'ailleurs à sa sœur ceci :

Tu comprends, Thérèse, on se fiche de moi quand je dis que je veux faire de la danse nue; tout le monde me dit : « Une danseuse nue, c'est une femme qui sait danser et qui se flanque à poil. » Eh bien non, il y a autre chose, il doit y avoir une technique propre à la danse nue; tu vois une danseuse nue faisant des pointes? Ce serait grotesque; ou bien un grand écart sauté? Ce serait indécent. (*DN*, p. 81-82)

Miss Nocturne résume de nouveau ce que les gens disent de sa profession et soulève cette erreur d'interprétation, militant pour départager son métier des autres types de danses. L'insistance est faite sur la performance de la *danseuse* nue, sur l'importance de la dimension esthétique de son métier. Le personnage souligne les exigences de la danse nue, tout en la revendiquant comme une forme d'art :

Et dire qu'on ne reconnaît pas encore cela! que la danse nue est un art à lui tout seul et que, comme tout art, il a besoin de ses lois propres; ce serait

vraiment trop simple s'il suffisait de savoir danser et de danser nue pour être danseuse nue; il faut avoir appris à danser nue, il faut savoir danser nue. (*DN*, p. 172)

Ce parallèle entre la danse nue et la performance artistique est repris dans la narration, où le travail de Miss Nocturne est décrit méthodiquement :

Miss Nocturne, nue, nue comme sur la scène, consacrait de longues heures à s'exercer devant son miroir, car elle comprenait qu'il y a dans la danse nue une part de création personnelle bien plus importante que dans toute autre danse : là il ne suffit pas, en effet, de répéter avec plus ou moins de bonheur ce qu'on vous a enseigné; il faut encore le sentir avec son cœur, avec son cerveau, avoir son inspiration propre, et que l'instinct soit constamment au service de la perfection esthétique. (*DN*, p. 115)

Dépourvue des idées reçues sur les danseuses nues et la sexualité, l'image de la danseuse nue au sein du roman de Colette Andris se modifie, en exposant une femme qui, loin d'agir selon les stéréotypes, se braque contre eux et se concentre sur sa passion. Miss Nocturne poussera cet amour de la danse nue jusqu'à son apogée en fondant une école où les critères de sélection sont élevés et où les élèves sont « des femmes saines, moralement et physiquement, saines et franches, libérées de préjugés, étrangères à toutes mesquineries, des femmes *vraies*, dignes de leur beauté » (*DN*, p. 237). Si Miss Nocturne stigmatise ceux et celles qui ne correspondent pas à son idéal, elle construit malgré tout, pas à pas, une nouvelle image de la danseuse nue, moins péjorative que celle normalement véhiculée.

## Conclusion

Amossy et Herschberg-Pierrot écrivent : « La critique des idées reçues participe d'un refus généralisé de la tradition, de la norme collective, du discours du "on". Elle met en cause les mécanismes d'acceptation de l'autorité. Elle est un appel au jugement individuel. » (*SC*, p. 24) Plutôt que de réitérer au sein de son œuvre les stéréotypes de la danseuse nue, Colette Andris a remis en question les préjugés et les représentations figées du public. Elle reprenait certes certains thèmes, mais non pas pour les activer : elle visait plutôt à les déjouer afin de montrer une autre réalité. C'est par la reconnaissance de plusieurs éléments crédibles en parfaite cohérence avec ses propres représentations que le lecteur ou la lectrice peut se laisser entraîner dans l'univers d'Andris et accepter la transformation d'un terme porteur de plusieurs sens. La danseuse nue s'est ainsi modifiée graduellement, cédant le pas à une nouvelle image : l'intérêt financier a laissé place à l'importance de la danse, la nudité s'est inclinée devant l'amour de la beauté et la décence a été relayée au rang des éléments qui ne comptent pas. Au sein de son roman, Andris n'a pas seulement lutté contre ceux et celles qui dénigraient sa profession ; elle a aussi revendiqué une nouvelle perception des danseuses nues, revendication déjà originale pour l'époque, mais qui avait en plus la particularité d'être transmise à travers une œuvre littéraire.



# Schéhérazaïe, une figure féministe ?

Amira Ben Rejeb

Université du Québec à Chicoutimi

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque Théophile Gautier publie *La mille et deuxième nuit* en 1842, son savoir sur l'Orient est encore livresque. Il se fie à la traduction française d'Antoine Galland des *Mille et une nuits* pour s'inspirer du fantastique oriental et représenter la conteuse mythique, Schéhérazade, sous un autre angle. Dans cette mille et deuxième nuit, Schéhérazade, ayant épuisé son inspiration, prend le risque d'aller à Paris dans le but de quémander une histoire fantastique qui lui permettra de sauver sa tête. De retour chez Schahriar, Schéhérazade raconte l'histoire empruntée à l'imagination d'un poète français et elle se fait décapiter. Or, Gautier ne dit rien de la raison pour laquelle le sultan n'a pas aimé l'histoire rapportée par Schéhérazade sur un certain Mahmoud-Ben-Ahmed, amoureux de la princesse Ayesha. Cette première mise à mort de Schéhérazade dans la littérature n'est pas anodine et fournit un terrain fertile à l'interprétation, d'autant plus qu'elle est reprise aujourd'hui par des intellectuelles orientales. Le meurtre littéraire du personnage de Schéhérazade est achevé brillamment, deux siècles plus tard, par l'exceptionnelle Joumana Haddad dans *J'ai tué Schéhérazade* (2010). Haddad est une fervente féministe orientale, journaliste, écrivaine et éditrice du premier journal érotique arabe *Jasad*. Elle s'exprime ainsi à la fin de son ouvrage :

Mais j'en ai assez qu'on en fasse une héroïne. [...] Ce n'est qu'une bonne fille, douée d'une imagination débordante et de talents de négociation. Il s'agit de remettre les choses à leur place. Aussi l'ai-je tuée.

J'ai tué Schéhérazade. Je l'ai étranglée de mes propres mains. Quelqu'un devait finir par le faire. Les contre-analyses et les défis intellectuels adressés à son personnage n'y suffisaient pas. [...] J'ai tué Schéhérazade. Mais je ne

peux m'en attribuer le mérite à moi seule. De nombreux complices m'ont aidée à monter le coup<sup>1</sup>.

Il y a fort à parier que Gautier est l'un des premiers complices littéraires de Joumana, puisque celle-ci reprend l'acte de Gautier entrepris dans *La mille et deuxième nuit* cent soixante-huit ans avant elle. Est-il possible, en faisant dialoguer ces deux textes séparés de plus d'un siècle et demi, de rendre compte d'une complicité littéraire entre Gautier et Haddad, une féministe orientale? Identifier aujourd'hui un auteur du XIX<sup>e</sup> siècle, époque considérée foncièrement misogynne, comme premier acteur d'une démarche aujourd'hui perçue en Orient comme féministe, ne sera peut-être pas chose aisée, mais essayons. Dans cet article, il s'agira en premier lieu de montrer les différences entre les contes originaux et leurs traductions françaises, et ce, dans leurs contextes, depuis le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles. En second lieu, on s'intéressera à la représentation de Schéhérazade, l'habile conteuse, et à sa métamorphose du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui, sous la plume de Haddad, en passant par le conte de Gautier. En dernier lieu, on se propose de recourir au concept récent de l'autoévaluation, c'est-à-dire de la manière de se voir et de se définir en rapport avec son temps.

On conçoit aisément que l'intérêt d'un orientaliste, adepte de l'art pour l'art, ne soit que l'expression d'une soif d'exotisme et de beauté excentrique. D'ailleurs, c'est ce que Haddad reproche à ses homologues occidentaux :

Il est donc regrettable que l'intérêt des Occidentaux pour nos écrits soit pour l'essentiel mal orienté, préférant le mélodrame, le sensationnel ou d'autres textes trompeurs à la vraie littérature [et je pense aux contes des *Mille et Une nuits* ainsi qu'aux mythes sur Cléopâtre]; celle qui s'adresse aux vérités intimes de l'humain, où qu'il se trouve, en tant que détenteur d'une vérité universelle. (*JTS*, p. 67)

C'est la raison pour laquelle l'histoire de celle-ci se veut plus proche de sa vérité, autobiographique et plurielle, tant dans sa forme que dans son contenu.

Dans *La mille et deuxième nuit*, le narrateur, seul témoin de l'histoire fantastique, est entre deux temps : il se détache volontairement de son époque pour adopter un rapport non pragmatique au temps. Cela suggère deux évaluations : celle de l'Occident et celle de l'Orient. Dans la première scène de la nouvelle, le narrateur se trouve dans son appartement à Paris, au salon, confortablement assis sur un divan :

Le silence le plus profond régnait dans la chambre ; j'avais arrêté la pendule pour ne pas entendre le tic-tac du balancier, ce battement de pouls de l'éternité ; car je ne puis souffrir lorsque je suis oisif, l'activité bête et fiévreuse de ce disque de cuivre jaune qui va d'un coin à l'autre de sa cage et marche toujours sans faire un pas<sup>2</sup>.

1. Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, trad. de l'anglais par Anne-Laure Tissut, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2010, p. 129. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JTS*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. Théophile Gautier, *La Mille et deuxième nuit*, dans *Romans, contes et nouvelles*, t. 1, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 881. Désormais, les réf-

Le silence des autres, de l'*Autre*, est annoncé à la première page de la nouvelle comme pour mettre en valeur la voix du narrateur et insinuer que les paroles de Schéhérazade seront, de toute manière, englouties dans le silence, puisqu'elle sera tuée à la fin de la nouvelle. Lors de son premier dialogue avec Schéhérazade, le narrateur dresse l'évaluation de celle-ci, qui n'est définie que par sa beauté et par son statut de femme de Schahriar :

« Monsieur, dit la belle Turque [...], quoique vous soyez littérateur, vous devez avoir lu *Les Mille et Une Nuits*, contes arabes, traduits ou à peu près par ce bon M. Galland, et le nom de Scheherazade ne vous est pas inconnu ? »  
— La belle Scheherazade, femme de cet ingénieux sultan Schahriar, qui, pour éviter d'être trompé, épousait une femme le soir et la faisait étrangler le matin ? Je la connais parfaitement. (MDN, p. 884)

D'emblée, Schéhérazade se présente au narrateur comme une image figée d'un autre temps, ce qui annonce un personnage fade et effacé. Elle semble ici jouer le rôle d'objet littéraire réactivé par Gautier afin de servir, dans le laboratoire de l'orientalisme, l'idée de la femme orientale, victime de la férocité de l'homme oriental. C'est l'homme occidental qui tente de la sauver en lui racontant une histoire, mais sa tentative se solde par un échec. En revanche, le personnage de fiction devient critique et reproche à un intellectuel de ne pas avoir eu l'ingéniosité et la sagacité de voir qu'il y aurait bien un malheur après *Les mille et une nuits* :

Cet imbécile de Galland a trompé l'univers [La France est l'univers!] en affirmant qu'après la mille et unième nuit le sultan, rassasié d'histoires, m'avait fait grâce ; cela n'est pas vrai : il est plus affamé de contes que jamais, et sa curiosité seule peut faire contrepoids à sa cruauté. (MDN, p. 885)

Dans la réplique du narrateur, elle n'est que « la belle Scheherazade, femme de cet ingénieux sultan » (MDN, p. 884) ; elle n'est pas reconnue comme l'ingénieuse et intelligente conteuse ; pis encore, le caractère ingénieux est attribué ici au sultan qui égorge ses femmes pour éviter leur trahison. De plus, malgré l'acrobatie impressionnante que Schéhérazade a pu entreprendre en débarquant à Paris, elle se considère comme une subalterne par rapport à son « maître », le sultan :

[C]e matin, j'ai raconté ma dernière histoire, et mon sublime seigneur a daigné ne pas me faire couper la tête encore ; au moyen du tapis magique des quatre Facardins, je suis venue ici en toute hâte chercher un conte, une histoire, une nouvelle, car il faut bien que demain matin, [...], je dise quelque chose au grand Schahriar, l'arbitre de mes destinées. (MDN, p. 885)

Sur le plan physique, Schéhérazade, dans d'autres romans de Gautier, est loin d'être un idéal suscitant l'émerveillement, réservé seulement à Tahoser (dans *Le roman de la momie*) et à Cléopâtre (dans « Une nuit de Cléopâtre »). Après avoir écouté Schéhérazade exprimer sa détresse, le narrateur se montre

rences à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MDN, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

détaché, tout en établissant un parallèle intéressant qui montre la pénible tâche d'un littérateur en Orient et en Occident : « Votre sultan Schahriar, ma pauvre Scheherazade, ressemble terriblement à notre public ; si nous cessons un jour de l'amuser, il ne nous coupe pas la tête, il nous oublie, ce qui n'est guère moins féroce. Votre sort me touche mais qu'y puis-je faire ? » (MDN, p. 884) Ensuite, il la peint comme une pauvre fille suppliante et attendrissante :

La pauvre Scheherazade leva vers le plafond ses longues paupières teintes de henné avec un regard si doux, si lustré, si onctueux et si suppliant, que je me sentis attendri et que je pris une grande résolution.

« J'avais une espèce de sujet dont je voulais faire un feuilleton ; je vais vous le dicter, vous le traduirez en arabe en y ajoutant les broderies, les fleurs et les perles de poésie qui lui manquent ; le titre est déjà tout trouvé, nous appellerons notre conte "La Mille et Deuxième Nuit". » (MDN, p. 885-886)

Comme le souligne Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, les mythes tissés autour des vertus et des capacités des femmes ne font que les emprisonner dans une statue de marbre en niant leur humanité : « Peut-être le mythe de la femme s'éteindra-t-il un jour : plus les femmes s'affirment comme des êtres humains, plus la merveilleuse qualité de l'Autre meurt en elles. Mais aujourd'hui il existe encore au cœur de tous les hommes<sup>3</sup>. » Ainsi, l'humanisation du mythe de Schéhérazade peut être comprise chez Gautier comme une tentative de libérer la femme qui se débat à l'intérieur de la statue de marbre. Le détachement du narrateur dans *La mille et deuxième nuit* tend à rendre à la mythique Schéhérazade sa réalité de femme opprimée, négociant son droit de vivre par le biais d'un savoir livresque inauthentique, puisque copié. Aussi dans *La mille et deuxième nuit* Gautier met-il l'accent sur le caractère insipide, ordinaire et banal de Schéhérazade, d'abord dès la première esquisse du portrait, et ensuite par un parallèle entre sa condition et celle du feuilletoniste qui a la tâche d'amuser le public (MDN, p. 883). En effet, nul n'ignore l'aversion de Gautier pour le statut de feuilletoniste qui, pour lui, est un littérateur raté. Puisque Schéhérazade est aussi une sorte de feuilletoniste d'avant-garde, elle serait alors l'objet de haine de Gautier, ce qui expliquerait pourquoi elle n'est pas complimentée pour son intelligence : c'est Shahriar qui est couvert d'éloges, « ingénieux [et] sublime » (MDN, p. 884). Dans le portrait physique de Schéhérazade, on relève la profusion d'objets qui alourdissent le personnage et le font disparaître sous le tas de vêtements et d'accessoires exotiques. Schéhérazade elle-même finit par n'être plus qu'un charmant objet d'ornements dans l'appartement du narrateur, qui la compare à « la charmante esquisse de la *Madeleine du désert* de Camille Roqueplan » (MDN, p. 881). Pour Gautier, elle n'a rien d'une Cléopâtre ou d'une Tahoser, rien donc d'un idéal de beauté ou d'un caractère de femme idéale : originale, libre et émancipée. Il est ainsi possible de le voir comme le premier complice français de Joumana par cet acte de féminisme latent qui a mis deux siècles

3. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. 1, *Les faits et les mythes* [1949], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1976, p. 243.

avant d'être compris comme tel. La mort du personnage de Schéhérazade, sous la plume de Gautier, inaugure le commencement de « l'âge des femmes » dont elle fait partie, elle qui a su impressionner le sultan et sauver sa vie pendant mille et une nuits, mais qui, en demandant l'aide d'un homme étranger, finit par perdre la tête. Sa mort rompt avec la tradition qui consiste à tout donner à l'homme pour obtenir son amour. Elle vient également rompre avec l'âge des héroïnes qui se contentaient de chercher un moyen de gagner les faveurs de l'homme, comme Schéhérazade. En effet, celle-ci, sous la plume de Gautier, se perçoit et se définit comme une victime, une esclave soumise à l'homme en qui elle voit un maître incontestable. Dans l'ordre chronologique des fictions de Gautier, la dernière œuvre consacrée à la femme orientale est *Le roman de la momie*, celle qui va enfin mettre en marche ce que j'ai appelé « l'âge des femmes ».

Pour contrer le silence auquel auraient été contraintes les descendantes de Schéhérazade, Haddad livre dans son ouvrage des détails impressionnants sur sa vie, notamment sur son adolescence, sur les lectures qui l'ont influencée et sur son éducation, oscillant tour à tour entre le récit autobiographique et l'essai, et se concluant par la poésie, comme pour tenter de tout dire, de toutes les manières possibles. En contrepoids aux siècles de silence, Haddad use de toutes les armes littéraires pour finir d'achever Schéhérazade. Le poème qui clôt l'œuvre est à la fois d'une finesse et d'une véhémence incroyables.

Elle explique qu'elle y arrive mieux grâce au français, cette langue de l'autre qui permet parfois d'exprimer ce qui lui est impossible d'exprimer en arabe, sa langue maternelle. En ce sens, *J'ai tué Schéhérazade* représente doublement une forme de résistance féministe, et porte l'insurrection d'une intellectuelle orientale contre une image archaïque d'elle-même, considérée comme un mythe. Dans un esprit caustique, Haddad exprime ainsi sa position :

Schéhérazade est constamment célébrée comme une femme à qui sa culture, sa ressource, son imagination et son intelligence ont permis d'échapper à la mort en trompant « l'homme » par ses histoires sans fin [...]. Il me semble évident que cette méthode place l'homme dans la position omnipotente de celui qui accorde. Ce schéma n'apprend pas aux femmes la résistance ni la rébellion, pourtant sous-entendues dans les analyses du personnage de Schéhérazade et les débats à son sujet. Il enseigne plutôt la concession et la négociation alors qu'il est question des DROITS fondamentaux. Le droit de vivre. De choisir. D'être libre. D'être soi-même. Le droit à tout. (*JTS*, p. 127-128)

D'après Haddad, en employant la ruse, Schéhérazade aurait contraint toutes les femmes à s'exprimer toujours de biais<sup>4</sup>. En effet, Schéhérazade, en négociant ses droits fondamentaux, aurait imposé à la femme d'être « une petite

4. Le mot est emprunté à Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, p. 133.

sœur» de l'homme, d'avoir cette forme de vertu qui sied aux êtres opprimés<sup>5</sup> et subalternes. Haddad s'insurge contre la Schéhérazade en elle, mais il ne faut pas omettre que la langue française, outre sa position de langue étrangère qui permet une expression plus franche et sans fard, fournit aussi une base littéraire suffisante pour permettre cette révolte contre l'image de Schéhérazade. Or, la langue française a-t-elle toujours été le lieu d'une expression libre et franche? En réalité, si l'Orient des *Mille et une nuits* a attiré les poètes, écrivains et artistes français il y a plus de deux cents ans, c'est parce que l'Orient était l'espace de tous les fantasmes. L'étude de la métamorphose du personnage de Schéhérazade, de *La mille et deuxième nuit* à *J'ai tué Schéhérazade*, se présente donc comme un terrain fertile à l'analyse littéraire comparatiste. C'est ce qui est proposé à travers une lecture moderne d'un texte du XIX<sup>e</sup> siècle mis en rapprochement avec un texte contemporain d'une écrivaine orientale. En effet, une lecture innovatrice et comparative qui se fait au prisme de théories récentes, notamment celles de Gayatri Spivak et de Mustapha Fahmi, s'avère fructueuse.

Il est vrai que les questions de l'attrait pour l'Orient dans l'œuvre de Gautier et de sa représentation de la femme ont déjà été observées par plusieurs chercheurs. L'idéal féminin de Gautier est fait de marbre, tout en étant incarné dans un genre fantastique. D'ailleurs, il ne manque pas de le préciser: «j'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair. Mes études de peinture me firent apercevoir d'un [*sic*] défaut que j'ignorais, c'est que j'avais la vue basse. Quand j'étais au premier rang, cela allait bien, mais quand le tirage des places reléguait mon chevalet au fond de la salle, je n'ébauchais plus que des masses confuses<sup>6</sup>.» Cependant, il n'est pas impossible que les masses confuses comme les mythes de la femme orientale au XIX<sup>e</sup> siècle n'aient pas attiré Gautier, qui s'y est penché de plus près pour en dégager la femme et l'esprit. Cependant, ces éléments n'ont pas fait jusqu'à ce jour l'objet d'une analyse approfondie et actualisée. La femme orientale représentée par Gautier porte clairement le souffle de chaque aspiration esthétique, sociale et éthique de l'artiste pur. Comme lui, Schéhérazade et Dinarzade semblent prises par enchantement dans une duplicité de temps et de lieux, entre l'imaginaire oriental et l'imaginaire occidental, dont elles ont cette capacité de différer dans le temps et dans l'espace. Les apports de Gautier sont significatifs. Par exemple, il choisit le nom Dinarzade alors que, dans la version originale, la sœur de Schéhérazade s'appelle Dunyazade. C'est celle-ci qui demande à Schéhérazade d'étaler son savoir littéraire. Ce choix peut sembler anodin, mais la signification des deux noms révèle un choix mûri. On y décèle une satire de la littérature française, ou du sort qu'est en train de prendre la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle: Dunya signifie en arabe «le bas

5. Bertrand Russell, «The Superior Virtue of the Oppressed», dans *Unpopular essays* [1950], Londres/New York, Routledge, coll. «Classics», 2009, p. 56-62.

6. Théophile Gautier, *Portraits contemporains. Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques, avec un portrait de Théophile Gauthier d'après une gravure à l'eau-forte par lui-même vers 1833*, Paris, Charpentier et C<sup>ie</sup> libraires-éditeurs, 1874, p. 7.

monde» ou «le monde», et Dinar est la monnaie de plusieurs pays d'Orient, ce qui peut être synonyme d'une critique de la transformation de la littérature d'une expérience de vie à une expérience mercantile et monnayable.

Au final, Gautier a contribué à tuer la femme soumise à l'homme en railant Schéhérazade et en la tuant, un acte qui a peut-être dépassé les objectifs de son auteur par son avant-gardisme. Tuer Schéhérazade est devenu de nos jours une mode féministe, une manière pour les intellectuelles orientales d'affirmer leur liberté en rompant avec «la négociation rusée» de leurs droits fondamentaux. Il est également à noter que Fawzia Zouari, une écrivaine tunisienne, a aussi porté un coup pour assommer Schéhérazade. Toutefois, l'acte de Haddad, en raison de son titre révélateur et de sa forme plurielle, résonne plus sourdement.

### *J'ai tué Schéhérazade: l'accomplissement d'un acte de libération féministe*

Joumana Haddad s'est départie de la Schéhérazade en elle. Entre les pages de son œuvre pluriforme, elle achève de tirer le dernier trait sur Schéhérazade. Il est clair que la forme de l'œuvre, inclassable comme l'a été la Schéhérazade mythique, associée à un titre aussi catégorique que *J'ai tué Schéhérazade*: confession d'une femme arabe en colère, habilement maniée dans une langue française et un style particulier, s'appliquent à condenser la radicalité de cet acte, avant d'exprimer la nécessité de s'assumer comme femme libre. Dans cet article, il ne s'agit pas d'explorer la pluralité de la forme de cet ouvrage, mais d'en commenter le choix de la langue française pour tuer un mythe intouchable en Orient. En effet, l'auteure écrit en français ce qu'elle ne peut pas dire dans sa langue maternelle. Mais pourquoi a-t-elle besoin de l'écrire en français? Ignore-t-on vraiment que, dans le monde arabo-musulman, il y a des femmes libres et des intellectuelles depuis l'Antiquité qui continuent aujourd'hui de résister à la domination de la femme orientale? Haddad raconte, dans le prologue de l'œuvre, un incident vécu lors de conférences internationales pendant lesquelles des intellectuels lui expliquent qu'elle n'est qu'une exception à la règle, et qu'elle affirme, à tort, que les femmes orientales n'expriment pas librement leurs idées ni ne prennent part au discours. En réaction à cela, Haddad croit que ce préjugé sur la femme orientale est dû en partie à des figures féminines mythiques, ce qui l'amène à achever ainsi la Schéhérazade en elle, responsable à son avis du façonnement de l'image fautive représentant une femme orientale soumise et sous l'emprise d'un tyran dominateur.

Sur la forme, nous dirons de prime abord que c'est un texte protéiforme, inclassable, léger, relevant tantôt de l'essai, tantôt de l'autobiographie et, vers la fin, de la poésie. En bref, il est un manifeste pour la cause féminine en Orient. L'œuvre s'ouvre sur une anecdote qui a fait jaillir l'inspiration pour tuer Schéhérazade:

L'idée de ce livre est née quand une journaliste étrangère m'a demandé, par un jour pluvieux de décembre 2008, comment «une femme arabe comme

vous en vient à publier en arabe un magazine érotique aussi controversé que JASAD»? Des éléments précurseurs dans mon éducation ou mes origines avaient-ils préparé cette décision si polémique et «peu ordinaire»? m'a-t-elle demandé. «La plupart des Occidentaux n'imaginent pas qu'il existe des femmes arabes libérées comme vous», a-t-elle ajouté. Dans son esprit, c'était un compliment, bien sûr, mais je me rappelle avoir pris ses mots comme une provocation. (*JTS*, p. 9)

Cette anecdote n'est pas isolée par rapport au reste du livre puisque les éléments autobiographiques continuent de jalonner le texte et de faire avancer la réflexion de l'auteure. *J'ai tué Schéhérazade* comporte des passages personnels qui rendent compte de la manière dont la femme orientale francophone se positionne par rapport à ses acquis culturels orientaux. En effet, Joumana y expose une réflexion sur les modes de résistance au féminin, fractionnée entre prose, essai et poésie, et sur la possibilité de s'exprimer en français plutôt que dans sa langue d'origine.

En ce sens, Joumana Haddad se joint à l'appel lancé par Gayatri Spivak<sup>7</sup> à toutes les intellectuelles, et aux orientales en particulier, longtemps considérées comme subalternes, ne pouvant parler et se représenter elles-mêmes. L'appel étant de prendre part au discours et de continuer à lutter pour une condition féminine digne des femmes libres en rompant avec la domination de mendier une faveur à son supérieur. L'autobiographie de Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade*, respire la liberté et la libération absolue, considérant que «Joumana rejette les petites mesures. [...] Elle sort ses griffes contre tous les tabous et son "crime" devient une naissance, un acte de vie.» (*JTS*, p. 14) En effet, «[i]l faut du génie pour atteindre une liberté aussi radicale» (*JTS*, p. 14), comme l'écrit Etel Adnan dans la préface. Ainsi, Haddad cherche à montrer que «la femme ne sort que d'elle-même, et [elle] doit se faire, doit se créer, tout comme l'homme, d'ailleurs. Elle doit devenir la nouvelle Schéhérazade, écrivant ses contes pour participer par la littérature à la création du monde.» (*JTS*, p. 12) Pour donner plus de force à son message, Haddad invoque une longue liste de noms de femmes libres qui œuvrent pour rompre avec l'ère de Schéhérazade.

Enfin, la Schéhérazade de Gautier est sacrifiée à cause d'un Occident déformateur, et celle de Joumana Haddad est aujourd'hui tuée, faute de pouvoir se dresser contre la misogynie qui règne. Or, l'intellectuelle orientale revendique aujourd'hui son droit à la liberté, quitte à utiliser la langue de l'autre pour la solliciter comme «une nécessité vitale» (*JTS*, p. 67). Elle réclame «la liberté comme un besoin : liberté d'écrire sans ambiguïté, ou pas. De choquer, ou pas. En bref, le droit de choisir. De décider ce que l'on veut dire, vivre, sentir et faire» (*JTS*, p. 67), comme le souligne Haddad. Or, cette Schéhérazade, qui a évolué dans un Orient ouvert, au sein des contes les plus subversifs et libérateurs dans ce qu'ils comportent d'érotisme, comment

7. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?* [1988], trad. de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

s'est-elle transformée en une version superficielle et soumise d'elle-même ? La langue française le dirait ainsi : « autres temps, autres mœurs ». Autrefois, une femme qui usait de la culture, de son esprit et de son savoir pour impressionner l'homme, le faire rêver, était en effet une exception. La femme était perçue plutôt comme faite de chair, lascive, faible, animée pour le désir de l'homme. Aujourd'hui, après avoir acquis ses droits au vote, à l'expression et au travail libérateur comme en Iran, où les femmes peuvent être médecins, ingénieures et écrivaines, l'image de l'ancienne conteuse paraît dépassée. En transgressant la barrière de la langue et en s'exprimant en français, Joumana Haddad pose la possibilité du pouvoir de la langue qui abolit les limites géographiques et culturelles. Plus encore, elle met l'accent sur le rôle de la littérature comme « une complice toute puissante » (*JTS*, p. 33). L'érotisme, trop apparent dans les contes originaux persans des *Mille et une nuits*, se transforme et se métamorphose pour se montrer sous un nouveau jour : il devient dévoilement de soi. Mais c'est un dévoilement intime et intérieur, dans une autre langue, une manière de dénuder ses propres construits sociaux et culturels devant le regard de l'autre, et d'accepter son regard. Joumana Haddad, dans son essai autobiographique, introduit le lecteur ou la lectrice francophone non seulement à sa manière de voir le regard de l'autre, trop agaçant sur elle, l'orientale, mais également à son univers familial et à son éducation dès l'enfance, et l'invite à fouiller avec elle dans les tiroirs intimes de son imaginaire oriental inséminé d'un imaginaire occidental. Cet aspect biculturel pose le questionnement de la position entre la langue originaire et la langue de l'autre, et donne une vue d'ensemble sur la construction, dès le plus jeune âge, d'un multiculturalisme pour ouvrir la voie à des sociétés humaines plus interculturelles.

### Une autoévaluation injuste ?

Quand on retrace les rapports entre Orient et Occident, on peut comprendre les dichotomies qui se sont formées, surtout du côté de l'institution orientaliste en Occident. Comme l'affirme Edward Saïd, les fictions qui prennent l'Orient pour cadre vont de pair avec l'acharnement impérial à s'immiscer dans cette partie attrayante du monde :

Reconstruire une langue orientale qui était morte ou perdue, cela signifie [...] reconstruire un Orient mort ou négligé et préparer la voie pour ce que les armées [...] feront plus tard ; cela veut aussi dire que la précision, la science et même l'imagination de la reconstruction peuvent préparer la voie pour ce que les armées, les administrations et les bureaucraties feront plus tard sur le terrain, en Orient<sup>8</sup>.

Il n'est donc pas surprenant ni révoltant que Théophile Gautier représente Schéhérazade comme une femme soumise et comme un esprit en manque d'inspiration, venant mendier une histoire fantastique chez le poète français,

8. Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2005, p. 220.

inversant ainsi les rôles. Une question demeure étrange, celle de l'autoévaluation de Joumana Haddad. Est-elle une femme orientale qui se défend devant l'accusation occidentale de soumission ? Ou est-elle plutôt une intellectuelle au carrefour des cultures, ne sachant ni d'où elle vient et ni où elle va ? Sa rupture avec Schéhérazade et la condamnation de celle-ci prennent-elles le personnage dans son contexte historique ?

Dans *La nouvelle science* du philosophe Giambattista Vico, il est mentionné que l'Histoire peut se diviser en trois âges : l'âge des dieux, l'âge des héros et l'âge des hommes. Dans *The Purpose of Playing*, Mustapha Fahmi décortique les perceptions des personnages de Shakespeare dans une analyse théorique basée sur cette conception des trois âges. Joumana Haddad cherche-t-elle à introduire l'âge des femmes en Orient ? Si elle s'autoévalue comme héritière et concitoyenne d'une longue tradition de femmes libres et féministes, c'est qu'elle s'autodéfinit comme telle. Mais cette autoévaluation est-elle en phase avec ce qui se passe dans le monde arabo-musulman de nos jours ? D'ailleurs, comme Fahmi lui-même le dit dans *La leçon de Rosalinde*, « Shakespeare nous comprend mieux que nous nous comprenons nous-mêmes<sup>9</sup> ». L'analyse de Fahmi<sup>10</sup> permet de comprendre que l'autoévaluation du personnage principal, qui se trouve en décalage avec son temps, est l'explication même de ses crises d'identité et de ses conflits dans ses relations avec les autres et avec le monde. Alors à quand une nouvelle Schéhérazade en phase avec son temps ? Ou plutôt, à quand un temps et un âge propice où toutes les Schéhérazades, du nord au sud, de l'Afrique à l'Asie, de la ville à la région, pourront se développer en toute quiétude et en toute harmonie ?

9. Mustapha Fahmi, *La leçon de Rosalinde*, Chicoutimi, Éditions La Peuplade, coll. « Essais », 2018, p. 129.

10. Mustapha Fahmi, *The purpose of Playing. Self-Interpretation and Ethics in Shakespeare*, Québec, Two Continents Publishing, coll. « Presses interuniversitaires », 2008, p. 19.





Avec des contributions de

Lydia Couette

Anne-Marie Duquette

Daniel Harrisson-Dugas

Anthony Lacroix

Marie-Hélène Nadeau

Cynthia Paris

Valérie Plourde

Andréanne R.Gagné

Julie Racine

Amira Ben Rejeb

Alexandra Rivard

ISBN 978-2-925015-14-7



9 782925 015147