



HAL
open science

Déclinaisons de l'arrière-texte

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé (Dir.). Déclinaisons de l'arrière-texte. Gladieu, Marie-Madeleine; Pottier, Jean-Michel; Trouvé, Alain. ÉPURE, Éditions et presses universitaires de Reims, 6, 217 p., 2012, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-48-5. 10.4000/books.epure.1106 . hal-03000301

HAL Id: hal-03000301

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000301>

Submitted on 22 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Directeurs de la publication :
Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier
et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°6
Déclinaisons de l'arrière-texte

l'épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Déclinaisons de l'arrière-texte

Marie-Madeleine Gladieu, Alain Trouvé et Jean-Michel Pottier (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.1106
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2012
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961934



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012
EAN (Édition imprimée) : 9782915271485
Nombre de pages : 220

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; TROUVÉ, Alain (dir.) ; et POTTIER, Jean-Michel (dir.). *Déclinaisons de l'arrière-texte*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2012 (généré le 22 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1106>>. ISBN : 9782374961934. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1106>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2012
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

La fécondité du séminaire « Intertexte et arrière-texte » (AIL5) a conduit à remettre en chantier en 2010-2011 la notion toute nouvelle d'arrière-texte afin de mieux en cerner la validité et les limites éventuelles. Tel est le sens de ce sixième volume. L'arrière-texte correspond au faisceau complexe de données textuelles et iconographiques, de circonstances personnelles et collectives qui participent du mouvement de création dans la demi-conscience de l'écriture. A ce titre il inclut et dépasse le seul champ intertextuel. Sa reconstitution par le lecteur, toujours partielle, participe du processus de synthèse propre à l'écriture littéraire. Il se pourrait qu'avec cette ultime notion, produite dans l'effervescence des années 1960-1970 et temporairement oubliée, l'intuition des artistes ait précédé la critique et soit le chaînon manquant permettant de penser dans toute sa complexité le phénomène de création.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Marie-Madeleine Gladieu est professeur de littérature et de civilisation hispano-américaines à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, spécialiste du Pérou et de Vargas Llosa. Elle a publié divers ouvrages et articles sur la littérature d'Amérique hispanique ainsi que des ouvrages de méthodologie.

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Alain Trouvé est maître de conférences en littérature française à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, habilité à diriger des recherches. Vingtiémiste, théoricien de la littérature et de la lecture, il dirige depuis 2006 la revue *La Lecture littéraire*. Membre fondateur du groupe LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) et ondateur du collectif de Recherche « Lire écrire d'un continent à l'autre », il a publié, entre autres, *Le Lecteur et le livre-fantôme* (Kimé, 2000), *Le Roman de la lecture* (Mardaga, 2004), et, avec Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier, *L'arrière-texte. Pour repenser le littéraire* (2014).

JEAN-MICHEL POTTIER (DIR.)

Jean-Michel Pottier est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Dix-neuviémiste, spécialiste de génétique textuelle et de littérature pour la jeunesse, il est l'auteur d'ouvrages et d'articles traitant de didactique de la littérature.

SOMMAIRE

Avant-propos

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé

Arrière-plans romanesques

El túnel (Le Tunnel), d'Ernesto Sábato

Marie-Madeleine Gladieu

L'arrière-texte dans la littérature personnelle (Mario Vargas Llosa et Julio Ramón Ribeyro)

Françoise Aubès

Le journal de Julio Ramón Ribeyro

L'Histoire secrète d'un roman

Autour de Jean-Christophe de Romain Rolland : l'arrière-texte des versions scolaires

Jean-Michel Pottier

Les caractéristiques du roman scolaire

Les choix de *Jean-Christophe* racontés aux enfants : un cas particulier

« Les Poumons de la ville » dans les romans naturalistes

Aline Molina

La « campagne urbaine »

Les déjeuners sur l'herbe

Itinéraire d'un promeneur

Le « laboratoire de la Nature »

Heart of darkness (Au cœur des ténèbres), de Joseph Conrad, arrière-texte de El sueño del celta (Le Rêve du Celte), de Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

L'arrière-texte historique dans Crônica de uma travessia, A época do Ai-Dik-Funam de Luís Cardoso (Timor Oriental)

Roselis Batista R.

Résumé de Crónica de uma travessia

Fabriques du poème

L'arrière-texte dans la littérature du Moyen Âge : entre appropriation et subversion

Laurence Hélix

L'arrière-texte au Moyen Âge, un passage obligé

De la référence au « emploi », quand l'arrière-texte devient matériau littéraire

Chrétien de Troyes le précurseur

La conversion de l'arrière-texte

La poétique de l'écho chez Maeterlinck : (en)quête des arrières-textes

María de Jesus Reis Cabral

« Moyen, que plus ! Principe » S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*

« La Renaissance /.../ une apostasie de la vérité, une tromperie et une déception et un mouvement artificiel », M. Maeterlinck, *Le Cahier Bleu*

« Nous vivons tous dans le sublime » M. Maeterlinck, *La Vie profonde*
texte

Dans le lit de La Seine

Alain Trouvé

Du solide au liquide

Intertexte littéraire et arrière-plan circonstanciel

Écriture et hors-texte

Le zaoum de Velimir Khlebnikov : de l'arrière-texte expérimental à l'expérience vitale

Anne-Élisabeth Halpern

L'expérimentation de la langue : l'arrière-texte à l'œuvre

Le *zaoum*, expérience vitale d'avant-garde et d'avant monde

Avant-propos

Marie-Madeleine Gladiou, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé

- 1 La fécondité du séminaire « Intertexte et arrière-texte » (AIL5) dont les actes ont été publiés en décembre 2010¹ nous a conduits à remettre en chantier la notion toute nouvelle d'arrière-texte, afin de mieux en cerner la validité et les limites éventuelles. Tel est le sens de ce sixième volume du séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* qui rassemble les communications de l'année 2010-2011. L'arrière-texte, rappelons-le, apparaît sous la plume d'Elsa Triolet qui en adapte l'idée de sa fréquentation intime des écrits de Khlebnikov. Il s'agit donc d'une intuition d'auteur, évoquée par cette dernière dans *La Mise en mots*, premier volume de la collection « Les Sentiers de la création » publié en 1969 chez Skira. Au même moment, dans le volume 2, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Aragon reprend l'idée à son compte. Tous deux entendent sous ce terme le faisceau complexe de données textuelles et iconographiques, de circonstances personnelles et collectives qui participent du mouvement de création dans la demi-conscience de l'écriture. L'arrière-texte inclut et dépasse le seul champ intertextuel. Sa reconstitution par le lecteur, toujours partielle, participe du processus de synthèse propre à l'écriture littéraire. Il se pourrait qu'avec cette ultime notion, produite dans l'effervescence des années 1960-1970 et temporairement oubliée, l'intuition des artistes ait précédé la critique et soit le chaînon manquant permettant de penser dans toute sa complexité le phénomène de création.
- 2 L'une des questions rencontrées lors de la première session portait sur la moindre efficacité de l'arrière-texte dans le champ poétique. C'est pourquoi ce volume suit encore approximativement le découpage générique entre roman (I) et poésie (II). L'arrière-texte, notamment dans certaines formes de poésie d'avant-garde, serait en quelque sorte montré et non à reconstituer, comme c'est plutôt le cas pour le roman. Selon l'une des études proposées dans le volume 5, l'« arrière du texte »² confondu avec le blanc dans la poésie de Mallarmé participerait plus de ce qui s'invente à partir de la création verbale que de ce qui rend compte de son jaillissement. Nul doute que la création littéraire soit aussi tension vers l'inédit. Mais on aura remarqué que l'« arrière du texte » n'est plus tout à fait l'arrière-texte, qui s'intéresse précisément au seuil qualitatif participant de l'effet esthétique. Des nouvelles réflexions rassemblées ici émergent plus nettement la notion d'*inconscient de la langue*. On la retrouve, à des degrés

divers, dans les études consacrées à Maeterlinck (Maria de Jesus Cabral), Khlebnikov (Anne-Élisabeth Halpern), Ponge (Alain Trouvé), pour le champ poétique, mais déjà dans le texte de Roselis Batista portant sur le roman du timorais Luis Cardoso *Crônica de uma travessia* où l'on décèle, derrière le maniement de la langue portugaise, l'écho des langues indigènes du Timor. L'inconscient des langues apparaît comme une composante importante de l'arrière-texte. Il est à la fois ce dont se nourrit l'écriture et ce qu'elle fait partiellement émerger.

- 3 Une autre avancée de cette année réside dans la confrontation avec la notion de hors-texte proposée par Françoise Aubès dans son étude consacrée à l'œuvre de Julio Ramón Ribeyro. Cette notion forgée dans le champ de la sociocritique recouvre à la fois les cadres idéologiques participant de l'écriture et de la réception des textes, sans qu'ils prennent la forme intertextuelle, et la part de non-texte en tant que l'écriture s'ouvre au monde comme objet de la perception. Ces deux acceptions font du hors-texte, à côté de l'intertexte, une part constitutive de l'arrière-texte. On en trouvera la trace dans la communication sur *Jean-Christophe* de Romain Rolland. Jean-Michel Pottier y aborde la façon dont l'institution scolaire informe et conditionne la lecture d'un grand roman proposé aux écoliers dans une version condensée. Le cadrage idéologique relie secrètement des éléments vus ou vécus par Ernesto Sabato et leur transmutation dans le roman *Le Tunnel*, selon l'analyse de Marie-Madeleine Gladieu.
- 4 Il renvoie aussi à l'insertion de l'écrivain dans un contexte éditorial et culturel expliquant que des intertextes puissent être occultés ou transformés. Ces mécanismes apparaissent bien dans les études consacrées à la littérature médiévale (Laurence Hélix), au dernier roman de Vargas Llosa (Marie-Madeleine Gladieu) ou à la façon dont le roman naturaliste désigne et subvertit un imaginaire de la campagne (Aline Molina), pour le fondre dans un cadre urbain.
- 5 Que tous les contributeurs à ce volume soient une fois encore chaleureusement remerciés.

NOTES

1. Gladieu, M.-M., Trouvé, A. (dir.), *Intertexte et arrière-texte*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » (AIL) ; 5, 2010.
2. Voir à ce sujet la communication de Jean-Baptiste Goussard, « L'arrière-texte comme arrière de texte dans les écritures fragmentaires », in *Intertexte et arrière-texte*, op. cit., p. 209-223.

AUTEURS

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, ITEM (CNRS)

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Arrière-plans romanesques

El túnel (Le Tunnel), d'Ernesto Sábato

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 L'écrivain argentin Ernesto Sábato, d'origine italienne, est né en 1911, et décédé quelques mois avant son centième anniversaire. Docteur en physique mais intéressé par la philosophie, il vient étudier les radiations atomiques au laboratoire Curie, puis aux États-Unis peu avant la Seconde Guerre mondiale. Il exprime ses craintes face au développement de la science, si celui-ci n'est pas contrôlé par l'humanisme. Dans ce sens, il affirme avoir apprécié l'attitude du surréalisme, qui prétend détruire les mythes du capitalisme et du développement matériel érigé en valeur suprême. Il rentre en Argentine quand éclate le conflit avec l'Allemagne, et enseigne la physique nucléaire à l'université ; mais il perd son poste. En 1946, il tente de revenir travailler au laboratoire Curie, puis à l'UNESCO, mais ses démarches échouent. Il parcourt la France et l'Allemagne ravagées par la guerre, les villes en ruines, les camps libérés, avant de gagner la Suisse d'où il doit prendre un train pour l'Italie, puis le bateau pour Buenos Aires. À Lausanne, en attendant son départ, il écrit les premières pages de ce qui deviendra son premier roman, *El túnel*.
- 2 L'arrière-texte est ici particulièrement riche : il touche non seulement à l'intertextualité et aux « démons de l'écrivain », pour reprendre l'expression de Faulkner et de Vargas Llosa, que Sábato a reprise à son compte, mais il intègre les blessures d'un passé collectif proche encore, qui ont conduit le monde à la catastrophe et à sa destruction. Comme dans tout premier roman, l'écrivain projette sur ses personnages certaines frustrations de son enfance et d'un passé plus récent ; le nom et la qualification des personnages, autant que les situations et les lieux évoqués, renvoient non seulement à une possible réalité, mais symbolisent aussi des éléments plus tragiques du monde contemporain.
- 3 Le tunnel, élément qui donne son titre au roman, pourrait, dans sa forme réaliste, pourrait désigner l'un de ceux de la Manzana de la Lucas, à Buenos Aires, qui datent, comme le nom de ce quartier de la ville l'indique, du XVIII^e siècle, époque où le port se modernise, concurrençant Guayaquil, Callao et Valparaiso pour l'exportation des produits du continent sud vers l'Europe. Il pourrait aussi correspondre à l'un de ceux qu'emprunte la voie ferrée pour rejoindre la Suisse, ou encore à ces souterrains qu'en des temps peu sûrs de l'histoire, les hommes creusent pour fuir des bâtiments envahis

par l'ennemi, ou bien celui que creuse un prisonnier pour s'échapper du lieu où il est retenu. Mais ce sont les connotations de ce type de lieu que retient le narrateur : la solitude et la non communication, les ténèbres qui empêchent de voir la réalité du monde, l'impression de parois qui enferment le narrateur, l'obligeant à suivre, contraint par cette matérialité du destin, un chemin unique et inévitable, vers une issue d'abord incertaine, mais qui peu à peu prend la forme d'un cercueil ou de la cellule d'une prison. Le mot perd alors sa valeur toponymique pour être investi d'une valeur et d'un sens purement sensoriels et affectifs. Le lecteur plonge donc dans ce monde des impressions, présentées par le narrateur comme des certitudes qu'il ne peut jamais solidement argumenter.

- 4 Les occurrences du mot « tunnel », au long de la séquence XXXVI, laissent percevoir son aspect immatériel : faisant allusion à María, Castel imagine que « c'était comme si nous avions vécu tous les deux dans des couloirs ou des tunnels parallèles, sans savoir que nous avançons l'un à côté de l'autre »¹, puis « il y avait un seul tunnel, sombre et solitaire : le mien, le tunnel où s'étaient déroulées mon enfance, ma jeunesse, toute ma vie »². Le tunnel et ses variantes, le couloir et le mur de verre, dominent cette séquence pour faire ressentir au lecteur l'impossibilité de communiquer qui, pour Castel, frappe ces deux personnages, et surtout lui-même : Castel plaque ses propres problèmes sur celle qu'il prétend aimer, et il se présente finalement comme « ce pauvre être enfermé dans son cercueil »³, sort qui sera, en réalité, celui de María deux séquences plus loin, car lui-même, enfermé dans la cellule d'une prison, « hermétique » certes, tente de se justifier, possibilité qu'il n'a pas laissée à la jeune femme.
- 5 Le tunnel renvoie alors à la notion de cécité : d'une part, celle des personnages doués de la vue, mais qui cherchent à « y voir clair » dans ce tunnel qu'est la vie (le lecteur est forcément renvoyé à l'autre signification de « voir » : « comprendre »), contrairement à ceux qui se contentent de reproduire « à l'aveugle » les positions et les mots des autorités (Baudelaire les nommait « phares ») ; d'autre part, les non-voyants, qui ont appris à se diriger dans les ténèbres et qui se sont constitué des codes : Allende possède des livres, qu'il lit, et identifie immédiatement Castel lors de sa première visite, peintre dont il a connaissance du nom et des œuvres. Cette maîtrise de l'abstraction fait la supériorité des aveugles, dans l'œuvre de Sábato, qui deviendront dans le roman suivant les véritables maîtres de ce monde.
- 6 La cécité n'est-elle pas celle de ces intellectuels, de ces savants grâce à qui la science progresse, mais qui ne voient pas que ce progrès conduira à la catastrophe ? En 1939-1939, Sábato exprime en effet son inquiétude devant les découvertes liées au radium et à la physique nucléaire. L'inquiétude naît aussi face à ceux qui, dans une idéologie dominante, ne décèlent pas les indices de ce qui conduira à la destruction de l'humain, en Europe occidentale au cours des deux dernières décennies comme dans l'Argentine de la seconde moitié des années 1940.
- 7 Castel fait, au contraire, de la perception visuelle et de sa transcription matérielle sur la toile, sa raison et son moyen d'exister. Le seul tableau dont il soit question dans le roman est *Maternidad* (Maternité) : le thème principal en est « la femme qui regardait jouer l'enfant/le petit garçon »⁴ ; en haut, à gauche, un tableau en miniature dans le tableau, comme une mise en abyme du sentiment ou de la sensation de cette femme, montre une femme seule sur une plage déserte, en train de regarder la mer. Le verbe utilisé est à l'imparfait, il s'agit donc d'un sujet qui n'existe pas en soi, dans un présent de l'existence dans un sens absolu, mais situé dans un temps passé, non considéré

comme révolu. Or Castel, évoquant ses relations avec María, se complaît à décrire son comportement maternel : elle lui caresse la tête, les cheveux (XVII, XXVII), il pose sa tête sur ses genoux comme un enfant (XXVII) ; puis, quand elle s'est retirée dans la propriété familiale, Castel se souvient de son enfance, le visage collé à une vitre derrière laquelle il observe silencieusement la vie du dehors ; or, c'est la neige qu'il regarde, élément qui fait disparaître le paysage et obstrue la vision du dehors. Encore une fois, le regard ne sert plus à rien. Comme les parois du tunnel ou du couloir, la fenêtre renvoie à une vue bouchée. Il n'y a plus d'horizon possible. Dans ce cas précis, le personnage de Castel est un instant chargé des souvenirs d'enfance de son créateur : né beaucoup plus tard que ses frères, dans une famille d'émigrés italiens où les hommes sont peu au foyer, sa mère le protège plus que ses aînés, le garde près d'elle, et les souvenirs d'enfance de l'écrivain sont ceux du monde vu de derrière les carreaux d'une fenêtre ; il regarde les jeux des enfants de son quartier sans y participer. La femme regardant l'enfant jouer seul, et parallèlement, revoyant cette plage au bord de l'océan et imaginant l'autre rive, celle de son pays d'origine, dans l'autre hémisphère et sur un autre continent, où le destin conduira un jour son fils, n'est-ce pas une transposition du souvenir que l'écrivain garde de sa mère ? Rappelons également que Sábato est peintre autant qu'écrivain.

- 8 Le nom de María, dans des pays de tradition chrétienne comme l'Italie et l'Argentine, évoque la Vierge, mère de tous les croyants, protectrice de l'humanité. Mais, malgré ses gestes maternels, cette Marie ne s'identifie pas à la mère du petit garçon, mais à la Marie de la mer, dont le nom de famille, basque, Iribarne, montre bien que ses origines sont « de Allende », de l'autre côté de l'Océan, signification de son nom d'épouse qu'elle-même ne révèle pas. Elle avoue à Castel qu'elle regarde souvent la mer, sur une plage déserte, comme le personnage du haut du tableau. Et de tous les visiteurs de l'exposition, elle est la seule à porter attention à ce détail, à être fascinée par lui au point de se projeter dans ce personnage. L'œuvre d'art joue alors parfaitement l'un de ses rôles : faire surgir chez celui qui, ne s'attachant pas à la seule forme, la contemple en tentant d'en saisir toutes les dimensions, des éléments de son expérience de la vie qui conduisent à la réflexion et parfois au changement du cours normal des choses.
- 9 N'est-ce pas, à bien y regarder, ce que l'écrivain propose dans sa première œuvre romanesque ? Ce soupçon pousse le lecteur à s'interroger sur les raisons pour lesquelles il a donné au personnage du peintre le nom de Castel, et à son tableau, le seul présent dans le texte étant *Maternité*. Le nom de Castel, à consonance française, est une réalité possible en Argentine, où des Français sont venus au XIX^e siècle essentiellement pour travailler la terre et faire fructifier les troupeaux. Mais en 1939, lorsque les Républicains espagnols fuient le triomphe du franquisme, et jusqu'en 1944, quand les Juifs doivent fuir le nazisme, dans les Pyrénées Orientales, isolé dans la montagne, un castel abandonné par ses propriétaires a été aménagé par une infirmière en maternité, à Elne. Elle y accueillait les futures mères, juives et républicaines, avec le soutien de la Croix-Rouge suisse. En 1944, les nazis ont découvert ce lieu et déporté vers les camps de la mort toutes les femmes qui s'y trouvaient avec leurs nouveau-nés. Or, dans la culture de langue espagnole, les vers les plus connus sont les *Couplets à la mort de son père* de Jorge Manrique, dont les premiers vers, qu'ont appris tous les enfants des écoles, sont : « Nos vies sont les fleuves/ qui se jettent dans la mer/ qui est la mort »⁵ – signalons au passage que Castel se compare lui-même à un fleuve, dans la séquence IX). Le tableau peut donc figurer ce que le narrateur dénonce dans la séquence I, le mal absolu que sont les camps de la mort, la destruction de la vie humaine ; et pour suivre la logique

romanesque, María qui s'assimile au personnage du tableau ne peut échapper à la mort, dans la « solitude anxieuse et absolue » signalée dans la séquence III. Attendant son train à Lausanne, l'écrivain, étant donné son engagement, a pu entendre parler de cette maternité, comme d'un des multiples exemples de l'horreur liée au nazisme triomphant.

- 10 Il est, à ce propos, intéressant de constater que le raisonnement attribué par Sabato à son protagoniste, lorsqu'il décide de tuer María (séquence XXXII), correspond à celui du nazisme décidant de l'extermination des « races inférieures », qui souillent la pureté arienne. S'étant aperçu que la prostituée roumaine qu'il a entraînée chez lui suite à une crise de jalousie, pensant que María est la maîtresse de Hunter, feint l'orgasme, il croit reconnaître dans son expression celle de María : c'est donc le signe sans équivoque que celle-ci feint, ment, qu'elle est donc une prostituée, et qu'elle mérite pour cela la mort. Au-delà du délire criminel du personnage, c'est celui des systèmes totalitaires qui est dénoncé.
- 11 La notion de système totalitaire renvoie à celle de pensée unique, et au niveau du texte romanesque, à la voix narrative unique qui s'exprime ici. Castel monologue : s'il laisse parfois accès aux voix des autres personnages, c'est toujours à travers son souvenir. Dès la première séquence, il affirme l'inexistence d'une mémoire collective, s'opposant ainsi à la théorie de cadres sociaux de la mémoire, de Maurice Halbwachs, élaborée dès 1925, et qui le conduira à écrire, peu avant sa mort en déportation en 1945, dans l'ouvrage *La Mémoire collective et le temps* :
- On s'est toujours représenté les consciences comme isolées l'une de l'autre, et chacune enfermée en elle-même. L'expression stream of thought, ou encore « flux ou courant psychologique » qu'on trouve dans les écrits de William James et de Henri Bergson, traduit, à l'aide d'une image exacte, le sentiment dont chacun de nous peut faire l'expérience lorsqu'il assiste en spectateur au déroulement de sa vie psychique.⁶
- 12 Halbwachs remarque en effet que la philosophie ne s'est pas penchée sur la dimension collective du temps et de la mémoire ; chaque génération accepte en partie la mémoire de la précédente, mais au moment où commence une époque nouvelle, un redémarrage du temps et de l'histoire (tel que celui qui s'est produit après la Seconde Guerre mondiale, pouvons-nous ajouter sans trahir le sociologue), certains événements tombent, pour un temps du moins, dans l'oubli. Et il est vrai que, durant les années qui ont suivi la libération des camps, les sociétés européennes refusaient de croire les témoignages de ceux qui avaient vécu la réalité de ce mal absolu. Or, le personnage de Castel rappelle au lecteur des traits significatifs de l'inhumanité des camps, et lui expose son « flux de conscience ». Niant la mémoire collective, il lui oppose sa propre mémoire en témoignant seul des traumatismes de son passé et de ce qui l'a poussé à tuer celle qu'il prétendait aimer. Ce faisant, il adopte une fois de plus le comportement de ceux qu'il prétend dénoncer ; paradoxalement, il comprend à quels actes de cruauté conduit la mise en œuvre d'une pensée unique raisonnant sur la base de syllogismes, comme le montre sa révolte évidente face à l'épisode du rat vivant que doit ingurgiter un prisonnier mourant de faim ; mais, se considérant comme incompris dans sa vie et dans son œuvre d'artiste, parce que seul détenteur de la vérité. Quand il perçoit la fascination de María pour le détail, la « fenêtre » de *Maternité* (détail non anodin, puisqu'il évoque, parmi ses souvenirs, ceux d'une fenêtre derrière laquelle il se tenait étant enfant), le peintre qui, au moyen de son œuvre, tente d'intégrer la mémoire collective, est profondément touché par ce début de reconnaissance et harcèle la jeune

femme de questions. La réponse de celle-ci annonce clairement que ce n'est pas le peintre qui la fascine et l'obsède, mais la « fenêtré » : « je m'en souviens constamment »⁷ (séquence VI) ; le peintre sait alors que ce qu'il a voulu transmettre, non point la forme bien construite qu'admirent les critiques, mais l'éternelle dialectique construction-destruction, vie-mort, vient de produire l'effet escompté. L'élément matériel qui sous-tend l'assimilation de l'être à l'œuvre est identifié, et par conséquent, une possible fonction cathartique de l'art. Cependant Castel l'interprète à sa manière, et voit en María une possible égérie, rôle qu'elle refuse d'abord et qui la pousse à fuir, comme elle fuit sa responsabilité dans l'accident qui a laissé son mari aveugle (dont elle refuse aussi de porter le nom). María cherche la protection plutôt que la responsabilité ; elle n'a pas pu, ou n'a pas voulu, assumer une maternité. Elle se contente d'être là, de garder son identité de jeune fille tout en se réfugiant auprès de sa belle-famille : la fenêtré dans le tableau, qui en nie le thème principal et se grave seule dans la mémoire du personnage, fait soudain peser sur elle la responsabilité totale de son existence.

- 13 Sartre et l'existentialisme constituent ainsi un autre aspect de l'arrière-texte de ce roman. Au début de la séquence XXVIII, María brise le silence tendu du repas dans la propriété de famille en annonçant qu'elle est en train de lire un roman de Sartre. *La Nausée*, de 1936, semble être le plus connu en Amérique du Sud. Et Sartre est lié à la résistance au nazisme et au fascisme. Son nom déclenche chez Hunter une réaction d'agressivité contre le genre romanesque et les lecteurs de romans, qui pourrait, à première vue, sembler étonnante, car peu avant, il a participé à une conversation avec Mimi Allende sur le roman policier, roman populaire, livre de chevalerie de notre époque, prétend-il. Mimi, remarque Castel, a un fort accent parisien, prononce les noms des romanciers russes à la française, et son nom évoque celui du personnage d'une chanson d'Alfred de Musset, Mimi Pinson, serveuse dans un café du quartier latin, pauvre mais attendant honnêtement le grand amour. Entre Hunter, le cousin d'Allende au regard fuyant, et Mimi, méchante et myope (le contraire de l'héroïne romantique), superficielle et snob (elle émet sur la peinture les avis stéréotypés qui font horreur à Castel), seul le narrateur possède un regard normal : lui seul est donc censé voir correctement la réalité, car le regard des autres personnages est toujours déformé, biaisé. Sa volonté de lucidité, d'appréhender le réel sans lui apposer le prisme des valeurs et surtout des préjugés communs, part de l'observation de ces préjugés pour proposer sa vision particulière de la situation. Castel veut élucider les raisons du comportement de María ; la manière dont ceux qui l'entourent exposent leur avis sur elle, sur ce lieu et sur la culture, lui font saisir les raisons de sa solitude intérieure. Un détail retient alors l'attention du lecteur : María garde son nom de jeune fille et n'utilise que lui, non point tant parce que la coutume du monde hispanique veut que le patronyme précède le nom de l'époux, mais parce qu'elle marque ainsi sa différence par rapport à toute la famille de son mari et à celui-ci. Iribarne est un nom basque, qui signifie « domaine, ferme » (Iri) et « lieu situé en bas, dans un bas-fond sombre et humide » (barne), lieu typique des Pyrénées basques ; Allende renvoie au contraire aux terres situées au-delà de l'Océan Atlantique, ou à des noms liés à l'indépendance des pays d'Amérique hispanique. Ces deux noms de famille juxtaposés induisent un élément contradictoire, qui caractérise le personnage de María, proche et inaccessible à la fois pour Castel. Pour elle-même, elle a choisi : elle est la femme du domaine, de la terre où elle se rend régulièrement pour se ressourcer. Le personnage est ainsi plus prédéterminé que ne le laisserait supposer l'ambiance existentialiste qui l'entoure.

- 14 Les éléments qui ont présidé à la naissance du texte de *El túnel* de Sábato proviennent ainsi en grande partie du vécu de l'écrivain, de ce qui a blessé sa sensibilité, durant son enfance et plus encore lors de son voyage dans l'Europe de l'immédiat après-guerre. L'étude de la signification des noms fournit d'autres indices qui permettent d'enrichir et de nuancer l'interprétation des personnages et des situations. Ce roman, qui n'est pas un policier traditionnel puisque l'assassin se présente immédiatement comme tel, mais disserte longuement sur les raisons qu'à son avis il a eues de tuer cette femme, suggère à son lecteur de réfléchir à la notion de roman populaire, policier, avant de critiquer en quelques phrases la composition et la lecture de textes romanesques. N'a-t-on pas affirmé qu'après Auschwitz, l'art était devenu un ornement inutile ? Le mal absolu entraînait, pensait-on, une stérilisation de la création. Mais au niveau du roman du moins, ce mal finit par se détruire lui-même, ou par recevoir un juste châtiment : la stérilité ; ces personnages n'ont pas de descendance, et Castel, qui détruit ses tableaux, ne peut plus peindre. De même que Castel attend son jugement, l'Europe commence à juger les responsables de crimes contre l'humanité : les êtres humains qui se projettent dans des rôles d'anges exterminateurs, de bras armés d'une justice supérieure, sont un jour confrontés à la réalité de leur projet, qu'ils en reconnaissent ou non l'utopie dévastatrice.
-

NOTES

1. Ernesto Sábato, *El túnel* (1948), Madrid, Cátedra, 1998, p. 159-160 : « *era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro* ».
 2. « *había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en el que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida* », *ibid.*, p. 160.
 3. « *este pobre ser encajonado* », *ibid.*, p. 60.
 4. « *la mujer que miraba jugar al niño* », *ibid.*, p. 65.
 5. Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre* (1535), Madrid, Càtedra, 1986, p. 149 : « *Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar/ que es el morir* ».
 6. <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem3>
 7. Ernesto Sábato, *op. cit.*, « *la recuerdo constantemente* », p. 82.
-

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

L'arrière-texte dans la littérature personnelle (Mario Vargas Llosa et Julio Ramón Ribeyro)

Françoise Aubès

- 1 J'ai choisi pour étudier l'arrière-texte deux supports : d'une part le journal du nouvelliste péruvien Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) ; il le publiera dans les années 1990 en lui donnant pour titre, *La tentación del fracaso*¹ (*La Tentation de l'échec*), titre tout à fait dans l'esprit du diariste mécontent de lui, car incapable d'écrire des romans, toujours enclin à créer de préférence des personnages mélancoliques et ratés ; d'autre part je m'appuierai aussi sur un petit essai, *Historia secreta de una novela*, du romancier Mario Vargas Llosa. *Historia secreta de una novela (Histoire secrète d'un roman)*, conférence donnée à l'université de Washington en 1968, deviendra un essai publié en 1971. Vargas Llosa y livre les secrets de fabrication de son deuxième roman, *La casa verde* (1966). À l'époque, le tout jeune écrivain lancé par *La ciudad y los perros (La Ville et les chiens)* (1963) a acquis une grande célébrité et est considéré comme l'un des plus brillants représentants du *boom* de la littérature latino-américaine.
- 2 Ces deux œuvres appartiennent de loin ou de près à ce que l'on appelle la littérature personnelle (tout écrit qui met en scène la vie ou les épisodes de la vie de celui qui en son nom propre en assume à la première personne l'énonciation²) ou écriture de soi comme le journal, mais aussi comme l'essai de Vargas Llosa qui est une sorte d'autobiographie intellectuelle puisqu'il s'y raconte, se remémore tout un moment de sa vie, étape indispensable pour comprendre la fabrication de son roman. Une citation de Roland Barthes est très éclairante sur la façon d'aborder un texte : elle est tirée de *S/Z*, dans le chapitre VII « le texte étoilé », avant-propos à l'étude de la nouvelle de Balzac *Sarrazine* ; Barthes écrit :

Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel plat et profond à la fois, lisse sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lectures afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage de citations.³

- 3 L'arrière-texte recouvre des sens divers : arrière-pensée, matrice, intention cachée de l'auteur, métaphores obsédantes, images récurrentes, souvenir-écran de la « textanalyse » de Jean Bellemin-Noël⁴, particulièrement édifiant dans le cas de la littérature de l'intime ; ce serait la présence d'un auteur implicite tandis qu'à côté, face à lui, se devine la présence du lecteur implicite ou lecteur virtuel. Arrière-cour, arrière-cuisine, arrière-plan, l'arrière-texte engloberait tous ces aspects, et serait une notion plus vaste plus large que l'avant-texte car il instaure une sorte de synergie entre le lecteur et le texte, suggérant la réception, l'horizon d'attente, tout ce non-dit qui produit du texte et que le lecteur reconnaît ou non, comme un trou noir de la création. Dans *Le Plaisir du texte* de Roland Barthes, on trouvera aussi les références intéressantes sur l'intertexte, le texte antérieur et le texte ultérieur : la lecture de Flaubert ou de Stendhal convoque pour Barthes un autre texte ultérieur, celui de Proust. C'est un peu ce que nous démontrerons en analysant le journal de Ribeyro et l'essai de Vargas Llosa.

Le journal de Julio Ramón Ribeyro

- 4 Premièrement, il y a un paradoxe à considérer le journal ou tout écrit personnel comme un arrière-texte car communément ce genre d'écrit est considéré plutôt comme l'avant-texte, la genèse d'une œuvre à écrire ou en train d'être écrite, le brouillon de soi pour Philippe Lejeune.
- 5 Le journal est-il une œuvre littéraire ? Je renvoie aux nombreuses études et en particulier au livre du spécialiste du journal intime, Alain Girard⁵. Le journal est décrié, méprisé par Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir* ; journal qui « racle contre le fond du quotidien, insignifiance, nullité, l'illusion d'écrire et parfois de vivre »⁶. Dans *L'Espace littéraire* Blanchot explique que le journal enracine le mouvement d'écrire dans le temps, or, la véritable littérature, c'est la solitude essentielle ; le journal « est un chemin de ronde qui longe, surveille et parfois double l'autre voie, celle où errer est la tâche sans fin »⁷. On peut aussi penser le contraire ; pour Genette, pour Roland Barthes, le journal va devenir un véritable genre littéraire. Ribeyro commence à écrire un journal dans les années cinquante, c'est le journal d'un jeune homme aboulique, dépressif, qui a des vellétés d'écriture et un mal de vivre évident. Les trois premiers volumes seront publiés à partir de 1992 (ils couvrent la période qui va de 1950 à 1978). L'auteur meurt en 1994. Ce journal qui n'est pas « intime » mais personnel, va évoluer ; on peut le considérer d'abord comme un cahier des lamentations, un défouloir où l'écriture journalière *a priori* n'a pas de valeur esthétique, l'idée d'une publication éventuelle n'est pas même envisagée ; or, petit à petit, Ribeyro se construit comme écrivain et se regarde écrire ; le journal devient pour le lecteur une source d'informations sur son écriture car il fonctionne comme un atelier d'écriture, un carnet de bord où Ribeyro consigne ses projets, un bloc-notes, un réservoir d'idées à développer. La tentation de la publication fait que le journal n'est plus « intime » et devient un véritable « texte d'auteur », un autre journal, un anti-journal à la manière des anti-mémoires de Malraux⁸.
- 6 En quoi les trois tomes jusqu'à présent publiés d'un journal qui devait en compter quinze peuvent-ils être considérés comme un arrière-texte ? À mesure que le journal devient le double de l'écrivain, on devine le lecteur, et si lecteur il y a, se dessine l'arrière-pensée d'une publication, et aussi une façon d'infléchir la lecture des œuvres à venir ou en train d'être écrites. Le journal est autocritique : ainsi, au-delà des

lamentations sur son incapacité à écrire de grands romans, on soupçonne sans doute une sorte de jalousie implicite pour les Alejo Carpentier, les Vargas Llosa, brillants romanciers à succès. Le journal nous renseigne sur la réception, sur la recherche d'un possible lecteur ; le journal fonctionne un peu comme l'épître privée de l'œuvre dans le sens employé par Genette dans *Seuils de texte* écrit dans « une claire prescience de leur publication à venir »⁹. L'arrière-texte du journal serait donc cette image de l'écrivain que Ribeyro se construit : « Écrire c'est inventer un auteur à la mesure de notre goût »¹⁰. Son ambition est d'entrer dans la famille de ces diaristes talentueux dont il commente les œuvres, d'acquiescer un peu de leur prestige et de leur notoriété pour être l'un des rares écrivains latino-américains à pratiquer ce genre. Le journal est donc à l'intersection de divers modèles européens ; peu à peu il en reconnaît la valeur, et l'idée de publication se concrétise : en 1978, avec cette coquetterie d'auteur qui estime que tout cela n'a aucun intérêt, n'écrit-il pas :

Quant à mon journal je ne sais pas la valeur qu'il a ni si quelqu'un aura le courage de le lire [...]. De toutes façons je compte le proposer à Thorndike pour qu'il publie le journal des années cinquante soixante pour voir ce que cela donne.¹¹

- 7 Quelques années plus tard quand il est devenu un écrivain reconnu, la publication ne fait plus aucun doute :

J'y ai pensé à la suite d'une visite que m'avait faite à Paris Guillermo Niño de Guzmán en 1991 au cours de laquelle il avait lu des fragments de mon journal et m'avait parlé de la possibilité de le publier.¹²

- 8 Modèles, contre-modèles, le lecteur se fait une idée des filiations dans lesquelles Ribeyro s'inscrit. Écrire ce journal, c'est se mettre à la hauteur des grands écrivains diaristes (Gide, Stendhal, Amiel, Charles Du Bos, Ernst Jünger), et aussi une façon de se rassurer, car sous les mots, on peut deviner que celui qui se considère comme un écrivain de seconde zone, incapable d'écrire un roman, se console en lisant ces grands diaristes dont, pour certains, l'œuvre littéraire n'a été reconnue que très tardivement. C'est une façon voilée de dire et de se dire que l'écriture du journal peut le faire accéder au statut tant souhaité d'auteur. Le journal acquiert une dimension littéraire ; c'est une école d'écriture, une mise en abyme de ce qu'il écrit, comme la forme trouvée puisqu'il sera avant tout un écrivain de nouvelle et non un romancier. Presque à son corps défendant il reconnaît que la seule chose d'un peu de talent qu'il a écrite est son journal, contrairement à ce que déclare Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* :

ce que le fantasme impose c'est l'écrivain tel qu'on peut le voir dans son journal intime, c'est l'écrivain moins son œuvre : forme suprême du sacré : la marque et le vide.¹³

L'Histoire secrète d'un roman

- 9 Dans le cas de l'autobiographie intellectuelle où Vargas Llosa nous livre les secrets de fabrication de son deuxième roman, *La casa verde*, on peut dire que ce texte est, dans ce cas-là, un arrière-texte absolument contrôlé. Il est vrai que Vargas Llosa se caractérise par une sorte d'autodiscipline, de contrôle de soi, comme on peut le constater dans *El pez en el agua*, livre de mémoires et autobiographie partielle, publié peu de temps après son échec aux élections présidentielles de 1990. Il y donne de lui-même l'image d'un homme probe, qui a perdu les élections car le peuple péruvien est encore un peuple de barbares, non éduqués, un peuple de *cholos*, comme ce père qu'il déteste.

Dans *Historia secreta de una novela*¹⁴ le lecteur se trouve face à tout ce que peut être un arrière-texte, on sait tout de cette « maison verte » ; c'est une application de la théorie des démons (démons personnels, historiques, culturels) qu'il va développer en 1971 dans l'essai consacré à son ami d'alors, Gabriel García Márquez, *García Márquez : Historia de un deicidio*. Cette théorie est directement inspirée de la théorie freudienne sur la création artistique : ainsi, Vargas Llosa évoque les traumatismes de l'enfance, la découverte de Piura et en même temps, du Pérou en 1945 (puisqu'il avait été élevé en Bolivie), de la sexualité et d'une étrange maison dans les dunes où se retrouvent des couples à la nuit tombée :

La maison exerçait une attraction fascinante sur moi et mes compagnons, c'était une construction rustique, une cabane plutôt qu'une maison, et elle avait été peinte en vert.¹⁵

- 10 La paronomase Pérou /Piura serait peut-être intéressante à étudier. On connaît les relations difficiles de Vargas Llosa avec son pays et l'espace récurrent du « bordel » dans ses œuvres dont l'origine serait peut-être la première année passée au Pérou. « La maison verte », ce « démon personnel » sera le déclencheur de ce texte, auquel il faudra aussi ajouter « le démon culturel » que sera la lecture de Flaubert et de *L'Éducation sentimentale* avec la maison de la Turquie. Si l'on se réfère aux théories de la sociocritique, l'arrière-texte serait un peu comme le hors-texte :

Si le co-texte est ce qui accompagne le texte toujours distinct de l'extra-texte, le hors-texte est un espace imaginaire, une zone poreuse où communiquent le système des référents textuels et les références co-textuelles, zone frontière, moment du texte où l'on n'est plus dans le texte, on n'est pas dans le co-texte, on passe de l'un à l'autre.¹⁶

- 11 La « maison verte » fonctionnerait comme l'image hors texte. Régine Robin, dans « Pour une sociocritique de l'imaginaire », cite l'explication que donne Claude Duchet, le fondateur de la sociocritique, à une scène de *L'Espoir* de Malraux : au troisième chapitre du roman, le narrateur décrit la foule qui enfonce les portes de la forteresse avec un madrier. Claude Duchet estime que c'est l'image hors texte qui programme tout ce passage : il s'agit de la gravure de la prise de la Bastille que l'on trouve dans tous les manuels scolaires ; on comprend alors comment Révolution espagnole, / Troisième Internationale, / Révolution française se superposent idéologiquement de façon inconsciente¹⁷, comme Piura/ bordel/ Pérou pour Vargas Llosa. Dans *Historia secreta de una novela*, le lecteur croit tout connaître : les sources affectives, culturelles, l'origine du nom des personnages. Dans *La casa verde*, Fushía, petit contrebandier japonais, est devenu un véritable seigneur de la jungle, roi du caoutchouc que ses Indiens exploitent pour lui. Vargas Llosa explique qu'il s'est inspiré d'un véritable trafiquant nommé Tushía ; il se trouve que cette « personne » ressemble étrangement au personnage d'un roman que Vargas Llosa a dû lire, *Au cœur des Ténèbres* de Joseph Conrad où le narrateur est fasciné par Kurtz, un commerçant trafiquant d'armes qui devient chef de tribu¹⁸. Mais pas un mot de cette source dans *Historia secreta de una novela* ; il y a donc des apories, des non-dits, (ce que l'on reprochera aussi à son livre de mémoires, trop lisse, trop contrôlé). Ce petit essai sur *La casa verde* est écrit à peine deux ans après la publication du roman ; sans doute poussé par le désir de contrôler la réception, en donnant les clefs pour lire *La casa verde*, Vargas Llosa oriente la lecture d'un roman beaucoup plus sophistiqué que *La ciudad y los perros* où, comme le dit Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire*, « il donne un texte visible pour un texte invisible »¹⁹.

- 12 Dans les deux cas rapidement examinés, celui du journal de Ribeyro et celui de l'autobiographie intellectuelle de Vargas Llosa, l'arrière-texte est un peu comme un texte fantôme ou fantasme, et c'est donc au lecteur de le réactiver.

NOTES

1. Julio Ramon Ribeyro, *La tentación del fracaso*, Lima, Jaime Campodonico editor : I-Diario personal 1950-1960, 1992 ; II Diario personal 1960-1974, 1993 ; III Diario personal 1975-1978, 1995.
2. Cf. La définition de « littérature personnelle » dans Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 16.
3. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, p. 20.
4. Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002.
5. Cf. le chapitre « Pour et contre le journal intime », Alain Girard, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.
6. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 255.
7. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 24.
8. Cf. Gérard Genette, « le journal l'anti-journal », *Figures IV*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 335-345.
9. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 341.
10. « escribir es inventar un autor a la medida de nuestro gusto » ; cf. Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso*, op. cit., t. II Diario personal. Tercer diario parisino, 1956-1957, p. 158.
11. « En cuanto a mi diario, no sé aún qué valor tiene ni si alguien tendrá el coraje de leerlo [...] De todos modos pienso proponerle a Thorndike la publicación de mi diario 50-60 a manera de ensayo ». Cf. Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso*, op. cit., t. III, 10 janvier 1978, p. 192.
12. « Yo me animé a raíz de una visita que me hizo a París Guillermo Niño de Guzmán, en 1991, en la que leyó fragmentos del diario y me habló sobre la posibilidad de publicarlo ». Cf. Julio Ramón Ribeyro, « La tentación de la memoria », in Ismael Márquez y César Ferreira (dir.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, PUCP, Fondo editorial, 1996, p. 62.
13. Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Le Seuil, 1975, p. 82.
14. Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets editor, 1971.
15. « La casa ejercía una atracción fascinante sobre mis compañeros y sobre mí. Era una construcción rústica, una choza más que una casa, y había sido enteramente pintada de verde ». Cf. Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, op. cit., p. 11.
16. Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », in *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 103.
17. *Ibid.*, p. 100.
18. On voit combien la forêt continue d'exercer une grande fascination sur l'écrivain : le dernier roman de Vargas Llosa *El sueño del celta* (2010) se situe entre le Congo et l'Amazonie ; le personnage principal est Roger Casement, révolutionnaire irlandais qui rencontrera au Congo Joseph Conrad.
19. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 57.

AUTEUR

FRANÇOISE AUBÈS

Université Paris X

Autour de *Jean-Christophe* de Romain Rolland : l'arrière-texte des versions scolaires

Jean-Michel Pottier

- 1 Lit-on véritablement la littérature scolaire ? Si le dos des élèves se charge quotidiennement d'ouvrages finalement très éphémères, leur esprit est-il pour autant nourri de ces textes abondants, savamment montés, scrupuleusement illustrés ? Évoquant ses lectures d'enfance, un de nos plus grands médiévistes évoque sa fascination pour des textes écrits tout exprès pour les élèves : Michel Zink rappelle en effet la dette qu'il a contractée en lisant d'anciens livres dits de « lecture courante ». Dans *Seuls les enfants savent lire*, il cite quelques titres : *À l'ombre des ailes*, *Le Voyage d'Edgar*, *Petite Maman et ses trois enfants*, quelques auteurs comme Ernest Pérochon¹, Edouard Peisson², quelques-uns des illustrateurs les plus présents : Raylambert³ et André Pécoud⁴. Outre le plaisir que la lecture suscite, le réflexe scolaire ne tarde pas à poindre :

C'étaient des livres de classe. Ils se devaient d'adopter le ton digne qui est de mise en classe. Ils auraient même dû ignorer entièrement les vraies occupations et les vrais goûts des enfants quand ils ne sont pas à l'école. J'étais surpris qu'ils consentissent en faire mention.⁵

- 2 Ainsi donc, prise entre souci de plaire et désir d'apprendre, la littérature scolaire reste difficile à définir tant son extension est grande. Dire que les ouvrages sont écrits pour les enfants ne saurait suffire. Affirmer qu'ils appartiennent au genre romanesque risque de réduire considérablement ce pan important et fertile de l'édition scolaire. Michel Zink aide cependant à poursuivre en évoquant le « cahier des charges » de tels textes :

Donner aux enfants le goût de la lecture grâce à un roman portant sur un sujet moderne et attirant (l'aviation), les aider à regarder leur environnement immédiat et à découvrir le vaste monde, leur faire discrètement la morale et, bien entendu, leur enseigner un français correct et clair, au vocabulaire riche et précis.⁶

- 3 Au registre de la littérature scolaire, il conviendrait donc d'inscrire les manuels de textes littéraires, les anthologies, les « morceaux choisis » et autres « petits

classiques », les éditions abrégées ou aménagées d'ouvrages ainsi mis à la portée des élèves, en un mot l'ensemble des textes adaptés, c'est-à-dire réécrits ou faisant l'objet d'un accompagnement pédagogique. Par là-même, il devient possible d'interroger les choix opérés par les manuels, les manières de présenter auteurs et genres, la façon d'engager une relation avec l'élève-lecteur, le type d'écriture choisi, les zones de questionnement, la manière de questionner.

- 4 Au cœur de cette littérature scolaire s'impose le genre dit du « roman scolaire ». Remisé aujourd'hui dans les greniers de la pédagogie, il constitua un moment particulièrement important dans l'histoire de la lecture scolaire. Présent dès l'instauration des grandes lois scolaires des années 1880, le roman scolaire vécut jusqu'aux années 1960 en France, mais aussi en Europe⁷. Du reste, cette longue vie, modelée en fonction des programmes scolaires successifs, fait donc apparaître un ensemble colossal, fort hétérogène dans le détail, fondé cependant sur un principe unique : une histoire se déroule tout au long du manuel ; le découpage des épisodes correspond approximativement au découpage de l'année scolaire de sorte que le temps de lecture (et d'étude) couvre le temps scolaire. À la frontière de l'univers de la fiction et du texte purement technique, le roman scolaire apparaît comme le lieu d'une tension qui mérite d'être analysée. Sans doute, cette tension permet-elle d'interroger d'une manière différente la notion d'arrière-texte. Lire la littérature scolaire, et particulièrement, les romans scolaires, pourrait ainsi permettre de dépasser la simple visite historique pour faire apparaître une dimension plus idéologique de l'arrière-texte.
- 5 Si la définition du roman scolaire mérite d'être précisée en insistant notamment sur les constantes du genre, l'étude d'un exemple, *Jean-Christophe* de Romain Rolland adapté pour les élèves des classes élémentaires des années 1930, soulignera l'importance de l'arrière-texte dans le champ de la littérature scolaire.

Les caractéristiques du roman scolaire

- 6 Les romans scolaires peuvent être rangés en plusieurs catégories qui apparaissent au travers des titres et des sous-titres. Très souvent, le titre comporte une première partie mettant en évidence soit le nom d'un personnage (Jean Lavenir, Jacques et Claudette, Jeanne et Madeleine), son surnom (Peau-de-Pêche) ou le nom d'un groupe (Les Fromental). Plus souvent les ouvrages présentent un titre-programme : *Le Tour du monde de Pierre Debourg*, *Tu seras agriculteur*, *Au garage de Bourgogne*. Outre l'indication du niveau scolaire, les sous-titres apportent une information sur le public désigné par les auteurs, par exemple « à l'usage des jeunes filles », « pour toutes les écoles ». Ils désignent également la forme même du roman : « livre de lecture courante », « lectures courantes », « lectures suivies », « roman-lecture ». Deux ouvrages présentent le terme générique de « roman scolaire » (*Gobe-lune* d'André Baruc et *Tap-tap et Bilili* d'Ernest Pérochon). Ces indications ne suffisent cependant pas à décrire plus précisément les traits essentiels du roman scolaire.
- 7 Il n'est pas question, ici, de revenir sur les sources historiques du roman scolaire qui feraient, par exemple, du *Télémaque* de Fénelon, le creuset du genre. Il est néanmoins possible d'évoquer le modèle même à partir duquel ont été conçus les romans dits scolaires. En fait, c'est bien dans le dernier quart du XIX^e siècle que réside l'origine du roman scolaire. L'ambition éducative du siècle touche le monde de l'édition pour les

enfants. L'éditeur Hetzel veut faire œuvre pédagogique et conçoit l'idée d'un texte qui permettra de définir et de fonder des valeurs en s'inscrivant dans un esprit patriotique proche de celui qui naquit de la défaite de 1870. Dans son *Guide de littérature pour la jeunesse*, Marc Soriano rappelle l'existence d'une lettre datée du 11 janvier 1869 dans laquelle Jules Hetzel tente de convaincre Hector Malot de suivre la formule du « voyage à travers le pays natal »⁸. Malot n'adhérera que partiellement à cette idée. C'est Augustine Fouillée, sous le pseudonyme de G. Bruno, qui assurera la réalisation de l'ambition de l'éditeur en créant *Le Tour de la France par deux enfants*. Quant à Malot, il publiera *Sans Famille* qui peut apparaître comme une forme de roman d'apprentissage. Denise Escarpit a clairement situé l'enjeu du roman :

En opposition déclarée avec l'enseignement religieux, l'enseignement en France a pour fondements le rationalisme et la morale civique républicaine. Le meilleur témoignage en est *Le Tour de la France par deux enfants* (1877) de G. Bruno (1823-1923), qui porte comme sous-titre « Devoir et Patrie ». Il s'agit d'un livre de leçons de choses sous forme de récits de voyage, donc un petit roman d'aventure. Il se double, par la présence de deux enfants, garçon et fille, d'un roman de formation. Chaque chapitre, très court, introduit par une ou deux lignes qui résument l'idée morale, ou civique, ou pratique, directrice, donne lieu à des regards sur le monde qui entoure les enfants : paysages, certes, mais aussi architecture, villes, grands hommes, etc.⁹

- 8 La guerre, la défaite, la perte de l'Alsace et de la Lorraine sont passées par là. Une des fonctions de l'ouvrage, constamment réédité, sera de participer à l'effort de reconstruction idéologique et morale des élèves, futurs citoyens et prochains conscrits.
- 9 Posons désormais quelques éléments de définition. Un roman scolaire est un manuel scolaire dont le principe repose sur la mise en place d'un récit édifiant sur le plan moral, couvrant l'intégralité de l'ouvrage. Ce récit met en scène le plus souvent un enfant ou un couple d'enfants confrontés à une situation dramatique ou inattendue. Cette situation engendre une quête sous la forme d'un voyage dans l'espace et dans la culture. Le plus souvent cette quête concerne la recherche d'un père (réel ou de substitution) ou la recherche d'une mère (la patrie). Cette définition appelle néanmoins quelques nuances. Certains romans scolaires paraissent en effet immédiatement différents. Il est ainsi possible de distinguer plusieurs cas divergents.
- 10 Tout d'abord, il existe une forme de roman plutôt artificielle qui correspond à un roman-prétexte. L'intrigue est mince ; seules sont valorisées les occasions de lecture ou de connaissance de la langue. Tel est le cas du livre intitulé *Au Pays du soleil*¹⁰. L'ouvrage évoque le temps des vacances, occasion du départ et du séjour en famille. La dimension anecdotique domine ; le seul véritable intérêt de l'ouvrage est de permettre une cohérence thématique au travers des exercices de lecture. Ensuite, le roman-nation tient une place particulière. Sa fonction consiste à construire la dimension nationale dans l'esprit des lecteurs. Un des exemples les plus frappants est l'ouvrage de Gabriel Compayré, *Yvan Gall, le pupille de la marine*. Dans sa préface, l'auteur affirme l'importance des connaissances à acquérir :

Chemin faisant, et en suivant, dans son voyage à travers le monde, le modeste héros de ce livre, mes petits lecteurs recueilleront sans doute un assez grand nombre de connaissances positives : des notions d'histoire et de géographie, de sciences physiques et naturelles ; un peu aussi de ce qu'il leur est nécessaire de savoir, soit pour aborder les examens qui terminent leurs études, soit pour se préparer de loin à la vie agricole, industrielle ou commerciale, qui les attend.

- 11 L'auteur ne cache pas ses intentions :

Oui, ce doux et noble nom de la patrie, il faut qu'il fasse de plus en plus battre vos cœurs ; il faut que le drapeau aux trois couleurs, autour duquel vous grouperez un jour, en bons soldats, les énergies de vos âmes et les vigueurs de vos bras, réjouisse dès à présent vos yeux et enflamme vos courages ; il faut que rien de ce qui touche aux intérêts du pays ne vous laisse indifférents ; que vous soyez patriotes avant tout ; que votre amour pour le pays, « nul amour ne l'égalé¹¹ », comme dit un poète ; que « votre vie soit mêlée à sa vie » : il faut enfin que vous soyez Français, ce qui dit tout !¹²

12 De même, il convient de ménager une place particulière au roman de la famille qui en retrace l'histoire. Héritier du roman zolien des *Rougon-Macquart*, *Les Fromental*, roman écrit par E. Julien, inspecteur primaire en 1909, évoque les différents moments de la vie d'une famille en réservant une place bien définie à chacun des membres de cette famille (l'oncle Maurice, André, Marthe) confronté aux différentes réalités et aux aléas de la vie sociale : l'arrivée d'un enfant au foyer, les ravages de l'alcool, les bienfaits de la scolarisation ou les apports des universités populaires. L'architecture du roman, telle qu'elle est présentée dans la table des matières, est éloquente : « la famille, l'école, l'apprentissage de la vie, la vie active productrice ».

13 Au-delà de ces variations, le roman scolaire se présente bien comme un roman dont la forme est très stéréotypée, en particulier dans le respect général de l'ordre chronologique. Il en présente les traits les plus courants. Il intègre des personnages en en réutilisant la hiérarchie habituelle. Le héros ou le couple de personnages concentre l'intrigue romanesque. De même, les grands cadres apparaissent comme des passages obligés : grands sentiments (la joie, la peur, le bien-être), organisation sociale (famille, école, travail, parfois vie active ou professionnelle). Parfois des passages plus graves sont abordés comme ce moment douloureux relaté dans *Au pays bleu* d'Édouard Jauffret : l'enfant découvre un carton de photographies jaunies dont sa mère explique l'origine. Défilent alors les figures des défunts de la famille : le grand-père, la jeune sœur, l'oncle Paul.

Maman, nous mourrons, nous aussi, dis-je ? Maman lève la tête. Avec un sourire triste et doux : « Oui, murmure-t-elle. Un peu plus tôt, un peu plus tard, chacun meurt à son tour... »¹³

14 Le voyage tient cependant une place toute particulière. On peut ainsi observer deux types de voyage. Le premier consiste en un voyage pédagogique : les lieux, les personnages rencontrés et les modes de déplacement forment autant d'occasions pour accumuler des connaissances et construire un style de vie. Les deux frères du *Tour de la France par deux enfants* ou *Francinet*¹⁴ se transforment au gré des rencontres ; la transmission du savoir s'opère par l'expérience et la fréquentation des différents personnages rencontrés. La forme du dialogue est souvent requise : elle légitime l'évolution du personnage qui, de simple bétotien, acquiert peu à peu la sagesse et la vertu auprès de son interlocuteur. Parallèlement, les romans scientifiques ont une semblable visée. Le second type de voyage s'organise autour de la thématique de l'aventure. Bien que parfois gratuit, le voyage reste porteur d'enseignement et de rencontre, c'est-à-dire de tolérance. Il apporte la connaissance d'autrui et du monde, mais aussi devient le vecteur de valeurs morales importantes. Dans *Le Voyage d'Edgar*, Edgar, le héros cher à Michel Zink, parcourra bien des contrées avant de retrouver son père, seul à même de mesurer l'ampleur des progrès de son fils. Le roman scolaire se confond souvent avec un roman de formation. Il serait ainsi possible de multiplier les exemples, puisque beaucoup de romans scolaires font du voyage le centre de gravité de la diégèse. Néanmoins, il convient de citer le cas tout à fait particulier du texte

d'Antonin Fraysse, *Jacques le Poucet et Klapp la Cigogne au pays de Françoise*¹⁵. Si le titre, à lui seul, constitue un programme narratif évident, l'ouvrage s'inscrit dès la préface dans la perspective d'une réécriture :

L'idée première de cet ouvrage a été inspirée par l'admirable ouvrage de Selma Lagerlöf, *Le Merveilleux Voyage de Nils Holgerson à travers la Suède*. La plupart de ceux qui ont lu ce chef d'œuvre du grand écrivain suédois ont souvent regretté qu'il n'y eût pas, à l'usage des enfants de France, un livre se proposant de leur faire connaître, d'une manière poétique et légendaire, les merveilles de notre pays.¹⁶

- 15 Que l'auteur insiste sur la dimension « poétique et légendaire » ne fait aucun doute, puisqu'il reprend quelques lignes plus loin les mêmes formules, tout en faisant de l'introduction du merveilleux l'une des originalités de son livre. Puisqu'on lui a jeté un sort, un jeune garçon du nom de Jacques se transforme en Poucet. Il va alors effectuer un long voyage « à vol d'oiseau », grâce à une « carte enchantée ». Ce long voyage va le conduire du Hohneck, sa région d'origine, toujours plus loin vers le sud, puis vers l'ouest pour enfin accomplir un tour complet de la France. Antonin Fraysse affirme ses idées :

Nous avons voulu donner de la France l'idée d'une grande famille, laborieuse, unie, prospère, et surtout attachée fermement aux œuvres de paix. On ne saurait trop travailler aujourd'hui à faire naître et à développer, dès l'enfance, un esprit de concorde entre tous les hommes.¹⁷

- 16 Ce que ne dit pas Antonin Fraysse, inspecteur de l'enseignement primaire et, par ailleurs, auteur de quatre volumes de cartographie, encore utilisés pour la qualité des fonds de carte, porte sur le type de voyage qu'effectue Jacques le Poucet : voyage dans l'espace national, mais aussi dans l'histoire et, également, d'une manière plus précise, dans la culture et la langue. S'il fallait ne conserver qu'un exemple, il serait bon de mentionner la présence d'un personnage, le Père Lexique :

C'est alors qu'apparut le Père Lexique. C'était un vieux bonhomme. D'où venait-il ? Nul ne le sait. Il aimait Françoise que, toute petite, il faisait sauter sur ses genoux et qu'il berçait, pour l'endormir, du refrain d'une vieille chanson. Le père Lexique entreprit d'enseigner à Françoise la langue des hommes.¹⁸

- 17 Le Père Lexique, protecteur et gardien de la langue, traverse les époques, de Rome à l'époque napoléonienne. C'est lui qui révèle le secret de la langue en évoquant la richesse que confère l'apport des mots étrangers à la langue française :

Ainsi s'explique que le dictionnaire français soit riche, comme un coffre-fort plein de pièces d'or et d'argent de toutes les époques et de tous les pays du monde. Il y est entré des pièces italiennes, espagnoles, anglaises, allemandes, arabes, grecques et bien d'autres encore. Tu as tellement l'habitude de t'en servir, poursuit Klapp en regardant Jacques le Poucet, que tu n'y fais même pas attention. D'ailleurs, tous les mots ont été naturalisés en entrant dans ta langue : ils ont perdu leur accent étranger. Et puis, petit Jacques, ils ont glissé tant de fois sur les livres de tes ancêtres, de tes aïeux, de tes parents, ils ont dit tant de fois leurs espoirs et leurs regrets, leurs craintes et leurs désirs qu'ils signifient aujourd'hui plus de choses que tu n'en peux exprimer.¹⁹

- 18 La caractéristique principale de ce roman de formation qu'est le roman scolaire concerne la dimension réaliste. Le roman n'a pas pour fonction de maintenir les lecteurs dans un univers purement virtuel. Les auteurs multiplient les références historiques précises, ancrent le récit dans un espace reconnaissable et identifiable, insèrent de longs passages explicatifs destinés à informer les lecteurs. Les élèves auxquels sont destinés de tels ouvrages ne sont pas dans la capacité de saisir seuls

l'implicite des textes. La part réaliste s'impose également pour permettre la transmission des connaissances historiques, géographiques, littéraires et civiques, de même que la construction des valeurs. Point de merveilleux dans ces textes, hormis dans l'ouvrage d'Antonin Fraysse, parce que la fiction appelle la dimension documentaire. Il est essentiel en effet d'amener l'enseignement par la fiction. L'exposé n'en sera que plus efficace. On peut même déceler une technique fréquente qui est celle de l'introduction du dialogue mettant en scène un personnage plus informé que les autres et chargé de transmettre des connaissances. Tel est le cas dans *Le Ménage, Causeries d'Aurore avec ses nièces sur l'économie domestique* de Jean-Henri Fabre²⁰. Le grand entomologiste met en scène Aurore, « la perle des tantes », instruisant ses trois nièces Augustine, Claire et Marie. Les interventions des nièces ne sont que prétexte à développement didactique. Les exemples foisonnent de tels dialogues, de *Francinet* de G. Bruno²¹ à *La Leçon de la vie* de Justin Boex²². En fait de dialogue, l'échange se réduit bien souvent à une demande à laquelle un personnage, doté d'une compétence particulière, tentera de répondre. Le propos devient vite occasion d'un développement didactique approprié et « utile ».

- 19 Ce cadrage réaliste passe par l'introduction de documents spécifiques, notamment les cartes qui situent l'endroit, voire le pays. Si pour Antonin Fraysse, l'auteur de *Jacques le Poucet*, la carte acquiert une véritable dimension magique au moment où les personnages la découvrent, elle peut n'être aussi qu'un simple rappel d'itinéraire, comme dans *Au Pays du soleil*. L'ouvrage apparaît comme relativement artificiel dans son contenu, tout en apparaissant comme original dans sa forme : le premier jour du voyage pour les personnages correspond au départ en vacances alors que les élèves entament leur premier jour d'école, au moment de la rentrée des classes. Le dernier jour des vacances, dans la fiction, signale pour les élèves réels, le début de leurs vacances. Parfois, la carte sert de prétexte au réalisme. Dans *L'Île rose*, Charles Vildrac affirme :

Est-il besoin de dire que vous ne trouverez pas l'île rose sur une carte ? Cependant l'auteur tient à ce que les lieux où vivent les personnages vous soient familiers ; aussi a-t-il fait dresser un plan de l'île imaginaire.²³

- 20 De fait, le roman scolaire apparaît très souvent comme un roman cartographié en ce qu'il repose presque exclusivement sur le développement d'un itinéraire circulaire. Cette circularité construit chez les personnages, et dans une autre mesure, chez les lecteurs, la conscience d'un espace, le plus souvent celui de la France, plus rarement celui de l'Europe. L'itinéraire constitue en cela la dynamique du récit. Issu du roman picaresque, il a l'avantage d'autoriser des arrêts sur image : parvenus dans une nouvelle région, une ville au passé remarquable, une ferme modèle, les héros observent et reçoivent, lors d'une rencontre, des informations précises. Le voyage ou la promenade deviennent très vite des moments plus ou moins longs de formation.
- 21 Le principe du roman scolaire est d'être un roman dédié et écrit pour les enfants. Dans *Le Petit Monde*, l'auteur, Dardoise peut ainsi affirmer :

Le petit monde le plus sympathique celui des enfants... C'est un livre écrit pour les enfants, dont les héros sont des enfants. Il est quelquefois lassant pour nos petits de suivre les aventures d'un seul personnage. Ils en trouveront ici une quinzaine, de caractères différents, évoluant dans divers milieux [...] Sensibles au merveilleux auquel nous n'avons pas renoncé, ils seront sensibles aussi, nous l'espérons, à cette authenticité, à cette variété. Nous souhaitons qu'ils prennent plaisir à lire et nous

serions comblés si, vivant avec nos héros si divers et si semblables au fond, ils sentaient plus ou moins la grande fraternité qui unit le « Peuple-Enfant ».²⁴

- 22 Dans le même ordre d'idées, l'illustration joue un rôle essentiel. Si certaines illustrations restent purement redondantes par rapport au texte, certaines illustrations participent à la fiction. C'est le cas notamment de la photographie qui apparaît dans l'édition. La dimension réaliste en sort renforcée comme dans *Le Voyage d'Edgar* en 1938 ou dans *Hors du nid, lectures suivies*, de C. Ab der Halden en 1934. Il ne serait pas juste d'oublier les grands maîtres de l'illustration scolaire : Edmond Rocher pour *Peau-de-Pêche* ou Raylambert dans de nombreux romans : *Jean-Christophe*, les romans d'Édouard Jauffret ou d'Ernest Pérochon. Charles Vildrac a recours à Picart le Doux pour *Bridinette* en 1935 et il est fait appel à Maggie Salcedo pour *Nano et Nanoche* de Melle Louis-Levy en 1934.
- 23 Ainsi le roman scolaire apparaît-il spécifiquement adapté aux lecteurs : souvent accompagné d'une déclaration d'intention de la part des auteurs, le roman scolaire prend en compte à la fois garçons et filles dès lors que les classes de campagne auront réuni les élèves en un même lieu. Cette adaptation aux lecteurs se traduit également par l'introduction de la notion de progression. De même que l'itinéraire et les différentes étapes forment le parcours physique des personnages, de même que l'accumulation des connaissances construit la notion même de nation, de culture commune et d'exemplarité, de même la progression pédagogique permet la complexification des notions. Tel est le cas, par exemple, du vocabulaire, de la syntaxe. La notion de progression n'est pas absente des préoccupations, pour ce qui concerne la difficulté de lecture, la maîtrise des outils linguistiques, la construction de l'histoire racontée.
- 24 Le roman scolaire est un roman paramétré : l'architecture correspond à un rythme hebdomadaire ou trimestriel. La durée de la narration répond à une exigence scolaire : il faut avoir terminé l'ouvrage à un moment précis de l'année (fin du trimestre, fin de l'année). Ce calibrage est particulièrement important et il conditionne l'organisation du récit. *Au Pays du soleil* est organisé en douze séquences de cinq textes, synthétisés par une double page : « les travaux de la semaine » (intégrant une dernière partie : « les jeux du samedi »). Dans *Au Pays bleu*, la fiction est divisée en soixante « lectures », ce qui correspond à deux « lectures » par semaine sur l'année ou une durée de douze semaines à raison de cinq « lectures »²⁵ par semaine.
- 25 Chaque texte lui-même correspond à une durée précise, adaptée à la capacité d'attention des enfants : dans le livre d'Édouard Jauffret, chaque séquence correspond à une durée de lecture à haute voix qui n'excède pas deux minutes.
- 26 De fait, le roman scolaire reprend une technique que va bientôt développer la télévision : le feuilleton. C'est ainsi en effet qu'ont paru les grands romans du XIX^e au sein d'une presse florissante (d'ailleurs toujours présents dans nos quotidiens). Le découpage de l'histoire met en évidence des scènes particulières, souvent pour les plus petits. Les passages sont destinés à illustrer une maxime morale souvent située au début des romans ; ils reposent aussi, dans les romans les plus élaborés, sur la construction de la tension dramatique très nettement perceptible dans *Le Voyage d'Edgar*, comme plus généralement dans tous les romans de voyage.
- 27 Dernier trait majeur du roman scolaire, l'accompagnement pédagogique constitue un moment particulièrement important. Un discours d'escorte constitué de notes, de questions, souvent même d'une préface inscrit l'ouvrage dans une pratique

pédagogique. La lecture magistrale ne suffit pas ; le commentaire est suscité par les questions. On peut observer en général deux cas de figures : soit l'ouvrage est entièrement produit par l'auteur, soit il est initialement écrit par un auteur, extérieur au monde de l'école. L'accompagnement pédagogique est alors assuré par un professionnel, très fréquemment un inspecteur de l'éducation nationale ou de l'enseignement primaire.

- 28 La plupart du temps, les romans complétés de ce que les didacticiens nomment un dispositif didactique, font l'objet d'une préface additionnelle. Dans ces préfaces, l'accent est mis sur plusieurs éléments : il s'agit de ne pas dénaturer l'effet-roman, de prôner une pédagogie discrète : « la pédagogie doit se faire discrète et se borner à aider les élèves à sentir la haute inspiration du récit et à en faire leur profit », suggère Paul Philippon, inspecteur primaire de la Seine²⁶. Il s'agit enfin de rester dans ce qui apparaît comme une aide sans intrusion, ni complication. Dans sa préface *Au Pays bleu* d'Édouard Jauffret, l'inspecteur d'Académie de la Haute-Savoie, L. Vigand, peut affirmer :

Rien ici de subtil, nulle complication formelle. Les explications de mots, dispensées avec une agréable discrétion, sans perdre rien de leur précision substantielle, ont une familiarité de bon aloi. Les exercices écrits et les questions visent moins à enrichir la mémoire qu'à assouplir le mécanisme de l'intelligence, et leur variété en avive l'intérêt.²⁷

- 29 Par ailleurs, la plupart des ouvrages se rejoignent en proposant des entrées linguistiques communes portant sur le vocabulaire, l'orthographe, la syntaxe, particulièrement accentuée dans le roman de Jauffret, *Au Pays bleu*. La fréquentation des textes vise ainsi à donner des modèles sur lesquels on attire l'attention de l'élève. Cette question des modèles intéresse tout particulièrement la notion d'arrière-texte. De fait, ce type de roman en lecture accompagnée rappelle la figure incontournable du maître. L'étayage pédagogique est rendu nécessaire, mais il apparaît comme le garant d'une conquête de l'autonomie. En d'autres termes, les enfants devront adhérer au rythme de lecture (avec interdiction formelle d'aller s'aventurer plus loin dans l'ouvrage !).
- 30 On le voit aisément : le genre du roman scolaire s'inscrit d'emblée dans un contexte scolaire absolument évident. Fruits des programmes nationaux, parfois cités dans les préfaces, les romans scolaires ne peuvent être compris qu'en lien avec un arrière-texte particulièrement riche, fondé, en tout premier lieu, sur une intention idéologique, sinon politique. La construction d'une base commune, du lien essentiel que constitue, au XIX^e siècle l'idée de nation ou l'édification d'une cohésion nationale dans les années 1930 forment deux visages de l'arrière-texte du genre.
- 31 Cela étant pris en compte, il est alors particulièrement utile d'envisager, à partir d'un texte-source la manière dont est menée l'adaptation pour des élèves de l'école primaire. Par-là, il est possible de préciser la question de l'arrière-texte en lien avec la question scolaire.
- 32 Le roman de Romain Rolland, *Jean-Christophe*, offre une perspective probante sur la question. Objet d'une adaptation en roman scolaire, parue en 1932 sous le titre *Jean-Christophe de Romain Roland, présenté aux enfants par Madame Hélier-Malaurie*, le texte présente en un ensemble fort contrasté. « Événement éthique plus encore que littéraire »²⁸ pour Stefan Zweig, *Jean-Christophe* apparaît comme un texte central à la veille d'une déflagration mondiale.

Les choix de *Jean-Christophe* racontés aux enfants : un cas particulier

- 33 L'entreprise de Romain Rolland est particulièrement ambitieuse. Ce qu'il introduit dans *L'Âme enchantée* paraît déjà dans *Jean-Christophe*. Pour le jeune normalien agrégé d'histoire, le besoin se fait sentir de fonder un monde nouveau :

Voilà qu'en examinant la Morale pour mes petits vauriens, un à un les principes s'écroulaient devant moi, déclare Romain Rolland, rapports du père et des enfants, de l'homme et de la femme, du citoyen et de la patrie, du riche et du pauvre – partout un monde nouveau que je voyais pousser parmi les ruines de l'ancien.

- 34 C'est ce monde nouveau que l'auteur tente d'évoquer dans son roman, conforme à son intention : « Je n'écris pas une œuvre de littérature. J'écris une œuvre de foi »²⁹. D'ailleurs, l'auteur n'évite pas l'explication de son projet :

On voit combien absurde est l'assertion de ces critiques peu clairvoyants, qui s'imaginent que je me suis engagé dans *Jean-Christophe* au hasard et sans plan. J'ai pris, de bonne heure, dans mon éducation française, classique et normalienne – et j'avais dans le sang – le besoin et l'amour de la solide construction. Je suis de la vieille race des bâtisseurs bourguignons. Je n'entreprendrais jamais une œuvre, sans en avoir assuré les assises et dessiné les grandes lignes.³⁰

- 35 Le « bâtisseur bourguignon » comme il se plaît à se qualifier sait combien le monde dans lequel il évolue est fragile. Il sait pour le sentir autour de lui que l'équilibre est instable. Il affirme à la toute fin de l'ouvrage :

J'ai écrit la tragédie d'une génération qui va disparaître. Je n'ai cherché à rien dissimuler de ses vices et de ses vertus, de sa tristesse pesante, de son orgueil chaotique, de ses efforts héroïques et de ses accablements sous l'écrasant fardeau d'une tâche surhumaine : toute une Somme du monde, une morale, une esthétique, une foi, une humanité nouvelle à refaire. – Voilà ce que nous fûmes.

Hommes d'aujourd'hui, jeunes hommes, à votre tour ! Faites-vous de nos corps un marchepied, et allez de l'avant. Soyez plus grands et plus heureux que nous.

Moi-même, je dis adieu à mon âme passée ; je la rejette derrière moi, comme une enveloppe vide. La vie est une suite de morts et de résurrections. Mourons, Christophe, pour renaître !³¹

- 36 Si l'intention de Rolland est explicite, la lutte contre l'hypocrisie qu'il mène sans relâche apparaît au grand jour :

Toute race, tout art a son hypocrisie. L'esprit humain est débile ; il s'accommode mal de la vérité pure ; il faut que sa religion, sa morale, sa politique, ses poètes, ses artistes, la lui présentent enveloppée de mensonges. Ces mensonges s'accommodent à l'esprit de chaque race ; ils varient de l'un à l'autre : ce sont eux qui rendent si difficiles aux peuples de se comprendre, et qui leur rendent si facile de se mépriser mutuellement. La vérité est la même chez tous ; mais chaque peuple a son mensonge, qu'il nomme son idéalisme ; tout être l'y respire, de sa naissance à sa mort : c'est devenu pour lui une condition de vie ; il n'y a que quelques génies qui peuvent s'en dégager, à la suite de crises héroïques, où ils se trouvent seuls, dans le libre univers de leur pensée.³²

- 37 Dans son adaptation, la directrice d'école qu'est madame Hélier-Malaurie, auteur d'une méthode de lecture pour les petits, ne peut que s'inscrire dans la logique du roman. Ne déclare-t-elle pas dans son introduction en reprenant les termes mêmes employés par Romain Rolland : « Nous avons tenu à présenter cette œuvre pédagogique qui est une œuvre de foi »³³. Poussant encore plus loin l'initiative, elle fait inscrire sur la

couverture de son ouvrage : « Vers la paix, l'intelligence et l'amour », comme une devise que les élèves devront retenir. Si le ton est donné, le contenu du livre et l'intervention de l'adaptatrice ne peuvent être considérés comme neutres. D'autres signaux sont donnés, notamment par la présence du discours d'escorte et par l'absence de certains éléments.

- 38 Le roman scolaire est fondé avant tout sur une écriture des valeurs. La multiplication des romans scolaires durant la période qui court du début à la moitié du XX^e siècle signale une tendance à l'édification des esprits. Le cas particulier qui nous occupe révèle doublement cette tendance. Chaque roman-source développe un argumentaire en faveur d'une cause particulière : l'humanisme lyrique de Romain Rolland par exemple. Les discours pédagogiques renforcent l'orientation morale des textes au point, parfois, de devenir insistants. Ainsi, dans *Jean-Christophe présenté aux enfants*, Marguerite-Marie Hélier-Malaurie développe amplement une réflexion morale, parfois moralisatrice. La dimension éthique prime au travers de l'apport éducatif et moral. Le commentaire du texte de Romain Rolland se charge d'interventions proches de l'injonction, nettement mises en valeur par l'utilisation d'un corps de caractère légèrement plus important et par le recours aux caractères en gras. Quatre grands principes président au discours d'escorte, tout entier tourné en direction des élèves comme le suggèrent les multiples interventions de seconde personne ou la récurrence des formes impératives. Le premier principe porte sur la valeur de l'exemple :

Inspirez-vous de son exemple [Jean-Christophe]. Songez à vous, c'est naturel, mais songez aussi aux autres : à vos parents, à vos camarades pour les mieux connaître et les mieux aimer, à ceux qui souffrent, même inconnus, pour fortifier en vous l'obligation morale de vous associer, quand vous serez grands, aux hommes de bonne volonté, qui luttent pour qu'il y ait dans le monde moins de souffrances et moins de larmes.³⁴

- 39 L'attention à l'autre, principalement aux proches, est alors un principe indispensable. Tout pédagogue, selon Marguerite-Marie Hélier-Malaurie, se doit de le montrer à ses élèves :

N'attendons pas qu'il soit trop tard pour témoigner à ceux qui nous aimons notre tendresse ou notre reconnaissance ; dans le secret de nos cœurs, prenons dès à présent une résolution à laquelle nous conformerons notre conduite.³⁵

- 40 C'est donc une morale d'action positive que l'élève doit tirer de la lecture du texte de Romain Rolland :

Ne soyons pas trop exigeants et développons en nous la science du bonheur : sachons, par exemple, apprécier la douceur du foyer, la générosité des saisons, le charme de l'amitié, la satisfaction infime de faire le bien.³⁶

- 41 L'action s'adosse cependant à une philosophie de la raison, de l'équilibre, de la mesure :

Que cette parole méditée nous engage à détruire en nous les sentiments qui dessèchent le cœur ou divisent les hommes pour développer au contraire ceux qui font régner en nous et autour de nous la sérénité et la paix.

Soyez à l'école, à la maison, dans vos jeux et au travail des élèves dignes de l'enseignement de Gottfried.³⁷

- 42 Il est vrai que le propos pédagogique ne commet pas de contresens avec l'esprit du texte originel de Romain Rolland. Néanmoins, l'insistance avec laquelle la directrice d'école forge la pensée des élèves laisse à penser que le texte subit tout de même une forme d'instrumentalisation. Une seule fois, la position de Christophe est véritablement commentée : bien que la réflexion du personnage sur le mensonge soit évincée du

roman scolaire, Marguerite-Marie Hélier-Malaurie retrouve néanmoins la racine de l'argumentation de l'auteur :

Fortifiez en vous le sentiment de la juste révolte contre tout ce qui est mensonge, cruauté, égoïsme ; rappelez-vous qu'un homme incapable d'imagination n'est pas un homme.³⁸

- 43 Intéressons-nous désormais à la question de l'absence. Le texte scolaire est obtenu, nous l'avons vu, grâce à un travail approfondi de lecture et de sélection. Il n'est évidemment pas possible, dans le cas de *Jean-Christophe*, de conserver l'intégralité du roman. Il semble que Marguerite-Marie Hélier-Malaurie ait pu bénéficier d'une grande latitude pour opérer : reconnaissons alors qu'il lui aurait été possible de mentionner certains épisodes fondateurs. Il aurait été possible de relater les difficultés du père de Christophe, pris de boisson, devenu totalement dépendant au point d'être rejeté. L'enseignement moral eût été grandement facilité et l'impact, évident³⁹. De même, elle aurait pu envisager la critique politique, présente dans *Jean-Christophe* et gommée dans la version pour l'école. Cette critique politique oriente le parcours de Jean-Christophe au cours du roman. Les choix s'effectuent cependant non en relation avec un lectorat formé d'enfants, mais bien par rapport à un lectorat constitué d'écoliers. La différence est importante. Dans le cas de *Jean-Christophe*, le travail est intéressant dans la mesure où certains aspects sont justement mis en exergue. Alors que dans le roman, l'image de l'Allemagne est nettement dégradée, dans la version pour les classes, la critique de l'Allemagne se manifeste sous la forme d'une fascination pour la France et sa culture. Le roman scolaire affirme en effet : « la gaieté des récits français : - Chamfort, Ségur, Dumas père, Mérimée, pêle-mêle entassés, - lui dilatait l'esprit »⁴⁰. Ce que Romain Rolland nomme « l'attraction latine » marque brusquement Christophe. L'expression utilisée dans le texte du roman scolaire termine une phrase comme s'il s'agissait d'une simple formule. Dans le roman original, Romain Rolland prolonge la phrase :

Elle avait subi cette attraction de la civilisation latine, à laquelle ne résistaient pas, dans les pays annexés, tant d'Allemands, et de ceux qui semblaient les moins faits pour la sentir. Peut-être, pour dire vrai, cette attraction était-elle devenue plus forte, par esprit de contradiction, depuis qu'Angelika⁴¹ avait épousé un Allemand du Nord et se trouvait dans un milieu purement germanique.⁴²

- 44 L'élimination des lignes qui suivent l'expression « attraction latine » traduit une volonté d'éviter l'explication donnée par Romain Rolland, d'une attitude féminine légèrement excessive. Les élèves n'auront à interpréter l'expression que comme la formule française opposée à l'attitude allemande. Il est alors possible d'interpréter ce choix de Marguerite-Marie Hélier-Malaurie comme résultant de la prise en compte d'un arrière-texte différent de celui de Romain Rolland.
- 45 Alors que se dessine un projet d'adaptation de son roman *Les Thibault* pour l'école, Roger-Martin du Gard commente l'entreprise d'adaptation de l'œuvre :
- L'œuvre de Romain Rolland est pleine d'enseignement direct, de conseils moraux, exprimés comme tels ; il était possible d'en tirer cette anthologie édifiante.⁴³
- 46 Par là, il cherche à souligner la valeur d'un texte qui, on le voit aisément, met en œuvre un arrière-texte variant selon qu'il est destiné aux adultes ou aux élèves.
- 47 Mais, au bout du compte, c'est bien d'un travail de lecture qu'il s'agit ici au moment d'opérer les choix qui seront ceux de l'édition scolaire. Le travail de lecture se situe à plusieurs niveaux : au fil du texte et en fonction de l'intention du concepteur de l'ouvrage pédagogique. De quel lecteur s'agit-il ? De quelles intentions est-il animé ? Il

s'agit bien parfois d'un agent recruteur d'idées exploitables en classe et le premier travail de lecture porte bien plus que sur une série de décisions à prendre. Il faut rendre lisible un ouvrage fort éloigné des préoccupations des élèves ; il faut aussi rendre utile la lecture par les élèves. Le premier temps consiste donc en une sélection de moments particulièrement représentatifs de l'œuvre (leur regroupement devra en donner une idée fidèle et précise) ; le second temps consiste à organiser la mosaïque de manière à lui assurer toute sa cohérence ; le troisième temps, enfin, correspond à la rédaction de l'accompagnement pédagogique destiné à éclairer le sens et (souvent) à orienter la lecture des élèves dans la direction voulue par les programmes, la morale ou l'Histoire.

- 48 Ces différentes préoccupations finissent par dessiner une extension de la notion d'arrière-texte. Bien que la situation scolaire soit tout à fait spécifique, l'arrière-texte des romans scolaires peut être défini tout d'abord par le texte d'origine : nous sommes au-delà de la notion d'intertexte, puisqu'il ne s'agit pas de référer à un texte, mais de l'employer. Une autre définition de l'arrière-texte peut aussi correspondre au cadrage institutionnel voulu par les concepteurs. L'inscription d'une œuvre, au départ fort éloignée de la mécanique scolaire, dans le cadre de programmes de l'école publique impose des distorsions importantes lorsque le texte est adapté au public scolaire. Enfin, l'arrière-texte a sans doute des liens étroits avec ce qu'il est convenu d'appeler après Pierre Macherey, l'absence d'œuvre, lorsqu'il évoque la manière de connaître une œuvre : « un jamais dit, un non-dit initial⁴⁴ », proche, pour nous, en un sens, de l'idéologie.

NOTES

1. Ernest Pérochon (1885-1942) a reçu le Prix Goncourt pour son roman *Nène* (1920). Il a publié un ensemble de romans destinés à l'école comme *À l'ombre des ailes*.
2. Édouard Peisson (1896-1963), Grand Prix de l'Académie française a publié *Le Voyage d'Edgar* en 1938, conjointement chez Grasset et chez Larousse pour l'édition scolaire.
3. Raymond Gabriel Lambert, dit Raylambert (1889-1967) laisse une œuvre considérable dans le domaine de l'illustration de manuels scolaires, notamment chez Belin et Delagrave. Il était l'illustrateur attitré de Pérochon.
4. André Pécoud (1880-1951) a illustré de nombreux ouvrages de la bibliothèque rose, chez Hachette, principalement les ouvrages de la Comtesse de Ségur.
5. Michel Zink, *Seuls les enfants savent lire*, Paris, Tallandier, 2009, p. 23.
6. *Ibid.*, p. 18.
7. Voir à ce sujet Patrick Cabanel, *Le Tour de la nation par des enfants. Romans scolaires et espaces nationaux, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Belin, 2007.
8. Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Delagrave, 1974 (rééd. 2002), p. 380.
9. Denise Escarpiot, *La littérature de jeunesse, Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 205.
10. L. Garnet, *Au Pays du soleil, Cours élémentaire 2^e année, Classes de Neuvième et Huitième*, illustrations de Paul Derambure, Paris, Hachette, 1956.

11. Il s'agit d'un des premiers vers des *Chants du paysan* de Paul Déroulède, 1894.
12. Gabriel Compayré, Yvan Gall. *Lecture courante*, Librairie Paul Mellottée Éditeur, 1915, p. 4.
13. Édouard Jauffret, *Au pays bleu, roman d'une vie d'enfant*, Librairie classique Eugène Belin, 1941, p. 126.
14. Francinet est un autre personnage de G. Bruno, l'auteur du *Tour de la France*. Voir G. Bruno, *Francinet, livre de lecture courante. Principes élémentaires de morale et d'instruction civique, d'économie politique, de droit usuel, d'agriculture, d'hygiène et de sciences usuelles. Cours moyen et supérieur*, Paris, Belin Frères, 1901.
15. Antonin Fraysse, *Jacques le Poucet et Klapp la Cigogne au pays de Françoise*, Paris, Librairie Armand Colin, 1930.
16. *Ibid.*, p. III.
17. *Ibid.*, p. IV.
18. *Ibid.*, p. 57.
19. *Ibid.*, p. 60.
20. Jean-Henri Fabre, *Le Ménage, Causeries d'Aurore avec ses nièces sur l'économie domestique : lectures courantes à l'usage des écoles de filles*, Paris, Charles Delagrave, 1880.
21. G. Bruno, *Francinet, livre de lecture courante, op. cit.*
22. Justin Boex, *La Leçon de la vie ; livre de lecture courante pour le cours moyen et supérieur. 1^{re} partie, Des impressions. 2^e partie, Des jugements*, Paris, Bibliothèque d'éducation, s.d. [1910]. Justin Boex était le frère de Rosny aîné, l'auteur de *La Guerre du feu*, avec lequel il collabora durant une vingtaine d'années.
23. Charles Vildrac, *La Colonie*, Paris, Colin, 1966, p. 6.
24. M. Dardoise, *Le Petit Monde*, Paris, Nathan, 1955 (ill. Marcel Bloch).
25. Le mot, repris du vocabulaire scolaire, a ici le sens de partie de texte extraite de l'ensemble du roman.
26. Édouard Peisson, *Le Voyage d'Edgar*, préface de Paul Philippon, Paris, Larousse, 1938, p. 6.
27. Édouard Jauffret, *Au Pays bleu*, préface de L. Vigand, Paris, Librairie Belin, 1941, p. 8.
28. Propos dans l'article que S. Zweig consacra à Jean-Christophe dans le *Berliner Tageblatt*, au lendemain de la parution du texte le 22 décembre 1912.
29. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Introduction, Paris, Albin Michel 1961 (conforme à l'édition définitive de 1931), p. XIV.
30. *Ibid.*, p. XIII.
31. *Ibid.*, « Adieu à Jean-Christophe », *op. cit.*, p. 1595.
32. *Ibid.*, p. 385-386.
33. Mme Hélier-Malaurie, *Jean-Christophe de Romain Rolland présenté aux enfants*, Paris, Albin Michel, 1932.
34. *Ibid.*, p. 374.
35. *Ibid.*, p. 209.
36. *Ibid.*, p. 412.
37. *Ibid.*, p. 325. Gottfried est l'oncle bien-aimé de Jean-Christophe. La parole évoquée au début de la citation est : « S'il avait fait tant de bien c'est qu'au lieu d'apporter les paroles habituelles de révolte humaine contre la nature, il apportait la paix de la nature, la réconciliation. Il était bienfaisant à la façon des champs et des bois » (p. 323).
38. *Ibid.*, p. 242.
39. C'est ce que Philippe Hamon nomme « l'effet-idéologie » : « un texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit ancré dans l'idéologique ; [qu'] il ne se borne pas à être, mais [qu'] il sert à quelque chose ; [qu'] il produit – et est produit par – l'idéologie. », in *Texte et idéologie*, PUF, 1984, p. 6.
40. Romain Rolland, *Jean-Christophe présenté aux enfants*, Paris, Albin Michel, 1932, p. 257.
41. Angelika Reinhart et son mari reçoivent Christophe à leur domicile.

42. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, [1931], Paris, Albin Michel, 1960, p. 519.
43. Roger-Martin du Gard, Lettre à Marcel Lallemand du 8 avril 1936, in *Correspondance générale*, tome VI (1933-1936), p. 498-499.
44. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, F. Maspéro, 1966, p. 174 sq.
-

AUTEUR

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, ITEM (CNRS)

« Les Poumons de la ville » dans les romans naturalistes

Aline Molina

- 1 À la fin du XIX^e siècle, alors que la ville, en perpétuel mouvement, entraîne ses habitants dans le tourbillon vertigineux du progrès technique, de la productivité et du commerce, la vie suit le cours des saisons dans les campagnes. Qui a le privilège de pouvoir vivre de ses rentes dispose non seulement d'argent, mais aussi de temps à dépenser. C'est pourquoi les romans du XIX^e siècle mettent en scène les aristocrates et la grande bourgeoisie dans des lieux généralement restreints, qui connotent le divertissement et le plaisir des sens. Qu'il s'agisse des salons mondains, des soirées à l'opéra, des bals ou des promenades dans les bois, ces endroits jouissent d'une temporalité qui échappe au rythme infernal du monde urbain, comme si, dans certains espaces, le temps semblait se ralentir.
- 2 Sous l'Ancien Régime, le Petit Trianon, caprice de Marie-Antoinette en plein Versailles, témoignait de l'attrait pour une Nature qui pouvait devenir un refuge, un espace franc, un endroit où pourrait s'exercer encore une certaine liberté face aux codes de la vie en société. Cet engouement pour la campagne s'est fortement développé avec les courants de pensée hygiénistes durant le XIX^e siècle. Toutefois, la ville s'est étendue si bien qu'en guise de campagne, à moins d'entreprendre un long voyage, il ne reste, pour tout héritage de l'Ancien Régime, que les bois environnant Paris. Or, de tous les endroits que fréquente le tout Paris, seuls ces derniers, et plus particulièrement le bois de Boulogne sont des espaces accessibles à toutes les catégories sociales.
- 3 Quant à Madrid, si la ville a subi une industrialisation bien moindre, son climat aride a permis le développement de systèmes d'irrigation qui rendent les espaces verts précieux pour la population madrilène. Ceux-ci lui apportent une touche de fraîcheur, permettant une meilleure respiration : ce sont les poumons de la ville.
- 4 Néanmoins, si poumons il y a, on peut se demander dans quelles conditions les squares, les parcs et les bois peuvent faire corps avec la ville. Outre l'oxymore, que se cache-t-il derrière la « campagne urbaine¹ » ? S'il existe des imaginaires en arrière-texte qui se mêlent ici, il s'agit, à travers des romans de Benito Pérez Galdós, des frères Goncourt et

d'Émile Zola, de voir comment les romanciers naturalistes rendent compte d'un rythme de la ville qui broie tout, qui dénature tout.

La « campagne urbaine »

La promenade au bois de Boulogne

- 5 À la campagne, la Nature nourrit les hommes qui la travaillent ; à l'inverse, la campagne urbaine est fréquentée par une population oisive. Durant la semaine, Paris est une fourmilière, ce qui laisse le bois de Boulogne libre pour quelques privilégiés. Grâce au développement des moyens de transport, l'endroit devient un rendez-vous mondain où le « tout Paris » se presse si bien que le Bois connaît les embouteillages, emblème même de la vie urbaine. L'incipit de *La Curée* est un défilé de voitures dont les scintillements contrastent avec l'obscurité des bois. Les landaus sont ouverts non pour admirer le paysage mais pour être vus. Aussi le négligé n'a-t-il plus cours pour jouer au berger et à la bergère. Chez les Goncourt, Jupillon lui-même enfile « sa chemise de flanelle à carreaux rouges et noirs, sa casquette en velours noir »² avant d'emmener Germinie pour « l'entrée des champs », à défaut des bois. S'il faut s'endimancher, le lieu perd de son naturel et les personnages participent de la mise en scène. Le temps de la chasse à courre est loin : après un plan de reboisement, les voies de communication du parc sont privilégiées sous la monarchie de Juillet. Or, on note avec les aménagements d'Hausmann une métamorphose du lieu devenu prolongement de Paris. Deux lacs artificiels ont été inaugurés (1854), ainsi que la Porte-Dauphine (1855) et l'hippodrome de Longchamp (1857) que l'on retrouve au cœur de *Nana* de Zola. L'idée de mise en scène apparaît dans *La Curée* quand Maxime et Renée se plaisent à patiner tel Napoléon sur le lac, comme il se pratique dès 1865 :

Et, sous le ciel pâle, au-dessus du lac figé et terni, il n'y avait que les sapins des îles qui missent encore, au bord de l'horizon, leurs draperies théâtrales, où la neige cousait aussi de hautes dentelles.³

- 6 Les rideaux de théâtre prémunissent le lecteur contre ce qui serait le lieu des illusions : le prolétariat se plaît à jouer les aristocrates qui, eux-mêmes, singent l'Empereur. Chacun joue, consciemment ou non, un rôle, la chose étant encore plus marquée chez Pérez Galdós où la ville de Madrid elle-même semble vouloir être une autre.

Les espaces verts de Madrid

- 7 Outre de multiples emprunts à la langue française, on remarque que le Madrid de Galdós est en pleine mutation. Au chapitre IV de *La Desheredada*, l'étudiant en médecine Augusto Miquis montre les beautés de la capitale à sa belle Isidora. La promenade commence par « *el afeitado Parterre* »⁴ du parc du Buen Retiro, l'occasion pour le narrateur de s'indigner contre le changement de nom du parc devenu propriété de la ville : « Ils arrivèrent enfin au parc du Buen Retiro, dont on a voulu en vain changer le joli nom par ce titre insipide, "Parc de Madrid" » (p. 77). Derrière le côté esthétique pointe la question identitaire de la capitale, partagée entre les influences de Londres et de la ville des Lumières au point que Manolo, de retour d'Angleterre ne sait plus s'il est à Hyde Park ou au Buen Retiro :

À midi, par un beau jour d'octobre, M. Manuel Moreno-Isla rentrait chez lui après avoir fait une petite promenade dans Hyde-Park... je veux dire dans le Retiro. Le

lapsus du narrateur est un exemple des *quiproquos* du personnage : Moreno, en effet, dans les moments où son esprit souffrait de légers troubles, *confondait souvent les impressions réelles et les souvenirs*.⁵

- 8 Chez Galdós, les illuminés font preuve d'une sensibilité accrue au monde, ils mettent en lumière les détails que les autres personnages ne perçoivent pas autour d'eux. Si ses perceptions semblent s'altérer, Manolo n'est pas aussi fou qu'il y paraît. À quelques rues de là, entre la *calle* d'Alcalá et celle de Serrano y Goya sont en train d'être aménagés de nouveaux jardins publics où Miquis et Isidora poursuivent leurs pérégrinations par un « déjeuner dans un de ces troquets tout près des Champs Élysées » (p. 84). Cet ambitieux projet n'a jamais été achevé en raison des travaux d'élargissement du quartier de Salamanque.
- 9 Un autre personnage, de *Fortunata y Jacinta*, José Ido del Sagrario, figure de l'écrivain raté, monte sur les hauteurs de la Ronda et offre au lecteur un panorama de Madrid. Aussi l'air de la campagne provoque-t-il une réaction physiologique pour le moins étrange chez lui :
- Il se mit à s'ébrouer, comme s'il voulait faire entrer dans ses poumons plus d'air qu'ils n'en contenaient, et se secoua, comme font les poules. La chaleur du soleil le picotait agréablement, et la contemplation du ciel bleu, incomparablement pur et diaphane, donnait des ailes à son cœur prêt à s'envoler. (p. 140)
- 10 Le contact de l'air pur dans ses poumons réveille en lui des instincts animaux : il s'ébroue, prêt à s'envoler. Avec ironie il est comparé à une poule, à l'oiseau aux ailes souvent coupées ; car Ido, s'il est poète, reste un personnage ridicule, qui n'a pas la stature d'un homme dans le roman. Or, ici, il surplombe tout Madrid. L'air frais a des effets euphorisants : le défaut de vision d'Ido qui voit « les choses hyperboliquement agrandies »⁶ s'accroît si bien que le *Mundo Nuevo*, « l'endroit le plus désolé et le plus laid de tout le globe terrestre » (p. 141) paraît merveilleux :
- Ici, la porte de Tolède, quelle superbe architecture ! De l'autre l'usine à gaz... Ô prodiges de l'industrie !... Plus loin le ciel splendide et ces lointains de Carabanchel, se perdant dans l'immensité, avec des airs et même des murmures d'océan... sublimes spectacles de la nature ! ... Tout en marchant, il se sentit pris d'un si véhément souci de l'instruction publique qu'il en manqua presque de tomber à la renverse devant de stupides écriteaux qu'il voyait un peu partout : Daifance d'aitandre du linge, et ni de plenter des cloux, lut-il sur un mur, et José s'écria : C'est invraisemblable !... Les ignorants ! Employer deux conjonctions copulatives ! Mais, espèces de brutes, vous ne voyez donc pas que la première, naturellement, constitue entre les mots ou phrases une liaison affirmative, et seconde une liaison négative ?... Et penser qu'un homme qui pourrait enseigner la grammaire à tout Madrid et corriger ces délits de langage, n'a pas de quoi manger !... (*Ibid.*)
- 11 Ido voit le monde à l'envers : il lit un océan là où tout n'est qu'aridité et son état de béatitude le rend d'autant plus ridicule. Il renverse sans s'en apercevoir les codes établis : l'usine est pour lui source de beauté, il la met sur le même plan que la nature. Qui plus est, si l'on note chez le poète des images telles que les « murmures de l'Océan », force est de constater qu'il est incapable de décrire le tableau qui est devant ses yeux ; il se contente de dire que c'est « sublime » et peine à construire des phrases complètes, la syntaxe est saturée de points de suspension et d'exclamations. Aussi passe-t-il d'une contemplation lyrique de la nature et d'un état de mièvrerie absolue à une brusque colère déclenchée par des erreurs d'orthographe et de grammaire. La rapidité du changement de registre, le recours au vocabulaire de la justice, à quoi s'ajoute le fait qu'il veuille être érigé en « orthographe de la voie publique »⁷

discrédite le personnage. Ido est risible ; néanmoins, le poète-fou ne fait qu'exprimer tout haut ce qui est tu ; il reste porte-parole de l'auteur donc, si l'orthographe n'est plus en adéquation avec ce qu'elle désigne, c'est qu'il y a un bâillement, un décalage entre ce qui est et ce qui apparaît.

- 12 Le voile se soulève et laisse apparaître un monde qui n'est plus en adéquation avec l'image qu'il reflète. Ce qui se joue dans le roman, c'est une superposition entre une conception idéalisée de la Nature bienveillante, entre un héritage de clichés qui devraient rester en arrière-texte et un traitement naturaliste du paysage. En cela, la simplification de *Parc du Buen Retiro* en *Parc de Madrid* est l'indice d'un monde déchu. Les parcs et les bois apparaissent hantés par le souvenir, peut-être quelque peu édulcoré, du faste d'autrefois, de la noblesse qui s'y promenait. Or, cette perturbation de l'axe temporel est un ressort de l'ironie dans les nombreuses scènes d'idylle et la représentation des *Déjeuners sur l'herbe*.

Les déjeuners sur l'herbe

La tradition pastorale

- 13 La tradition pastorale pose la nature comme un monde à l'écart des vicissitudes, où le sacré règne encore. Aussi le motif du déjeuner sur l'herbe est-il lié à la mise en place de l'idylle romanesque. C'est ainsi qu'au Siècle d'Or, les bords du Manzanares sont témoins des amours naissantes dans *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega⁸. Dans « Aux champs⁹ », Émile Zola esquisse « une curieuse étude [sur le] goût de la campagne chez les Parisiens » et tente d'en reconstruire l'histoire siècle par siècle. Il constate déjà combien l'univers du bois de Boulogne et du Romainville des romans de Paul de Kock semble lointain. La tentation est grande de considérer le roman comme document historique. Mais comment distinguer le témoignage sur les bois d'hier de la fiction ? Dès l'Antiquité, les idylles naissaient dans un lieu agréable, un écrin de verdure choisi pour abriter les amours. Cette représentation du *locus amoenus* rencontre aussi un écho dans la tradition picturale. Qu'il s'agisse du *Concert champêtre* du Titien, du *Jugement de Paris* de Raphaël ou du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, on retrouve une constante peut-être simplement apparente dans la représentation des parties de campagne. Mais seul le tableau de 1862 fait scandale, car il juxtapose la trivialité du quotidien à la représentation de l'idéal. On connaît l'amitié de Zola pour Manet, aussi l'écrivain opère-t-il une *ekphrasis* du tableau dans *L'Œuvre*. Le lundi, au lieu de se rendre au Bois, Christine pose pour le *Plein Air* de Claude Lantier. Exposé au Salon de 1863, *Plein air* est une toile qui ne manque pas de rappeler celle de Manet et tout comme celle-ci, elle ne manque pas de faire scandale : « À quoi bon cette femme nue avec ce monsieur habillé¹⁰ ? » La toile évoque celle de Manet par le sujet mais aussi par la technique utilisée : « les chairs sont bleues, les arbres sont bleus, pour sûr qu'il l'a passé au bleu son tableau ! » (p. 538). Aussi le rapin Fagerolles ravit-il le Salon de 1876 en y présentant *Le Déjeuner*, toile à la manière du *Déjeuner sur l'herbe* de 1865 de Monet.

Et il retrouvait son *Plein air*, dans ce *Déjeuner*, la même note blonde, la même formule d'art, mais combien adoucie, truquée, gâtée, d'une élégance d'épidémie, arrangée avec une adresse infinie pour les satisfactions basses du public. (p. 671)

- 14 Le lexique péjoratif du narrateur contraste avec la réception du public qui voit, enfin, « de la vraie vérité » là où l'artiste a eu recours à l'artifice. La toile est couverte de

« crème » ; Fagerolles peint un cliché de la partie de campagne et répond aux attentes du public en donnant à voir une représentation satisfaisante de l'imaginaire collectif.

Récriture et détournements de la poésie pastorale

- 15 Des stéréotypes sont à respecter pour ne pas décevoir le public qui se refuse à voir ce qui se passe en coulisse ou derrière le vernis. Montrer la vérité nue est indécent. Manolo s'en irrite dans *Fortunata y Jacinta* : outré d'avoir rencontré sur son chemin des mendiants non invités à sa promenade, il assiste à une autre scène fâcheuse, l'entretien du Parc. La présence des balayeurs l'indigne, car ils exposent au grand jour la ville qui fait sa toilette. Manolo refuse la vue d'un spectacle si trivial, il veut conserver du parc cette image de jardin parfait, d'espace hors du temps et des soucis du quotidien. Une nature qui serait sale n'est pas concevable. Montrer la main de l'homme, c'est rappeler le côté artificiel des jardins publics.
- 16 Pourtant, les naturalistes s'attachent justement à soulever le voile des apparences et à montrer les rouages de cette « campagne urbaine » qui n'est pas la campagne car elle fait corps avec la ville. La rencontre amoureuse est donc mise à nu, il y a toujours un grain de sable qui fait que la scène bucolique sonne faux. Mauvaises imitations d'un temps révolu, les grands sentiments sont désormais désuets et l'ironie pointe sous la plume assassine des écrivains naturalistes. Les amours de Goujet et de Gervaise en face de la butte Montmartre se révèlent une grossière caricature des clichés romanesques :
- C'était, entre une scierie mécanique et une manufacture de boutons, une bande de prairie restée verte, avec des plaques jaunes d'herbe grillée, une chèvre attachée à un piquet, tournait en bêlant ; au fond, un arbre mort s'émiettait au grand soleil. Vrai ! murmura Gervaise, on se croirait à la campagne.¹¹
- 17 Zola pousse plus loin la satire du romanesque. L'arbre en fleurs est mort, ce qui interdit le déploiement des amours naissantes ; à défaut de rossignol, il faut se contenter des bêlements de la chèvre. À la senteur de l'animal, s'ajoutent le bruit et l'odeur des usines alentour, « l'haleine forte de la scierie mécanique » (p. 799). Le choix n'est pas anodin : la scierie détruit par essence les bois, quant aux boutons, par leur polysémie ils s'inscrivent dans l'idée d'une décrépitude environnante : plaques, sécheresse, émiettements, la lèpre semble assaillir les lieux. Et que dire des pissenlits ! Zola s'amuse et poursuit la parodie : le forgeron veut enlever sa belle et la ville semble se taire pour écouter la nature, la description du paysage adopte même un style romantique. Tout au long du roman, la banban traîne son boitement : les choses sont bancales, la narration et la description de l'environnement se trouvent elles-mêmes contaminées par la discordance, le lecteur ne peut pas être dupe d'une telle métamorphose. La ville est l'opposé de la campagne, ainsi tout ce qui pénètre dans l'enceinte de la ville est-il dénaturé.

Itinéraire d'un promeneur

L'ascension au paradis

- 18 Si la promenade aux bois est un passage obligé des romans de la fin du XIX^e siècle, l'idylle de Germinie et de Gautruche évoque surtout le bois de Vincennes. Celui de Boulogne est le lieu à la mode et c'est fort de son succès que le second bois a été

aménagé, mais le public visé n'est pas le même. Il s'agissait d'offrir un espace de détente aux couches populaires de l'Est de Paris pour désengorger le bois de Boulogne et le rendre à la bonne société.

C'était un de ces bois à la façon de l'ancien bois de Boulogne, poudreux et grillé, une promenade banale et violée, un de ces endroits d'ombre avare où le peuple va se balader à la porte des capitales, parodies de forêts, pleines de bouchons, où l'on trouve dans les taillis des côtes de melon et des pendus ! (p. 202-203)¹²

- 19 La description est celle d'un cimetière d'arbres : l'herbe y est calcinée, tout est couvert de poussière. À force de visites, la fraîcheur de la forêt vierge a disparu pour laisser place à la colonisation urbaine d'où une parodie grinçant au fil des pages. Or, l'idéal de la forêt persiste. Le pèlerinage « aux champs » (chap. 12) commence par une ascension, il faut emprunter des rues montantes au sommet desquelles le ciel bleu et bientôt la campagne se laissent entrevoir. L'itinéraire est balisé : au Château-Rouge, « le premier arbre, les premières feuilles », à la rue du Château, « l'horizon », « la campagne, au loin » puis le « dernier réverbère » qui marque la fin de la ville. La transition de la ville à la campagne s'établit de manière progressive. La banlieue est un espace où la ville apparaît en pointillé :

Ils descendaient, suivaient le trottoir charbonné de jeux de *marelle*, de longs murs par-dessus lesquels passait une branche, des lignes de maisons brisées, espacées de jardins. (p. 114)

- 20 L'alternance de maisons et de jardins suggère une nature encore modelée par l'homme. Les oiseaux y sont en cage si bien que ceux qui volent dans le ciel évoquent les bois, promesses d'« un souffle d'espace et de liberté » (p. 114). Or, la route redescend, l'espoir d'une ascension s'envole : on s'enfonce vers les appétits les plus bas. Les sens sont perdus : plus de chant d'oiseaux, au lieu de verdure, c'est le spectacle d'« une foule bariolée » et « l'air était plein de bruits d'orgue » (p. 116). Il y a aussi un besoin de dévoration : Germinie mordille des feuilles sur le chemin pour se nourrir de nature. Au lieu de décrire plantes et insectes, les Goncourt dressent le catalogue des spécialités culinaires rencontrés sur les lieux : saucissons, gaufres, frites, fruits de mer, pain d'épice, bonbons...

Étrange campagne où tout se mêlait, la fumée de la friture à la vapeur du soir, le bruit des palets d'un jeu de tonneau au silence versé du ciel, l'odeur de la poudrette à la senteur des blés verts, la barrière à l'idylle, et la Foire à la Nature ! (p. 117)

- 21 La campagne des Goncourt est devenue une foire, un parc d'attractions. En ville, « L'air humide et chargé qu'ils respiraient sentait le sucre, le suif et la charogne. » (p. 163) et on s'aperçoit que la banlieue a également perdu son rôle de poumons de la ville, l'air est saturé par les graillons. L'intrigue romanesque peut-elle encore avancer dans de telles scènes si l'épisode bucolique n'est plus propice aux sentiments ? Il suffit pourtant du déjeuner sur l'herbe du bois de Vincennes (chap. 48) pour que Germinie trouve en Gautruche son nouvel amant. Mais les frères Goncourt font appel aux mêmes images que celles que Zola utilise dans « Aux champs » ou dans « Les squares » pour décrire une nature malade, gagnée par une lèpre qui vient de la ville, car les bois sont devenus lieux de débauche, vulgaires « litières » (p. 203) où viennent « se vautrer » (*Ibid.*) les habitants des faubourgs.

Des arbres s'espaçaient, tordus et mal venus, de petits ormes au tronc gris, tachés d'une lèpre jaune, ébranchés jusqu'à hauteur d'homme, des chênes malingres, mangés de chenilles et n'ayant plus que la dentelle de leurs feuilles. [...] Tout avait la misère et la maigreur d'une végétation foulée et qui ne respire pas, la tristesse de la verdure à la barrière : la Nature semblait y sortir des pavés. Point de chant dans

les branches, point d'insecte sur le sol battu ; le bruit des tapisseries étourdissait l'oiseau ; l'orgue faisait taire le silence et le frisson du bois ; la rue passait et chantait dans le paysage. (p. 202-203)

- 22 La déformation du *locus amoenus* se répercute sur une végétation elle-même altérée, image d'une nature monstrueuse et par-là angoissante. Le bois se définit alors par l'absence de vie, végétale et animale : la rue s'infiltré dans le paysage pour remplir le vide. Le mécanique prend le pas sur le naturel avec l'orgue de barbarie, célébration du règne de l'artificiel.

La multiplication des serres

- 23 Paris se dote de nombreux squares sous le Second Empire, les parcs et les bois sont réaménagés pour satisfaire les besoins des visiteurs. Les percées d'Hausmann ont permis d'introduire des arbres le long des rues de manière à faire entrer dans Paris un semblant de nature. Toutefois l'espace est saupoudré de ce que Zola qualifie de « nature en carton-pâte »¹³. Les jardins publics ne sont que des trompe-l'œil. Contre-nature, la ville produit des monstres. La nouvelle de Zola « Lili » met en scène des fillettes dans le jardin des Tuileries qui ont perdu l'innocence de l'enfance et se conduisent en femmes du monde. Les idées mais aussi le lexique de ce texte paru en 1874 dans *Les Nouveaux Contes à Ninon* constituent une matière première, un intertexte parmi d'autres sur lequel s'appuie l'écriture du chapitre V du *Ventre de Paris*. Les ressemblances entre les deux écrits sont frappantes malgré quelques modifications : au lieu d'une confrontation avec une rivale, la fillette tombe sous le charme d'un jeune garçon. Toutefois, le roman va plus loin, car Zola confronte la fille du boucher au quotidien de Muche, un simple enfant des rues. Pour gagner sa confiance, celui-ci lui achète un cornet de sucreries, puis ils retournent ensemble la terre, creusent des trous et cassent des branches qu'ils plantent dans les plates-bandes et arrosent en pensant qu'ils plantent là de nouveaux arbres. Le retour à la terre, même en plein square est un retour aux origines, au monde de l'innocence, de l'enfance. C'est étonnamment barbouillée de terre que la petite apparaît propre à être aimée par Muche. La scène permet également d'introduire une typologie des personnages qui fréquentent les squares : les personnages qui vivent en serre présentent des signes maladifs. Le milieu déteint sur eux. Ils sont fanés comme les plantes qui les entourent, pire, ce sont des parasites de la flore.

Le « laboratoire de la Nature »

Des tonalités discordantes

- 24 Le choix d'un bois ou d'un parc permet de créer une île de verdure au sens où les arbres forment un mur végétal qui réduit le champ de vision : le couple peut se recentrer sur lui-même, le temps de la narration semble suspendu. *Nana*, *La Curée* ou *La Desheredada*, s'articulent ainsi autour des scènes de campagne urbaine. Le chapitre IV de *La Desheredada* est intéressant car c'est un médecin progressiste qui mène le rendez-vous galant à travers le Retiro. Augusto Miquis est à la fois un personnage épris d'Isidora et un double du romancier. Grâce à la mise en abyme, Miquis opère une *clinique de l'amour*¹⁴ dans un lieu qu'il considère comme le « laboratoire de la Nature ». Les premiers échanges des jeunes gens sont éloquents. Deux tonalités, deux littératures se confrontent : le naturalisme et le romantisme :

— Tu entends les oiseaux ? dit Miquis. Ce sont des rossignols.

Isidora avait entendu parler des rossignols comme des signes abrégés de toute la poésie de la Nature ; mais elle ne les avait jamais écoutés. Ces artistes n'allaient jamais dans La Mancha. Elle prêta attention, croyant entendre des odes et des refrains, et son visage marquait une sorte d'extase mélancolique, bien qu'à vrai dire, ce qu'elle entendait ne fût que la conversation de mille bavards, un galimatias parlementaire-forestier, où le musicien le plus subtil ne pourrait pas retrouver les plaintes amoureuses dont on a tant abusé dans la littérature. Miquis se mit à rire et, comme s'il avait du goût pour dépoétiser la jolie situation dans laquelle ils se trouvaient tous les deux, il dit tout d'un coup :

Isidora, hier, j'étais dans l'amphithéâtre avec le docteur Martin Alonso de deux à cinq heures. Nous étions trois étudiants. On l'aidait à faire l'autopsie d'un vieillard qui est mort d'un arrêt cardiaque. Si tu avais vu, ma pauvre !... (p. 78)¹⁵

25 Dès le début, Miquis se pose en guide : il fait découvrir à la jeune femme Madrid tout comme il veut lui faire découvrir l'amour. Il possède le savoir, ce qui lui permet de jouer avec les codes et de dépasser les conventions. Ainsi, le rossignol, représentant de la poésie attire l'attention de la jeune fille qui reste dubitative. Aussi le narrateur intervient-il pour souligner combien la naïveté de la jeune fille est insolite. La référence à la Mancha souligne son affiliation à Don Quichotte : Isidora souffre d'un imaginaire débordant sur la réalité bien que les clichés qui organisent sa vie proviennent davantage des croyances populaires que de la littérature. Toutefois, le narrateur profite de l'étrangeté de sa réaction pour dénoncer les mauvais romans. Le choc est d'autant plus brutal que Miquis ne suit pas Isidora dans son délire, au contraire, il lui raconte la dissection réalisée la veille. Le décalage entre les personnages, qui semblent issus de genres différents, est burlesque. Et s'il s'agissait d'une histoire de cœur, le lecteur assiste en effet à une opération à cœur ouvert, à une vivisection de la jeune fille pour analyser l'impact que peut avoir le milieu sur son organisme, sur sa psyché.

26 De même que le bois de Boulogne est un prolongement de la ville destiné aux plus aisés, le parc du Buen Retiro reste un jardin aménagé pour la bonne société. Les deux personnages, Isidora qui n'a qu'un prénom ou Miquis, l'homme du peuple que résume un seul nom, ne se trouvent pas dans leur milieu, ce ne sont ni des dames ni des messieurs comme le constate la jeune femme :

Là, les émotions d'Isidora devinrent une joie presque enfantine, un vif désir de courir, de se décoiffer, d'entrer les pieds nus dans les flaques d'eau des canaux d'irrigation, de monter aux branches des arbres pour y chercher des nids, cueillir des fleurs, de s'endormir à l'ombre, de chanter. Cette belle nature, même organisée, réveillait dans son esprit impressionnable les instincts d'indépendance et de sauvagerie candide. Mais elle comprit bien vite que cela n'était qu'une campagne urbaine, une ville d'arbres et d'arbustes. Il y avait des rues, des places et même des quartiers feuillus. Là se promenaient des messieurs et des dames, non pas avec des allures de pâtres, ou en négligé, ni en nattes ou les cheveux défaits, mais ils se promenaient là comme ils se promenaient dans les rues, avec gants, ombrelles et canne. (p. 77-78)

27 La première réaction d'Isidora est-elle vraiment physiologique ? N'est-elle pas plutôt conditionnée par des idées préconçues de ce qu'est la Nature et de la façon dont il faut en jouir ? La description menée à travers les yeux d'Isidora ne donne pas de détails sur ce qu'elle voit, on ne connaît ni les plantes qu'elle perçoit ni les parfums qu'elle respire : c'est une liste de généralités. L'imaginaire de la Nature en arrière-texte surgit chez le personnage candide. Aussi est-elle déçue lorsqu'elle comprend que ce qu'elle voit ne correspond pas au concept de nature pastorale qu'on lui a inculqué. Ici aussi, l'espace végétal est organisé telle une ville avec ses rues... Le narrateur rompt aussitôt

le *topos* du *locus amoenus*, il est révolu le temps des *Bucoliques* de Virgile, des *Églogues* de Góngora ou du théâtre de Lope de Vega. C'est un espace codifié comme l'est l'espace urbain. D'autre part, si l'espace devait rapprocher le couple, on s'aperçoit qu'ils ne regardent pas dans la même direction. Miquis entraîne la jeune femme dans sa visite guidée ; or, la vue de dames gantées retient toute son attention, et le désir de posséder à son tour des gants l'obsède encore après.

Zoo, agrumes et mantilles : le parcours d'une œuvre

- 28 Miquis fait une cour originale à Isidora et pour bien faire comprendre à la jeune femme ses intentions, il essaie de l'émoustiller en lui faisant visiter ensuite la *Casa de fieras*, parc zoologique alors situé au cœur du Buen Retiro à partir de 1830 ; or, c'est trop populaire pour Isidora aux aspirations nobiliaires, elle qui refuse ces instincts animaux et le traite de « *veterinario* » (p. 135) ou d'« *albéitar* » (p. 136), « hongreur ». Le zoo ne produit sur elle que « bien peu d'impression », c'est alors que le médecin prescrit à sa patiente un excitant :

Un marchand d'oranges passa. Ce sont des oranges à peau fine ? demanda Miquis en achetant quatre. Tiens, mange celle-là pour que ton sang reprenne de la fraîcheur. La fluidité du sang dégage le cerveau, rend les idées claires... (p. 86-87)

- 29 Le remède s'avère efficace puisque s'ensuit l'une des scènes les plus érotiques de la littérature galdosienne. L'orange, fruit pulpeux et juteux, symbolise le fruit défendu. Or, Miquis a des appétits charnels : « Quelle tendresse brilla dans son regard en regardant Miquis. Lui, il la dévorait des yeux. » (p. 87). La seconde orange permet une focalisation romantique sur la bouche puis sur les lèvres qu'il tente d'embrasser : « Ils ont couru, couru... » (p. 88). Le stratagème d'Augusto aurait-il échoué ? Les propos d'Isidora semblent montrer que la jeune femme, caractérisée à plusieurs reprises dans le chapitre par sa froideur, se refuse à lui. Or, Galdós joue sur l'ambiguïté des termes à la fois dans les paroles rapportées de Miquis et du narrateur, ce qui met le lecteur dans une position inconfortable. Durant la partie I du roman, le doute quant à la noblesse de la jeune femme persiste. Un clin d'œil aux lecteurs de l'époque suffit pourtant à annoncer son devenir de prostituée dès ce chapitre. La promenade au Retiro achevée, c'est sur le chemin du retour, devant le défilé des riches voitures qui passent qu'Isidora a la révélation qu'elle se trouve parmi les siens.

— [...] Que c'est beau toutes ces mantilles blanches ! C'est la nouvelle mode, je veux dire, une vieille mode, qui est revenue au goût du jour... Je crois que c'est une affaire politique. Mon oncle, chanoine, disait que...

— [...] Cette affaire de mantilles blanches, c'est une manifestation de protestation contre le Roi venu de l'étranger.

— Comme c'est drôle ! Si j'avais une mantille, je la mettrais, moi aussi.

— Et moi, je te pendrais avec.

— Vulgaire !

— Idiote.

— Ces gens-là, affirma Isidora avec beaucoup d'entêtement, savent ce qu'ils font. Ce sont des aristocrates du pays, des gens raffinés, dignes, riches ; ceux qui possèdent, ceux qui ont le pouvoir, ceux qui ont le savoir.

Traquenard, fanatisme, ignorance, suffisance. (p. 91)

- 30 Isidora poursuit-elle simplement son rêve de noblesse ? L'auteur insiste pourtant sur le caractère politique des Mantilles. Or, il y a en arrière-texte, un détail de l'histoire de que la *Rebelión de las Mantillas*¹⁶ relevé par Brian J. Dendle¹⁷ qui retourne la situation :

pour mettre un terme au mouvement, le gouvernement a ridiculisé les femmes de la noblesse en affrétant plusieurs voitures de prostituées en mantilles blanches. Le pressentiment d'Isidora était donc juste, à un détail près, ce sont des prostituées qu'elle admire. Tout comme le parc est artificiel, la noblesse qui se trouve à ses abords l'est aussi.

Le drame des violettes

- 31 L'engouement des citadins pour les jardins botaniques, les parties de campagne ou les promenades aux bois est tel qu'ils essaient de prolonger ces bons moments. C'est ainsi que, dans *L'Assommoir*, Gervaise choisit un « Papier gris à fleurs bleues » (p. 699) pour son magasin, madame Fauconnier arbore des toilettes toujours très fleuries et Clémence pousse la chansonnette :

Lorsque Clémence se mit à roucouler : *Faites un nid*, avec un tremblement de la gorge, ça causa aussi beaucoup de plaisir ; car ça rappelait la campagne, les oiseaux légers, les danses sous la feuillée, les fleurs au calice de miel, enfin, ce qu'on voyait au bois de Vincennes, les jours où l'on allait tordre le cou à un lapin. (p. 773)

- 32 Dans l'univers urbain, les fleurs sont précieuses, elles sont presque exotiques au sens où elles proviennent de cet autre monde qui se trouve au-delà des portes de la ville : la campagne. Ainsi, grâce au chant de Clémence, toute l'assemblée se prend à rêver à une sorte de paradis perdu pour qui habite la ville. Or, si les petites gens se contentent d'évoquer des souvenirs de Nature, la possession de véritables fleurs permet à Gervaise de montrer à tous son ascension même si « Madame Lorilleux fit le tour, baissa le nez pour ne pas voir les fleurs » (p. 759). Toutefois, les plantes ne sont pas magiques, le lecteur n'est pas dupe : certes, un lys est un emblème de la royauté, mais sans le jardin ou le vase approprié, pour que la fleur s'épanouisse, il ne s'agit que d'un bien maigre tour de passe-passe :

Un bouquet de grands lis, dans un ancien bocal de cerises à l'eau-de-vie, s'épanouissait, mettait là un coin de jardin royal, avec la touffe de ses larges fleurs de neige. (p. 711)

- 33 Cette volonté de garder auprès de soi un peu de nature fait la bonne fortune des fleuristes, telle Nana qui confectionne des violettes artificielles à ses débuts ou la petite marchande de violettes, Cadine qui, dans *Le Ventre de Paris*, « prom[ène] son bout de pelouse » (p. 708) dans les Halles. Elle s'imprègne de l'odeur des violettes si bien qu'elle a, pour Marjolin, l'odeur de Romainville. Toutefois, à y regarder de plus près, le parfum mis à part, un spectacle bien cruel se passe sur le marché des fleurs coupées la nuit : « Les bottes [de fleurs] s'assombrissaient, pareilles à des taches de sang, pâlissaient doucement avec des gris argentés d'une grande délicatesse. » (p. 584). Les fleurs ensanglantent le pavé des Halles dans le roman de 1873. Mais pour revenir à la scène du crime, il faut remonter au *Figaro* du 20 novembre 1866, numéro dans lequel est parue la nouvelle « Les Violettes » que Zola a raccourcie dans « Souvenir VIII » des *Nouveaux Contes à Ninon*. La nouvelle s'ouvre sur le spectacle du marché aux violettes qui frappe le narrateur dans les Halles de Paris :

Toute la poésie fleurie des rues de Paris traînait sur ce trottoir boueux, au milieu des mangeailles de la Halle. [...] Les violettes, brisées par les mains rudes des paysans, passaient aux mains sales des crieurs des rues. Et tous ces gens avaient l'air de faire un mauvais coup et de tremper leurs mains dans les mares de sang. [...] À cette heure, dans la nuit, les bœufs éventrés saignent un sang noir, les fleurs foulées aux pieds gisent sur le trottoir, près du ruisseau.¹⁸

34 Pour Zola, au-delà du commerce, « on trafique de la poésie. » (*Ibid.*) L'image des carcasses de viande, dont le sang se mêle à la boue et tache les fleurs, est récurrente. L'auteur file la métaphore : les violettes sont « ces filles exquis des jardins et des bois, égarées dans les saletés de la ville. » Non seulement rudoyées par les paysans, elles sont à présent souillées par « l'eau grasse et puante de l'égout » de la ville et quand bien même la marchande tenterait d'en effacer les traces, la souillure est irréversible : « Mais au fond de leur corolle, il resterait toujours un peu de boue qui témoignerait de leur impureté ». Aussi le narrateur prend-il en compte ce nouveau paramètre quand il rêve aux gorges qui seront bientôt fleuries :

Puis j'ai songé que les fleurs souillées conviennent aux villes emportées et fiévreuses, et que ce bouquet impur trouverait aisément dans Paris une poitrine où la fange aurait laissé des traces légères. (*Ibid.*)

35 La ville, par ses sécrétions, corrompt tout ce qu'elle touche, y compris les êtres vivants. Elle fane prématurément, elle empoisonne. Au bras de sa compagne, lors d'une promenade à Fontenay-aux-Roses, en passant près des jardins, le narrateur s'aperçoit qu'« une fleur volée a un parfum de plus » même si elle est « maigr[e] et déchiré[e] ». La marche se poursuit vers les bois de Verrières où la promenade n'est en rien comparable :

Et voilà qu'il y avait des violettes dans l'herbe, des violettes toutes petites qui avaient une peur terrible et qui savaient se cacher avec une foule de ruses. [...] Vite nous jetâmes les violettes volées, ces bêtes violettes que les hommes avaient fait pousser dans un champ labouré ; nous voulions des fleurs du Bon Dieu, des filles de la rosée et du soleil levant. (p. 264)

36 Si le narrateur se fait à son tour marchand de fleurs, c'est contre des baisers qu'il les vend à sa dame. Aussi, cette promenade montre-t-elle le pouvoir nocif de la ville qui pollue la nature qui y pénètre, en atténue les charmes. Les violettes de la ville sont moins belles et odorantes qu'à la campagne ; ce ne sont que « les pauvres fleurs mortes auxquelles le trottoir servait de cimetière » (p. 266), de simples trompe-l'œil, mais encore faut-il la finesse du narrateur pour apprécier une violette à sa juste valeur. De retour dans les rues de Paris, un « gros homme soufflant et toussant » venu acheter deux bouquets de violettes pique sa curiosité. Il le suit jusque dans un restaurant :

Là, il mangea beaucoup de viande, faisant un bruit terrible en mâchant. Puis il commanda une salade qu'il assaisonna largement de poivre. Alors, il tira le papier de sa poche, le déplia soigneusement, et se mit à éplucher avec délicatesse les violettes, qu'il posait une à une sur sa salade. Il remua le tout. [...] « C'est excellent, me dit-il, très tendre et très parfumé. J'en mange deux bouquets tous les jours... Seulement il faut beaucoup de poivre. » Il y a des gens qui ne comprennent les fleurs qu'en salade. (*Ibid.*)

37 Zola pose ainsi la fin de la poésie. Du moins, la poésie de la ville ne peut plus être la poésie des champs. Une nouvelle forme d'écriture pousse entre les pavés.

38 En somme, du pot de fleurs au dimanche à la campagne, le besoin d'un retour aux origines est manifeste. Or, le rythme infernal de la ville s'étend au-delà des portes de la cité, créant un lieu de désolation : la proche banlieue, règne de l'inachevé que ne manque pas non plus de montrer Huysmans. Les citadins qui veulent échapper à la ville sont porteurs d'un virus : au contact du monde urbain, la nature se déforme pour mieux coïncider avec l'idée que la ville a de la campagne. Mais, cette représentation a subi bien des altérations : l'imaginaire qui persiste en arrière-texte, dans les pensées, ne coïncide plus avec le monde tel que le perçoit l'écrivain naturaliste.

- 39 L'ironie, le grinçant et la discordance dominant à présent dans ces récritures de scènes bucoliques. C'est l'expression d'un monde qui n'est plus parfait. Les porte-parole de la poésie, figures de ratés ou de fous, appartiennent au passé et souffrent de ne plus trouver leur place parmi leurs contemporains. La Nature n'est plus la communion du sacré et de l'âme de l'individu. Flétrie, elle se fait le miroir d'une civilisation décadente symbolisée par le règne de la consommation, de la dévoration de l'espace et des individus.
- 40 À la fois imaginaire et vague référence à un intertexte commun, l'arrière-texte s'entraperçoit sous les craquements d'un monde de représentations qui n'est plus adapté. Un mal-être se fait écho d'une œuvre à l'autre. Le bois naturaliste n'est plus le bois romantique. Dans une ville où les hommes vivent en serre, le romanesque et la poésie elle-même ont été remâchés comme les petits bouquets de violettes, créant ainsi un nouveau rapport au monde. Certes, la promenade permet une respiration du texte, mais les squares, les parcs et les bois sont avant tout des cimetières. Les nymphes ont disparu ; les analyses du « laboratoire de la nature » ne permettent plus de croire en la pureté, tout est corrompu, tout est dénaturé. Outre le square Zola, n'est-il pas ironique de voir aujourd'hui la statue de Benito Pérez Galdós dans les allées du Retiro ?

NOTES

1. B. Pérez Galdos, *La Desheredada*, Madrid, Librería de Perlafo y Paéz y Cía, [1909], *La Deshéritée*, trad. D. Gautier, Madrid, Isidora ediciones, 2009, p. 77.
2. Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Charpentier, [1864], Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 113.
3. Émile Zola, *La Curée*. Charpentier, [1872], Paris, *Œuvres complètes*, II, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, p. 314. Désormais : OC.
4. *Op. cit.*, Catedra, I, 1997, p. 118.
5. B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, La Guirnalda, [1887], Madrid : *Fortunata et Jacinta*, trad. R. Marrast, Paris, Les Éditeurs français Réunis, 1975, p. 601.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. Merci à Marie-Madeleine Gladieu de l'avoir fait remarquer.
9. É. Zola, « Aux champs », *Le Capitaine Burle*, Paris, Charpentier, [1882], OC, IX, *op. cit.*, p. 616-617.
10. É. Zola, *L'Œuvre*, [1886], OC, V, *op. cit.*, p. 539.
11. É. Zola, *L'Assommoir*, [1877], OC, III, *op. cit.*, p. 797.
12. Jules et Edmond De Goncourt, *op. cit.*, p. 202-203.
13. É. Zola, « Les squares », *Le Figaro*, 18 juin 1867, OC, IX, *op. cit.*, p. 297.
14. Préface de Germinie Lacerteux, *op. cit.*, p. 55.
15. B. Pérez Galdos, *op. cit.*, p. 78.
16. Du 20 au 22 mars 1871, en réaction à la montée sur le trône d'Amédée de Savoie et de Marie Victoire dal Pozzo, les dames de la noblesse se rassemblèrent en mantille sur le *Paseo del Prado*. Guidées par la princesse Sofia Troubetzkoy, elles manifestèrent pacifiquement leur soutien aux Bourbons et le rejet du nouveau couple royal.

17. B. J. Dendle, « Isidora, the *Mantillas blancas*, and the Attempted Assassination of Alfonso XII », *Anales galdosianos*, año XVII, 1982, p. 50-54.

18. É. Zola, « Les violettes », *Le Figaro*, 20 novembre 1866, OC, IX, *op. cit.*, p. 263.

AUTEUR

ALINE MOLINA

Université Lille 3

Heart of darkness (Au cœur des ténèbres), de Joseph Conrad, arrièrè-texte de *El sueño del celta* (Le Rêve du Celte), de Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 Le dernier roman de Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta* (2010), a pour protagoniste Roger Casement, un consul britannique d'origine irlandaise qui, parti au Congo dans l'espoir de développer le commerce avec l'Afrique, prend conscience des réalités du colonialisme. Ses voyages correspondant au moment du *boom* du caoutchouc, il constatera ensuite que, dans la région du Putumayo, à la frontière entre le Pérou, la Colombie et l'Équateur, la situation des peuples d'Amazonie n'est guère meilleure. Casement sera le premier à dénoncer les méfaits d'une certaine pratique coloniale, tant en Afrique qu'en Amazonie.
- 2 L'univers narratif des premières œuvres de l'écrivain est centré sur trois lieux principaux : la capitale, Lima ; Piura, petite ville du nord, entourée de dunes ; et la région de Bagua et Santa María de Nieva, en Amazonie. Vargas Llosa a vécu à Piura, première ville du Pérou qu'il ait connue et aimée, celle où il publie ses premiers textes, des poésies et une chronique culturelle, et où est représentée sa première pièce de théâtre, écrite à seize ans, *La huida del Inca* (*La Fuite de l'Inca*, 1952) ; Lima est liée aux lieux de l'adolescence, à la découverte du père, aux divers collègues fréquentés, aux activités de journaliste pour un tabloïde, à peine sorti du Leoncio Prado, le collègue militaire abandonné avant la fin de sa scolarité, qu'il terminera à Piura, mais c'est aussi l'université, l'expérience du journalisme radiophonique et des chroniques littéraires dominicales, les sept emplois parallèles qui lui permettent de financer ses études universitaires, la fondation d'une revue littéraire et culturelle dans laquelle il prend position contre la peine de mort ; quant à l'Amazonie, il y accompagne à deux reprises des membres de l'université linguistique d'été, mission nord-américaine protestante qui étudie les langues indigènes pour traduire la Bible dans chacune d'elles. L'écrivain transcrit son expérience de l'Amazonie dans son second roman essentiellement, *La casa*

verde (*La Maison verte*, 1965), et plus tard, dans *El hablador* (*L'Homme qui parle*, 1986), qui revisite les mythes et les traditions des peuples de la forêt. L'aspect sociologique est plus évident dans *La Casa verde* : les adolescentes que les religieuses font enlever à leur famille d'origine et à leur vie au sein d'une peuplade nomade, pour leur donner une éducation chrétienne et pour les initier au mode de vie occidental, ne peuvent plus s'adapter à leur milieu d'origine une fois éduquées et deviennent inéluctablement servantes des bourgeois des villes, ou prostituées. Quant aux hommes qui tentent de vendre le produit de leur chasse et de leur pêche en fondant une coopérative, ils sont impitoyablement torturés par le trafiquant de peaux métis qui commerce avec les Blancs. Par conséquent, autant que liées à la vérité historique du parcours de Roger Casement, la présence de l'Amazonie et l'évocation de l'exploitation humaine dont souffrent ses habitants, et en particulier le massacre des peuples du Putumayo sur l'autel du progrès et de la civilisation, représenté par l'extraction du caoutchouc, sont un thème déjà présent dans l'œuvre de l'auteur. Il existe donc, dans ce cas, un phénomène d'intratextualité repérable.

- 3 Le continent africain, en revanche, était jusqu'à présent absent de la production vargaslosienne. Si *El paraíso, en la otra esquina* (*Le Paradis... un peu plus loin*, 2003) invitait à suivre Flora Tristan de France au Pérou, et son petit-fils, Paul Gauguin, jusqu'aux Marquises, *Travesuras de la niña mala* (*Tours et détours de la vilaine fille*, 2006) ajoute le continent asiatique à l'Europe, à l'Amérique et aux Antilles. Et pourtant... Comme le scribouillard Pedro Camacho, derrière sa Remington, mais dans une chambre du quartier Latin de Paris, le postdoctorant attendant le versement de sa bourse d'étude, en 1961, recevait et transcrivait le récit du voyage à travers ce continent d'une Péruvienne, qui le payait à la page écrite et ensuite signa le texte de son nom : *Pieles negras y blancas* (*Peaux noires et blanches*, 1961) de Cata Podestá. Cette situation a été racontée par la première femme de l'écrivain, Julia Urquidi, dans son livre *Lo que Varguitas no dijo* (*Ce que Varguitas n'a pas dit*), qui, ne voulant pas laisser son jeune mari seul avec une autre femme, tricotait à côté de lui. Elle est à l'origine de la pièce *Kathie y el hipopótamo* (*Kathie et l'hippopotame*), où un jeune écrivain se prend pour Victor Hugo tout en transcrivant les mémoires de voyage en Afrique de Kathie Kennety. Plusieurs répliques de cette pièce reprennent presque intégralement des phrases du roman, et le thème est le même : Kathie revient d'un long périple à travers l'Afrique, elle relate ses aventures et mésaventures dans un souk marocain d'abord, où un parfumeur libidineux tente d'abuser d'elle ; en Afrique centrale, elle est réveillée par les ébats des hippopotames ; elle prend conscience de la misère en voyant des enfants affamés au ventre gonflé par les parasites. Si, dans le roman, le « nègre » se garde bien d'intervenir, s'adapte à la volonté de la narratrice, seule voix présente tout au long du texte, même quand son récit se perd dans des considérations sur la qualité des chambres d'hôtel et les conditions peu confortables du voyage, dans la pièce de théâtre, au contraire, le personnage du jeune écrivain réagit, et lui fait remarquer, par exemple, que les enfants maigres au ventre gonflé sont bien nombreux dans les bidonvilles qui entourent Lima, et qu'elle est allée fort loin pour découvrir ce qu'elle avait sous les yeux. L'Afrique se résume donc alors en une série d'images folkloriques ou largement diffusées par les congrégations religieuses qui demandent l'aide financière des Européens pour soutenir leur travail d'éducation et de soins apportés aux populations, ou encore en la confirmation ou l'infirmité des guides touristiques. À aucun moment la cause de ces maux n'est évoquée, jamais le colonialisme n'est mis en cause. Or, au début des années soixante, la plupart des pays visités par la voyageuse viennent tout

juste de s'émanciper de la tutelle européenne. C'est aussi l'époque où Mario Vargas Llosa participe à des *meetings* à la Mutualité aux côtés de Jean-Paul Sartre, contre le colonialisme. Ce regard de la narratrice n'a finalement saisi que les aspects les plus superficiels du continent visité. Quant au jeune « nègre », il ne revendiquera jamais ce travail comme sien : il met alors la dernière main à *La ciudad y los perros*, dont l'écriture est fondamentalement opposée à celle de *Pieles negras y blancas*. Il est toutefois permis d'avancer l'hypothèse que certaines images ont particulièrement marqué l'imagination de l'écrivain, celle des hippopotames en particulier : n'a-t-il pas répondu avec un regard malicieux, à un présentateur d'émission littéraire télévisée demandant aux participants en quel animal ils souhaitaient renaître, si la métempsychose existe, qu'il choisirait de renaître en hippopotame, ce qui sembla déstabiliser tous les participants (mais fit naître un sourire complice chez ses commentateurs avertis) ? Un désir d'Afrique était donc bien resté là, quelque part dans sa sensibilité, « démon » sinon culturel, du moins personnel attendant l'heure de se manifester pleinement dans l'écriture.

- 4 Comment ne pas remarquer une proximité rythmique et phonique entre *El sueño del pongo* (*Le Rêve du serviteur indien*, 1953), légende quechua recueillie par José María Arguedas devenue nouvelle sous sa plume ? Le *pongo* petit, timide, mais courageux et soumis, est la victime des railleries et des humiliations incessantes de son maître. Un soir, à l'heure où le maître rassemble ses serviteurs pour la prière, le *pongo* lui raconte son rêve : morts tous les deux, ils comparaissaient devant saint François, qui commande à un bel ange de couvrir le corps du patron du meilleur miel de la Sierra, et à un autre, contrefait et âgé, de couvrir celui du *pongo* d'excréments, puis il ordonne aux deux hommes, sous la surveillance des deux anges, de se lécher mutuellement jusqu'à ce que le corps de l'autre soit entièrement nettoyé. Dans ce récit, la situation d'injustice donne lieu à une inversion des situations (le *taqui onkoy*, ou monde qui s'inverse, de la tradition quechua, selon lequel justice sera rendue au peuple quechua, tandis que ses oppresseurs connaîtront à leur tour l'oppression) transposée dans un au-delà à résonance chrétienne. Le pouvoir de réagir contre l'injustice et de châtier est dévolu au représentant de Dieu, et non à l'homme, dont le regard n'a pas l'acuité de celui des êtres célestes. Dans le roman de Vargas Llosa, ce sont les hommes, mais jamais les religieux, qui réagissent contre l'injustice barbare faite aux Africains et aux Amazoniens, ainsi que contre la présence anglaise en Irlande.
- 5 L'influence de *Heart of darkness* (*Au cœur des ténèbres*, 1902) de Joseph Conrad, semble évidente : le personnage de Roger Casement est en partie inspiré de celui de Marlow, l'aventurier anglais qui embarque à Londres pour le Congo, au service d'une entreprise de commerce britannique, croyant d'abord au discours qui lie commerce et civilisation, mieux-être des populations africaines, puis qui découvre la réalité coloniale et la dénonce. Notons au passage que Marlow signale que les membres de l'équipage indigènes, partant sur le fleuve Congo, emportent des quartiers d'hippopotame tué avant l'embarquement, viande qui pourrit sur le pont et dégage une odeur épouvantable, ce qui le fait protester :

Nous devons nous accommoder de visions, de sons, et d'odeurs aussi, parbleu ! – respirer du cadavre d'hippopotame, pour ainsi dire, sans être contaminés.¹
- 6 Cet animal mort apparaît aussi dans *El sueño del celta*, lié à une évocation moins répugnante pour les sens, mais bien davantage pour l'esprit et la sensibilité profonde du lecteur : le narrateur mentionne Monsieur Chicot, l'un des premiers colons, qui découvre qu'avec la peau solide et légère de l'hippopotame, « De la peau très dure de

l'hippopotame on pouvait fabriquer un fouet plus résistant, qui ferait plus mal que ceux en tripes d'équins ou de félins »². L'enthousiasme de celui qui a été un jour incité à penser qu'il assumait le rôle de missionnaire et de civilisateur, comme le lui rappelle la femme d'un haut dignitaire : « Quelque chose comme un messenger de la lumière, quelque chose comme un apôtre subalterne »³, correspond à celui de Roger Casement à dix-neuf ans :

Apporter à l'Afrique les produits européens et importer les matières premières que le sol africain produisait, c'était, plus qu'une opération mercantile, une entreprise en faveur du progrès des peuples arrêtés à la Préhistoire, plongés dans le cannibalisme et la traite d'esclaves. Le commerce apportait là-bas la religion, la morale, la loi, les valeurs de l'Europe moderne, cultivée, libre et démocratique, un progrès qui finirait par transformer ces malheureux des tribus en hommes et en femmes de notre époque.⁴

- 7 Le commerce, l'un des éléments de l'économie, est présenté comme une valeur en soi qui inclut celles de l'humanisme occidental ; toutefois, ces valeurs ne sont citées que d'une manière très générale, sans aucune précision du contenu, qui doit être implicite, dans le texte, au niveau de la communication entre les personnages, et pour le lecteur : il existe donc un modèle unique, universellement reconnu, qui détermine la civilisation ou la barbarie, voire la sauvagerie des peuples. Il est, par conséquent, justifié d'imposer ce modèle pour le bien et la prospérité de l'humanité : ainsi arrive naturellement la notion non plus d'empire, qui renvoie à des réalités du passé de puissances qui croissent, puis rapidement s'effondrent, mais d'emporium, *emporio*, terme que le lecteur trouve déjà dans *El Papa verde (Le Pape vert, 1950)* de Miguel Angel Asturias. Le protagoniste nord-américain de ce roman, Geo Maker Thompson, qui arrive au Guatemala pour y permettre l'installation d'une compagnie bananière, préfère ce terme à celui d'empire, faisant miroiter à l'autorité portuaire qui l'accueille l'enrichissement des deux pays partenaires. Il existe une étonnante similitude entre les discours des Nord-Américains au Guatemala et celui des représentants du roi des Belges au Congo, dans les textes des deux écrivains. Et celui de Conrad, qui leur est antérieur, est l'une de leurs sources d'inspiration.
- 8 Mario Vargas Llosa reconnaît implicitement l'influence que la lecture de ce roman a pu exercer sur *El sueño del celta* : après six années passées au Congo, il a l'occasion de rencontrer Conrad qui arrive dans ce pays pour se faire initier à ses réalités ; il en tirera son roman, qu'un peu plus tard, dans les salons londoniens, puis dans sa maison de campagne dans le Kent, il refusera de commenter, et de porter un jugement sur ce dont il a été témoin. Roger Casement commente la lecture qu'il en a faite, maintes fois apparemment, à l'historienne Alice Stopford Green. Le lecteur trouve ici des éléments qui le renvoient à Vargas Llosa. Ce dernier connaissait très probablement ce roman de Conrad, écrivain dont toutes les œuvres principales circulent en traduction depuis longtemps en Amérique hispanique (le personnage du dictateur de *El otoño del patriarca - L'Automne du patriarche, 1975*, de Gabriel García Márquez, est directement inspiré de celui de *Nostromo, 1903*, par exemple), au moment où, dans une chambre du quartier latin, il écrivait *Pielas negras y blancas*, récit dont il tire l'ambiance de la lecture d'un autre roman, que le Varguitas de *La tía Julia y el escribidor (La Tante Julia et le scribouillard, 1977)* fait lire à Julia, *The Sheik* de Edith Maude Hull (*El Árabe, 1919, Le Cheik*, adapté au cinéma avec Rudolph Valentino dans le rôle du Cheik). Tous les textes de Vargas Llosa sur l'Amazonie portent, à un degré plus ou moins fort, les traces de *Heart of darkness*. Les souffrances endurées par Jum, qui a voulu résister à l'emprise des trafiquants de

peaux, dans *La casa verde* (*La Maison verte*, 1965), rappellent certaines pages de ce roman. Comme Casement, Vargas Llosa est hanté par ce roman. Et en 2008, il est parti visiter le Congo pour constater l'état de ce pays d'Afrique, loin de ses grandes villes, et respecter la vraisemblance au long de son texte. Comme les écrits du personnage historique, son roman constitue une prise de position contre l'inhumanité des représentants des États colonisateurs. Là s'arrête la ressemblance possible entre le personnage et l'auteur.

- 9 En revanche, le personnage de Casement reprend et amplifie la réflexion de Marlow sur l'exploitation des richesses naturelles d'un pays colonisé, et après le cas du Congo belge, il se penchera sur ceux de la région du Putumayo, puis de l'Irlande. Marlow dénonce :

Ce n'était que du vol à main armée, du meurtre qualifié à grande échelle, et les hommes qui s'y livraient les yeux fermés, comme il sied tout à fait à des gens qui s'attaquent à une contrée de ténèbres. La conquête de la planète, qui signifie pour l'essentiel qu'on l'arrache à ceux qui n'ont pas le même teint, ou bien un nez un peu plus camus que nous, n'est pas un joli spectacle, si l'on y regarde de trop près. La seule chose qui la rachète, c'est l'idée.⁵

- 10 Il souligne à diverses reprises que « On allait administrer un empire outre-mer, et gagner tout plein de gros sous par le négoce »⁶. « L'idée » n'est donc qu'un prétexte officiel, destiné à donner bonne conscience à la puissance coloniale, ce qui apparaît clairement dans le court échange entre Marlow et la femme d'un dignitaire britannique :

Elle parlait d'« arracher ces millions d'ignorants à leurs mœurs abominables », tant et si bien que, ma parole, elle finit par me mettre fort mal à l'aise. Je me hasardai à rappeler discrètement que la Compagnie avait pour objet de faire des bénéfices.⁷

- 11 Ne comprenant pas les langues africaines, Marlow éprouve le sentiment de supériorité de celui qui s'exprime dans une langue « humaine » et compréhensible : « L'homme préhistorique nous adressait ses malédictions, ses prières, ses souhaits de bienvenue – qui pouvait le dire ? »⁸. Et surprenant l'une de leurs cérémonies, il en décrit le rituel comme irrationnel, incompréhensible, donc primitif, à peine humain :

Ils criaient ensemble, par intervalles, des chapelets de mots stupéfiants qui ne ressemblaient à aucun son du langage humain ; et les murmures graves de la foule, soudain interrompus, sonnaient comme les répons de quelque litanie satanique.⁹

- 12 L'appréhension et l'horreur apparaissent ici beaucoup plus fortes que la pitié et que le désir d'apporter religion, langue et progrès à ce peuple. Le bateau tire d'ailleurs des coups de canon en passant au large des villages indigènes, pour prévenir toute attaque. Dès que Marlow s'écarte des lieux organisés par la civilisation occidentale, il est envahi d'une sensation de mal être, et les représentations culturelles du mal surgissent dans son esprit : « J'avais porté mes pas dans le cercle ténébreux de quelque *Inferno* »¹⁰, celle que propose Dante dans sa *Divina Commedia* ici. D'autre part, Marlow surprend une conversation entre deux responsables de la colonie, qui raillent la naïveté d'un nouvel arrivant qui croit au discours officiel sur la civilisation apportée au Congo. Au long du récit romanesque, Marlow témoigne, mais ne va pas au-delà du témoignage, tout au plus s'indigne-t-il intérieurement quand, effrayés par une possible révolte de ces êtres traités en esclaves, les Blancs demandent qu'on extermine tous ces sauvages. Mais il ne manifeste aucune volonté d'agir contre cette forme extrême du mal.

- 13 En revanche, le personnage de Casement témoigne et agit. L'historienne qui lui rend visite à la prison de Petonville exprime la pensée de son ami : « On peut être un grand écrivain et un timoré face aux affaires politiques »¹¹. Car Casement n'a pas hésité à

mettre en cause le progrès technique et la civilisation dans leurs options les plus clairement liées au développement de l'activité industrielle et commerciale :

C'est de là qu'on extrayait le caoutchouc, or noir avidement convoité pour les pneus et les pare-chocs des camions et des autos, et pour mille autres usages industriels et domestiques.¹²

- 14 Il est certainement significatif que la voix narratrice cite ici les exemples d'usage du caoutchouc, dans l'industrie automobile, qui sont considérés, actuellement, comme responsables, pour une part importante, de la destruction de l'environnement, après avoir détruit le Congo et l'Amazonie, et leurs hommes. Seules certaines fortunes ont prospéré grâce à l'exploitation de l'hévéa. Mais le texte souligne que toute l'Europe civilisée demandait alors du caoutchouc coûte que coûte, sans se soucier des conditions d'extraction de la matière première. Entre insouciance, cynisme et bonne conscience, la civilisation blesse et détruit ceux qu'elle prétend conduire à de meilleures conditions de vie. Ce ne sont plus les chiens de guerre qui dévorent les indigènes, ce sont les objets, c'est la froide mécanique. L'historienne synthétise en trois phrases la teneur des écrits de Conrad et de Casement :

Ce roman est une parabole selon laquelle l'Afrique rend barbares les civilisés européens qui s'y rendent. Ton Rapport sur le Congo a plutôt montré le contraire. Que c'est nous, les Européens, qui y avons apporté les pires formes de barbarie.¹³

- 15 Le personnage d'intellectuelle est ici porte-parole de son créateur, nourri de ces deux textes et dont il fait ici la base de sa réflexion sur l'aventure humaine et intellectuelle de Casement.
- 16 À partir de son expérience, Casement prend la défense du romancier qui, un temps, a été de ses amis. Le roman a cette capacité d'en dire plus que l'histoire qui y est relatée, et il va toujours plus loin qu'un simple rapport, de journaliste, de militaire, d'historien ou de diplomate. La littérature n'est jamais simple communication, pure information du lecteur. Elle est exemplaire, et elle renvoie toujours aux grands problèmes de l'homme. Au-delà de l'anecdote se manifeste ce que l'on pourrait nommer l'éternel humain. Et c'est du genre romanesque, plutôt que du romancier comme personne, que Casement, porte-parole lui aussi de son créateur, prend la défense.
- Je crois, pour ma part, qu'il ne décrit pas le Congo, ni la réalité, ni l'histoire, mais l'enfer. Le Congo est un prétexte pour exprimer cette vision atroce que certains catholiques ont du mal absolu.¹⁴

- 17 La jeune génération de romanciers de l'Amérique hispanique, génération du Crack, Roberto Bolaño en particulier, dénonce constamment dans ses écrits le mal absolu que furent le nazisme, les camps d'extermination, et en Amérique, les tortionnaires dont l'action est liée à l'arrivée au pouvoir de Pinochet, les meurtres perpétrés à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, à Ciudad Juárez, etc. Il s'agit de moments particuliers de l'histoire, que tous identifient, et dont les coupables sont susceptibles d'être un jour jugés. Pour sa part, Mario Vargas Llosa dénonce une cause plus banale du mal absolu : les nécessités quotidiennes du progrès dans le monde occidental développé particulièrement, tout ce qui est unanimement reconnu comme lié à la civilisation. La culpabilité sur ce point n'est plus le fait de quelques délinquants, de certains monstres, mais elle est partagée par tous. La bonne conscience des partisans du modèle unique est mise à mal. La réaction des bien-pensants dérangés dans leurs certitudes ne se fera pas attendre : le trublion sera emprisonné et condamné, le contact pris avec l'ennemi de la patrie sera le prétexte idéal.

- 18 L'arrière-texte de *El sueño del celta* se révèle ainsi particulièrement riche et varié, depuis les témoignages historiques et sociologiques sur les zones où pousse l'hévéa, jusqu'aux œuvres qui abordent la notion de mal absolu, en passant par les grands écrivains, de langue espagnole ou anglaise, du XX^e siècle, et par les expériences personnelles de l'écrivain sur le terrain. Le résultat est une écriture réaliste, qui ne ment qu'en pleine connaissance de cause, qui démythifie l'animal fétiche de Kathie et, parallèlement, mythifie l'aventure coloniale et l'extraction des richesses naturelles des plus pauvres dans le sens de la création d'enfers. La métaphore que Raimondi avait créée à propos du Pérou, « un mendiant assis sur un banc en or », conviendrait aux Congolais et aux Amazoniens, en remplaçant « mendiant » par « esclave », puis par « victime ».

NOTES

1. Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres / Heart of darkness*, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1986, p. 218. « *We must put up with sights, with sounds, with smells, too, by Jove! - breathe dead hippo, so to speak, and not be contaminated* », trad. de Jean Deurbergue, *ibid.*, p. 219.
2. Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 52. « *De la durísima piel del hipopótamo podía fabricarse un látigo más resistente y dañino que los de las tripas de equinos y felinos* ».
3. Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 60. « *Something like an emissary of light, something like a lower sort of apostle* », *Ibid.*, p. 61.
4. Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 26. « *Llevar al África los productos europeos e importar las materias primas que el suelo africano producía era, más que una operación mercantil, una empresa a favor del progreso de pueblos detenidos en la prehistoria, sumidos en el canibalismo y la trata de esclavos. El comercio llevaba allá la religión, la moral, la ley, los valores de la Europa moderna, culta, libre y democrática, un progreso que acabaría por transformar a los desdichados de las tribus en hombres y mujeres de nuestro tiempo* ».
5. Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 37. « *It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind -as is very proper for those who tackle a darkness. The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only* ».
6. *Ibid.*, p. 49. « *They were going to run an over-sea empire, and make no end of coin by trade* ».
7. *Ibid.*, p. 61. « *She talked about « weaning those ignorant millions from their horrid ways, » till, upon my word, she made me quite uncomfortable. I ventured to hint that the Company was run for profit* ».
8. *Ibid.*, p. 158. « *The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us -who could tell?* ».
9. *Ibid.*, p. 291. « *They shouted periodically together strings of amazing words that resembled no sounds of human language; and the deep murmurs of the crowd, interrupted suddenly, were like the responses of some satanic litany* ».
10. *Ibid.*, p. 79. « *I had stepped into the gloomy circle of some Inferno* ».
11. Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 71. « *Se puede ser un gran escritor y un timorato en asuntos políticos* ».
12. *Ibid.*, p. 34. « *se llevaba a cabo la extracción del caucho, oro negro ávidamente codiciado para las ruedas y parachoques de camiones y automóviles y mil usos industriales y domésticos más* ».

13. *Ibid.*, p. 76. « Esa novela es una parábola según la cual África vuelve bárbaros a los civilizados europeos que van allá. Tu Informe sobre el Congo mostró lo contrario, más bien. Que fuimos los europeos los que llevamos allá las peores barbaries. »

14. *Ibid.*, p. 77. « Yo creo que no describe el Congo, ni la realidad, ni la historia, sino el infierno. El Congo es un pretexto para expresar esa visión atroz que tienen ciertos católicos del mal absoluto. »

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

L'arrière-texte historique dans *Crônica de uma travessia, A época do Ai-Dik-Funam* de Luis Cardoso (Timor Oriental)

Roselis Batista R.

- 1 Pour une approche de ce roman *Crônica de uma travessia, A época do Ai-Dik-Funam*¹ (*Une île au loin* dans la traduction française), écrit par le premier grand auteur de fiction de ce tout nouveau pays², le Timor Oriental, Timor-Leste ou Timor-Llorosa'e, il est nécessaire, avant tout, de le présenter du point de vue géographique et surtout historique afin de tenir compte de sa complexité. Dans cet article nous présenterons également Luis Cardoso, un auteur, déjà traduit en plusieurs langues telles que le français, le suédois, l'allemand et l'anglais.
- 2 Le Timor est une île divisée en deux, une partie indonésienne, précédemment hollandaise, à l'ouest, et l'autre portugaise, à l'est. Le Timor, découvert par les Portugais vers 1511-1512, est également nommé Timor-Timur, ou Tim-Tim (abréviation qui s'utilisait après l'occupation indonésienne, postérieure à la Seconde Guerre mondiale) ou encore tout simplement Timur, nom qui signifie « est » en langue indonésienne. Le Timor est situé au sud-est de l'archipel de la Sonde, à quelque 500 km au nord de l'Australie, entre deux océans, le Pacifique au nord, et l'Indien au sud. Il faut considérer qu'il possède treize districts, mais que l'un d'eux est l'enclave d'Oecussi-Ambeno qui se trouve un peu éloignée des frontières du Timor Oriental, encerclée par le territoire indonésien et la mer de Sawu. Le climat est très humide et les pluies abondantes. Ainsi, dans *Crônica de uma travessia*, il est improbable que Luis Cardoso exagère : ses courtes descriptions sont toutes imprégnées d'éléments de la nature ; c'est aussi un récit qui comporte des données sociales, démographiques et linguistiques sur le Timor Oriental, ainsi que des références à des villages et à des petites bourgades. Il écrit : « À Soibada il pleuvait toute l'année »³.
- 3 La toponymie d'origine des langues autochtones est énorme. Une fois la carte sous nos yeux, la lecture rend compte du parcours du protagoniste, comme nous le verrons par

la suite. Mais il faut noter qu'il s'agit d'une langue portugaise bien « contaminée », et pas seulement dans la toponymie, car la langue du Timor a annexé d'autres mots, des syntagmes, voire une petite phrase en *tétum*, la langue la plus parlée dans le pays⁴. Grâce à cette question linguistique plusieurs autres se posent. Luis Cardoso écrit-il en portugais pour les Timorais qui parlent et écrivent dans cette langue européenne ? L'auteur visait-il les lecteurs portugais, surtout ceux de la métropole ? Envisageait-il, en écrivant en portugais, d'être traduit plus facilement en d'autres langues européennes, et en conséquence de faire connaître ailleurs le Timor Oriental et sa littérature ?

- 4 De toute façon, il est évident qu'à la simple lecture attentive de ce roman qui porte le nom de chronique, le lecteur se promène un peu partout avec ce narrateur qui nous raconte l'histoire de sa vie d'enfant et de jeune homme au Timor Llorosa'e, et l'histoire de ses initiations, ainsi que celle de son pays avant, mais surtout sous Salazar, le fameux dictateur portugais (1933-1974), et il nous dévoile un panorama détaillé des luttes indépendantistes. Ainsi, si le lecteur veut savoir exactement où il met les pieds (ou les yeux), il marchera visuellement de longs kilomètres dans la boue, à dos d'âne ou de poney – souvent sous la pluie ; il lira à la lumière d'un *petromax* ou même des bougies, avant de se sentir anxieux pour trouver quelque chose à lire dans cette île de 14 874 km², oubliée du monde. Et il s'agit bien de l'intention de Luis Cardoso : donner à connaître au monde le sort de ceux qui n'ont pas droit au paradis. Il s'agit là de quelque chose de plus que d'un mot répété à l'envi : le paradis semble être à la fois la plus importante et la plus banale des traversées, il n'existait que dans la métropole, dans le Portugal lointain tel que les enseignants le racontaient à des élèves métis, fils de petits commerçants ou de petits fonctionnaires qui avaient le « privilège » d'aller étudier à Soibada⁵.
- 5 Les différences de classe sociale étaient rendues évidentes par le traitement réservé aux élèves selon l'origine et la couleur de peau de chaque enfant. Le corps enseignant était constitué de Pères portugais, dans leur grande majorité des jésuites. Il y avait des enseignants salésiens d'origine italienne, qui faisaient leurs cours en portugais dans une autre école, respectant l'appartenance du Timor Oriental au Portugal. Il est intéressant d'observer en général la différence dans le traitement des élèves, à commencer par la façon dont ceux-ci se procuraient leur nourriture. C'est le narrateur qui nous éclaire. Si les Portugais utilisaient une ancienne méthode agricole, les Italiens pratiquaient une agriculture plus moderne :
- Tandis qu'à Soibada l'orographie continuait d'imposer une ancienne méthode de culture de la terre sur des terrains accidentés et pierreux, ce qui obligeait le missionnaire à des bénédictions répétées de semences tenues pour stériles, à Fuiloro, les Salésiens faisaient une agriculture intensive utilisant une machinerie moderne et variée. L'utilisation de la main-d'œuvre des internes se limitait à l'essentiel pédagogique et n'était en rien asservissante... (p. 54)
- 6 À côté de la notion de paradis sur laquelle nous reviendrons, car les champs lexicaux et sémantiques liés à la religion catholique et aux croyances ancestrales timoraises sont assez présents dans l'œuvre, une autre notion apparaît, et son croisement avec la première explique les raisons de la peur et des larmes du narrateur. Ce dernier a subi, tout comme les autres métis timorais venus des différents coins de l'île et des ethnies les plus diverses, les humiliations nées du racisme, l'exploitation (comme main-d'œuvre gratuite), les punitions physiques (*reguadas*, des coups de règle) infligées à ceux qui parlaient leur langue maternelle, qui se trompaient dans l'emploi d'une règle de la grammaire portugaise ou qui chantaient mal en latin ; bref, tout était une bonne

raison pour recevoir une punition. Il ne faut pas oublier que des sentinelles et des gardes linguistiques armés d'une fêrule (*palmatória*) assuraient le respect du règlement du collègue. « L'effet du manioc sec ou des coups de règle était cinglant mais efficace » (p. 51).

- 7 Si la notion de paradis était à la fois importante et secondaire, c'est parce qu'elle transcrivait assez fidèlement le réel, et même une certaine rêverie de tous les Timorais, et pas seulement celle du narrateur. En effet, la première initiation de ce dernier lui faisait miroiter la Terre promise, donc banale, tandis que celle des autres était une promesse devant se réaliser dans cette vie, sur cette terre, et pourquoi pas au Timor. Néanmoins, pendant des années, très longues comme toutes les années soulignées par la souffrance, le narrateur n'avait pas cru à ce paradis vanté par les enseignants portugais. Selon ces derniers, il devait bien exister dans ce monde, puisque les pommes et les poires, fruits inconnus du Timor, qui faisaient rêver et saliver les élèves, se trouvaient aussi dans la Bible et au Portugal. Très vite dans sa vie, cet enfant, entre huit et douze ans selon notre déduction, se sent habité par un fatalisme très fort : il va se convaincre que le paradis lui est interdit dans cette vie, sans aucun doute, puisqu'il est pauvre, le fils d'un infirmier qui, malgré son statut de fonctionnaire, parcourt souvent à pied bien des kilomètres, traverse la mer entre l'îlot d'Atauro et Dili, dans le Timor, ou se rend au fin fond du pays pour porter son aide. Il ne faut pas oublier que, sauf à Dili, il n'y avait aucun médecin à l'intérieur du pays. Le narrateur condense en lui plusieurs « défauts » selon les habitudes répandues dans son pays : il est métis, sa mère parlait *laçlo* son père *mambae*, et lui, il a sûrement appris d'autres langues comme le *tetum* ; mais cela n'était alors pas considéré comme un atout ; donc il était finalement perçu comme un élève de troisième catégorie, et par conséquent, le paradis n'était pas pour lui dans cette vie.
- 8 La religion est très présente dans cette œuvre. Il ne pouvait en être autrement, car le dictateur Salazar⁶ refusait d'accorder l'indépendance aux territoires portugais d'Outre-Mer. Selon lui, il livrait là ce qu'il nommait la dernière croisade de l'Occident chrétien, et les soldats qu'il envoyait sur les différents fronts étaient considérés comme des croisés. Donc, les soldats, ces militaires pas toujours gentils, avaient le droit d'accéder au paradis, tandis que les autochtones, qui devaient effacer de la mémoire leur religion ancestrale, n'avaient droit qu'à la mort. Voilà les rêves de l'adolescent qui ne voulait pas un paradis après la mort :

Tout en ayant conscience que jamais je ne pourrais visiter la métropole qui m'était offerte à travers les guides touristiques – les manuels scolaires – je me délectais de la fantaisie de ses villes, de ses montagnes, de ses fleuves, de ses gens et de sa langue. J'étais enchanté de connaître et de savoir qu'il existait des paradis sur terre, promis, dans la mesure où l'autre, le véritable, m'était interdit en cette vie. (p. 55)

- 9 Nous avons ici un aperçu du monde de langue portugaise, connu dans le lointain Timor, grâce à la radio et au travail des enseignants. Notre narrateur devait déjà avoir une petite idée de ce monde lusophone, parfois et même souvent, à partir des récits de ses enseignants, qui lui faisaient imaginer un monde très lointain, hors de portée des Timorais en général. En revanche, les autres colonies portugaises, en Afrique ou en Asie, pouvaient être plus facilement joignables. D'autres territoires lusophones constituaient également un rêve, le Brésil, par exemple :

Ce fut lors de ma huitième que je découvris le chemin du retour des Découvertes. Macao et la Ville du Saint Nom de Dieu, Goa, Damão et Diu, l'Inde pleurée. Le Mozambique long comme une girafe du parc de Gorongosa. La grande Angola des

diamants des Lundas et du pétrole de Cabinda. São Tomé et Príncipe d'où venait Mario Lopes et du cacao. La Guinée et l'archipel des Bijagós. Le Cap Vert et la morna [danse] du Mindelo. Madère et l'archipel des Açores. Le Brésil et le cri d'Ipiranga. La métropole et Entroncamento où se croisaient tous les trains du monde. Il m'arrivait de douter de l'existence de tous ces pays, me rappelant la défiance de ma mère. Mais l'enchantement me faisait croire à tant de choses lointaines comme au paradis perdu par Adam et gagné par la mort. Je me devais de croire aussi à des paradis terrestres plus proches et plus vivants. (p. 55-56).

- 10 Entre la vie et la peur de la mort, ou plutôt l'envie de vivre comme il le dit, dans un paradis terrestre plus proche, nous comprenons qu'il parle de son Timor natal, ce qui a été bien saisi par l'auteur du prologue qui présente l'édition portugaise de *Crónica de uma travessia*, José Eduardo Agualusa :

Parfois Luis parlait de l'avenir comme s'il y avait un avenir. Cette espèce d'espérance féroce, déterminée, relevant du bon sens le plus élémentaire, était à mes yeux une sorte de plainte. Lui, cependant, il défendait ses positions avec : la gentillesse patiente d'un prince oriental... Quinze ans s'étaient écoulés et le temps avait donné raison à cette espérance. (En guise de préface)⁷

- 11 On peut dire sans aucune crainte que le narrateur, malgré son éducation « à la portugaise », malgré un père qui pensait qu'il fallait rester rattaché au Portugal, à son système fondé sur la fonction publique, malgré les très bas salaires versés aux Timorais, n'était pas le seul à avoir peur. Il a eu la possibilité de devenir prêtre (un de rêves de son père), mais une fois adolescent, celui qui nous raconte les divers récits de cette longue chronique savait au moins ce dont il ne voulait pas. Il accompagnait, préoccupé, les événements relatifs à la vie de son pays. Ainsi, la menace indonésienne était présente : « On parlait du débarquement clandestin d'Indonésiens déguisés en pêcheurs... C'était une île assiégée de petites peurs » (p. 33).
- 12 La peur lui nouait le ventre comme une non-nourriture quotidienne qui le consumait. Ainsi, maître Jaime, le préfet, réputé être un tyran, ne pouvait même pas être une possible protection : « Il avait une ombre moins noire que lui-même et l'odeur de sa présence me faisait faire pipi dans ma culotte, de frayeur et de crainte » (p. 48).
- 13 Néanmoins, il avait toujours quelqu'un qui était à l'opposé des étrangers, comme celui qui s'habillait comme un Timorais, qui attachait beaucoup d'importance aux valeurs ancestrales, qui refusait de plaider pour les valeurs sociales et traditionnelles portugaises. C'était le cas de maître Fernando Osório Soares :
- Il était grand, les cheveux blancs, le buste droit. Il avait des pieds nus, énormes et couverts de boue. Il portait une lipa... Il avait l'air d'un indigène, plein d'un savoir ancestral et païen... Il aurait pu être à la rigueur professeur de catéchisme oral en tétum. (p. 49).
- 14 Dans les récits de *Crónica de uma travessia*, on trouve des « personnages » historiques également repérés dans des livres sur l'histoire du Timor. Mais il devient alors nécessaire d'analyser la trajectoire de ces personnages à l'intérieur d'une œuvre qui n'est pas un roman, dans le sens classique du terme, considérant en même temps qu'il cite des noms de héros déjà morts, et d'autres qui étaient en vie pendant sa jeunesse et qui, peut-être, le sont toujours.
- 15 Il est vrai que la simple mention des figures qui sont passées par le Timor, qui s'y sont produites (c'est le cas de certains chanteurs ou acteurs) vient étoffer la liste de personnages célèbres hors texte, qui aident à configurer l'acceptation du Timor comme pays ayant donné lieu à la création de cet univers romanesque. Néanmoins, à partir du

moment où ces personnes sont vues et perçues comme des êtres qui sont intervenus pour ou contre les règles portugaises alors en vigueur au Timor, notre narrateur incline à leur octroyer une prétendue « auréole » de personnage. C'est le cas, par exemple, de la fameuse chanteuse portugaise Amalia Rodrigues. Avec elle, arrive dans l'île lointaine le Portugal, sa fierté, sa culture, sa voix, le *fado*, ce qui ne voulait pas dire qu'Amalia acceptait le traitement que le gouvernement portugais infligeait aux Timorais.

- 16 Une autre question se pose : jusqu'à quel point peut-on énoncer la présence d'un arrière-texte à partir d'un personnage si fugace ? Et encore, s'agit-il d'un arrière-texte historique ? Si Amalia Rodrigues n'a pas fait changer la politique, ni au Portugal, ni au Timor, ce n'est pas le cas d'autres noms passés à l'histoire, comme celui du *liurai* Dom Boaventura, considéré comme le premier combattant timorais nationaliste, qui s'est rebellé contre les Portugais. Dans le cas de Dom Boaventura, son inclusion dans le livre n'est pas si rapide, et sa descendance est également présente, comme une sorte de fierté nationale ou de repère d'auto-affirmation, d'identité et de modèle à suivre.
- 17 En procédant par étapes, nous pourrions peut-être débiter par les notions de : chronique, roman, personnages, personnages historiques, arrière-texte, arrière-texte historique, même si nous savons que nous ne possédons pas certaines définitions, mais que nous sommes en train de les chercher. C'est justement celle d'arrière-texte historique. Débutons par la chronique. Qu'est-ce qu'une chronique ? Nous renvoyons à notre travail antérieur sur ce même livre :

Ainsi si on sait que dans la racine de chronique il y a le mot grec *chronos* – le temps – on revient au fait que le genre cherche un événement qui a eu lieu il n'y a pas longtemps, et il apparaît dans son texte, un commentaire, parfois anecdotique sur le sujet raconté. Mais il existe également une autre acception... qui remonte, au Moyen Âge, liée à l'historiographie.⁸

- 18 Il est question ici des manifestations littéraires ou paralittéraires de l'époque, où, à part cet aspect anecdotique fondé sur des faits réels, on est dans un genre narratif, et, ajouterions-nous, sans grandes prétentions. La chronique ne veut pas être proche du roman historique, et ce n'est pas seulement une question de taille. Il y a le ton, une certaine légèreté, le style proche de celui du journal et des revues, sans que pourtant une certaine veine poétique soit abandonnée. L'autre question est celle des personnages. Est-ce qu'ils sont nécessaires dans une chronique ? Au moins ils le sont dans ce livre de Luis Cardoso. D'un côté, on peut se demander de quels types de personnages il s'agit ; d'un autre, que faire des personnages historiques. Est-ce qu'ils aident à définir cette œuvre ? Est-ce que notre hypothèse d'une chronique-roman peut être acceptable ? Chronique : il y a un arrière-texte historique tout au long du volume. Et « roman » parce que le livre raconte l'histoire de la vie d'un jeune Timorais, personnage protagoniste. Il est clair qu'il ne s'agit pas d'une chronique dans le premier sens du terme. Nous ne connaissons aucune chronique « en chapitres », encore moins en onze chapitres. Il y a une histoire du Timor à partir de plusieurs traversées ; « Une histoire qui apparaît dans des chroniques diverses à l'intérieur du roman »⁹.
- 19 Brièvement, on peut donner un aperçu, jouant avec l'hypothèse qu'un arrière-texte, dans la narration des faits, pourra passer facilement pour une histoire proche, ou avoir une synchronie avec le présent qui, surtout compte tenu du mouvement pré-indépendantiste timorais, ainsi que de la guerre contre l'Indonésie, deviendrait forcément un fait historique. Toutefois, gageons que l'arrière-texte passera aussi par les personnages qui circulent, même de manière fugace, dans le contexte. Il y a, d'ailleurs, certaines définitions du roman qui semblent nous convenir, étant donné la

crise du personnage traditionnel, du Capitu de Machado de Assis à l'Emma Bovary de Flaubert ou à l'Anna Karénine de Tolstoï, tous condamnés, selon Sarraute qui décrit en 1956 : « un être sans contours, indéfinissable, invisible, non accessible, un « je » anonyme qui est tout et rien et qui est presque toujours un reflet du propre auteur, un être qui a usurpé le rôle du héros », ou encore selon l'observation de Robbe-Grillet en 1963 pour qui « le roman de personnages appartient réellement au passé, il caractérise une époque : celle qui a signalé l'apogée de l'individu¹⁰ ».

- 20 Si ces définitions ou commentaires sur les personnages de roman paraissent appropriées, c'est parce que dans le cas de *Crónica de uma travessia*, on a du mal à définir l'œuvre comme une chronique, comme on l'a expliqué plus haut, aussi à cause de la taille du récit, en dépit de certaines affinités avec le style journalistique. Les personnages qui, à notre avis, portent forcément et fortement dans le récit de *Crónica de uma travessia* un arrière-texte historique, personnages « ... construits progressivement par le récit » et [...] supports des redondances et des transformations sémantiques de la narration, [...] constitués par l'addition des informations recueillies sur ce qu'ils [sont] et sur ce qu'ils [font] »¹¹, restent le personnage principal, le narrateur en première personne qui parle à la place de Luis Cardoso, et en deuxième lieu, son père, l'infirmier. Très loin, on trouve sa mère, qui défend les valeurs des autochtones, dans la façon de s'habiller, par exemple, et bien d'autres noms, souvent importants dans l'histoire du Timor Oriental en lutte pour sa libération, comme celui de Ramos Horta, journaliste, écrivain, chroniqueur, devenu Prix Nobel de la Paix en 1996. Nous avons déjà souligné le problème posé par les « personnages » dans cette œuvre :

Des personnages ? Il y en a beaucoup. Mais peut-on appeler « personnages » ceux qui ne reviennent pas dans le récit... son père, sa mère, les groupes de missionnaires, ceux-là reviennent. Chaque chapitre fait avancer un récit qui se passe une fois au Timor, une autre au Portugal, une fois dans le rêve ou dans un cauchemar, une autre dans la réalité. À travers ces croisements d'images en action nous traversons de manière jamais linéaire, l'histoire du Timor, mais surtout celle de la vie des Timorais.¹²

- 21 On dirait que le *melting pot* d'ethnies équivaut au *melting pot* de personnages, car politiquement tous les gens, toutes les idéologies, les anciens collègues et lycées, les séminaristes devenus communistes, les membres de l'UDT, du FRETRELIN¹³ et d'autres organisations sont dans les rues ; les mouvements, les communications, les journaux (*A Voz de Timor*, *A Seara*), les intellectuels reniant le régime salazariste, parfois très proches des idées qui circulaient en Angola ou au Mozambique révolutionnaires, tout cela fait partie d'un arrière-texte historique qui s'approche de l'écriture de la chronique, car pour la chronique, le temps est fondamental, surtout s'il est proche de celui de l'écriture.
- 22 Si on prend un fait historique plausible, déjà passé depuis longtemps par rapport à la date de confection de l'œuvre, un fait intégré à l'histoire du Timor, comme la rébellion du *liurai* D. Boaventura de Manufahi¹⁴ de 1912, et l'inclusion du gendre de D. Boaventura, le protecteur et parrain du père de notre narrateur, ne s'agit-il pas d'un arrière-texte historique, peut-être plus ancré dans le concept que celui de la présence fugace de la chanteuse Amalia Rodrigues et son insatisfaction ?
- 23 Il semble que nous pouvons avoir deux catégories d'arrière-textes historiques dans un roman-chronique comme celui de L. Cardoso. La première renverrait à des faits plus éloignés et plus acceptés comme faisant partie de l'histoire d'un peuple, d'un pays ; là, on pourrait insérer un personnage historique comme Dom Boaventura. La deuxième

pourrait être divisée en deux parties : 1- là où les personnages, ou pseudo personnages qui apparaissent sporadiquement dans le roman, sont présentés comme des figures qui ont joué un rôle significatif à un certain moment du récit, et 2- le contexte même dans lequel ces personnages apparaissent. D'ailleurs, c'est à cause de ce passage rapide dans un événement donné qu'ils ne sont que partiellement historiques, car on a besoin d'un contexte plus élargi pour les insérer. C'est le cas d'Amalia Rodrigues, mais aussi celui de Ramos Horta ; mais ce dernier aurait un poids plus fort, car non seulement il participe activement aux mouvements de libération du pays, mais il défend le Timor et le représente, ce qui n'est pas le cas de la chanteuse portugaise, même si elle est très fameuse. Cette hypothèse paraît avoir trouvé dans *Crónica de uma travessia* un modèle à suivre.

Résumé de *Crónica de uma travessia*

- 24 Le livre retrace l'itinéraire d'un garçon timorais depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte, entre le Timor, l'îlot d'Atauro et quelques scènes au Portugal, où les « eaux » sont toujours présentes : soit celles de la mer, soit celles d'une rivière (le Tage). Le père du protagoniste avait ce rêve, connaître la métropole, mais il était trop tard quand il a pu y aller, déjà vieux et très malade. L'enfance du protagoniste au Timor Oriental sert de toile de fond au parcours qu'il faisait accompagnant son père, infirmier rural qui devait parcourir toute l'île de Timor et l'îlot d'Atauro. L'histoire de son pays accompagne le narrateur dans cette grande chronique, ses études, sa jeunesse, les difficultés matérielles de la vie au Timor, et finalement la découverte du Portugal. Les oppositions sont nombreuses : le monde ancestral des populations timoraises (de plusieurs ethnies), l'éducation catholique et les savoirs locaux qui attiraient souvent les voisins envahisseurs, l'Indonésie, et en partie, l'Australie. Mais avec la Révolution des Œillets au Portugal (le 25 avril 1974), l'invasion du Timor Oriental par l'Indonésie en 1976, le thème de l'exil apparaît inversé, car il ne s'agit plus d'un Timor Leste « terre d'exil », mais de la métropole, le Portugal, qui reçoit les exilés timorais. Tous les chapitres du livre en forme de chronique tissent aussi des interrogations politiques et révolutionnaires qui ont tendance à placer notre protagoniste en observateur. Le déracinement du jeune homme ne peut pas se réaliser complètement. Le Timor vient en rêve, c'est un rêve qui parfume sa mémoire avec le santal, l'odeur de l'île. Dans un langage où le portugais est enrichi par des mots et des syntagmes de la langue *tétum*, Luis Cardoso réussit à nous faire vivre trente ans d'histoire d'un pays qui n'a pas cessé de lutter à travers un récit prenant et original.

NOTES

1. Luis Cardoso, *Crónica de uma travessia*, Lisbonne, Dom Quixote, 1997 ; *Une île au loin*, trad. Jacques Parsi, Paris, éditions Métailié, 2000. Les citations en français renvoient à cette traduction. Le résumé de l'œuvre sera donné à la fin de cet article.
2. Le 20 mai 2011, le Timor Oriental a fêté le 9^e anniversaire de son indépendance.

3. « *em Soibada chovia todo anho* », *Crónica de uma travessia*», p. 50 (p. 47 dans la traduction française).
 4. On parle dans le Timor Llorosa'e des langues papoues et des langues austronésiennes où se trouvent entre vingt et plus de trente langues parlées dans l'île, selon les sources.
 5. À Soibada, il y avait un internat religieux où les élèves étaient sous-alimentés, soumis à un régime dur, traités comme des esclaves. Notre narrateur était, comme la plupart des élèves, nourri à la farine de maïs, donc de santé fragile et menacé par la tuberculose.
 6. Salazar, dictateur de 1931 à 1968, mais déjà au pouvoir sous la dictature militaire du Général Carmona.
 7. « ... *Por vezes o Luis falava do futuro como se houvesse futuro. Aquela espécie de esperança, feroz, determinada, à revelia do mais elementar bom senso, parecia-me uma doença. Ele, porém, defendia as suas posições com : a paciente gentileza de um príncipe oriental... Passaram-se 15 anos e o tempo deu razão àquela esperança.* » (*Como se fosse um prefácio*).
 8. Roselis Batista R., *Luis Cardoso, Crónica de uma travessia*, Paris, CNED, 2010, p. 34.
 9. Roselis Batista R., *op. cit.*, p. 35.
 10. Tous ces commentaires proviennent du *Dicionario de Narratologia* de Carlos Reis & Ana Cristina Lopes, Coimbra, éd. Almedina, 1996 (5^e éd.)
 11. Philippe Hamon, « Héros, hérault, hiérarchie », in *Le Personnage en question*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1984.
 12. Roselis Batista, *op. cit.*, p. 12.
 13. UDT : Union Démocratique Timoraise. FRETRELIN : Front Révolutionnaire pour un Timor Indépendant.
 14. Luis Cardoso, *op. cit.*, p. 17 ; pour la traduction française, p. 12.
-

AUTEUR

ROSELIS BATISTA R.

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Fabriques du poème

L'arrière-texte dans la littérature du Moyen Âge : entre appropriation et subversion

Laurence Hélix

- 1 La notion d'arrière-texte ne va pas de soi ; la variété des conférences proposées l'an dernier et cette année encore manifeste bien la polysémie de la notion et son caractère parfois « fuyant ». L'arrière-texte, nous l'avons vu, peut référer à un texte antérieur, à un contexte culturel, historique ou/et biographique, bref, il recouvre des réalités très diverses qui en brouillent parfois l'image. Avant d'aborder cet exposé, je tiens donc à préciser que j'ai souhaité restreindre la définition de l'arrière-texte en considérant celui-ci comme le (ou les) texte(s) situé(s) « à l'arrière du texte présent ». Autrement dit, je ne considérerai pas ici comme « arrière-texte » ce qui relève de la biographie de l'auteur ou du contexte historique et culturel dans lequel s'inscrit son œuvre. J'ajoute aussitôt que cette définition n'est ni meilleure ni plus légitime qu'une autre ; elle me permet simplement d'éviter tout « éparpillement ».
- 2 Quelle que soit la définition adoptée, l'arrière-texte est nécessaire à la compréhension d'une œuvre ; mais pour les spécialistes du Moyen Âge, cette notion est peut-être plus importante encore dans la mesure où les auteurs de cette époque évoquent de manière presque systématique un texte antérieur, texte source qu'il est tentant de confondre avec l'arrière-texte qui occupe notre réflexion. N'oublions pas que la littérature en langue française a vu le jour dès la fin du IX^e siècle avec *La Cantilène de sainte Eulalie* et ne se développe réellement qu'à la fin du XI^e siècle avec *La Chanson de Roland* au nord de la Loire et la lyrique courtoise, au sud. Cette « jeunesse » relative est un élément essentiel à sa compréhension : pour les écrivains médiévaux, l'arrière-texte apparaît comme un « passage obligé », un point d'appui indispensable pour l'élaboration de leurs productions. En d'autres termes, le texte médiéval – notamment le texte littéraire – ne se conçoit pas indépendamment d'un autre texte qui lui préexiste et lui confère une grande part de sa légitimité.
- 3 La première partie de cet exposé me donnera surtout l'occasion de mettre en lumière l'importance de l'arrière-texte au Moyen Âge, quel que soit le genre concerné. De la

simple mention d'un texte « source » au « emploi » pur et simple de fragments ou de chapitres, nous verrons que les auteurs médiévaux n'ont pas tous recouru de la même manière ni dans les mêmes proportions à l'arrière-texte. Dans le même temps, j'essaierai de cerner les raisons de ce phénomène ; ce n'est assurément pas un hasard si les écrivains, dans des proportions diverses il est vrai, éprouvent presque tous le besoin de se référer à un texte antérieur. On ne peut se contenter de dire qu'il y a là un *topos* de la littérature médiévale ; le phénomène, par son ampleur même, est signifiant : il a forcément quelque chose à nous dire sur la mentalité de cette époque et, plus précisément, sur la manière dont les écrivains appréhendent la création littéraire. J'essaierai, dans la seconde partie, d'affiner cette approche globale (et nécessairement imparfaite !) pour repérer la manière dont, au cours de la période, le recours à l'arrière-texte se modifie ; il semble en effet que les écrivains du XIII^e siècle, et en particulier les poètes et les romanciers de cette époque, se montrent moins soumis à l'arrière-texte, moins respectueux que leurs confrères du siècle précédent. Chrétien de Troyes, dès la fin du XII^e siècle, montre la voie et affirme son autonomie. Mais c'est surtout au XIII^e siècle que les écrivains s'affranchissent de l'arrière-texte et parfois le contredisent ; l'arrière-texte peut alors apparaître comme un « contre-texte » dont les romanciers et les poètes se nourrissent pour mieux le subvertir. Afin d'illustrer cet infléchissement, je m'appuierai essentiellement sur deux corpus : celui de la poésie lyrique mariale, qui prend pour modèle la lyrique courtoise tout en condamnant les apories de la *fine amor*, et celui des romans arthuriens en prose qui, récupérant les motifs, thèmes et personnages des romans en vers, en subvertissent à la fois le sens et les valeurs.

L'arrière-texte au Moyen Âge, un passage obligé

- 4 De la fin du IX^e siècle, lorsque paraissent les premiers textes littéraires en langue romane, jusqu'au milieu du XII^e siècle (au moins !), les œuvres du Moyen Âge ne peuvent se concevoir indépendamment d'un « arrière-texte » en langue latine sur lequel elles prennent appui.
- 5 Les vies de saints (*Cantilène de sainte Eulalie, Vie de saint Léger, Vie de saint Alexis...*) sont les plus anciens textes littéraires en langue romane que nous possédions. Or toutes, sans exception, constituent l'adaptation et la traduction d'hagiographies en latin que les écrivains n'oublient jamais de mentionner dans leurs propres récits ; vers 1170 encore, Guillaume de Berneville, auteur de *La Vie de saint Gilles*, interpelle ainsi son auditoire dès le premier vers : « *D'un dulz escrit orrez la sume* », que l'on peut traduire ainsi : « vous allez entendre la somme d'un doux récit » ; le nom médiéval *sume* (« somme ») désigne ici précisément le « résumé », la « substantifique moëlle » d'un récit antérieur latin dont nous possédons d'ailleurs plusieurs manuscrits¹. L'arrière-texte, on peut d'ores et déjà le noter, est donc un récit antérieur bien attesté que l'auteur revendique et dont il souligne la qualité (*dulz*) : les deux seules modifications visibles concernent la forme (au latin se substitue la langue romane) et le mode de diffusion (le texte source est un écrit – *escrit* – alors que le nouveau récit sera diffusé oralement, comme le montre l'emploi du verbe médiéval *oir*).
- 6 D'une manière comparable, nos premiers romans (dans les années 1150-1160) se donnent à lire comme la simple traduction en langue romane (d'où leur nom) de récits en langue latine. Le *Roman de Thèbes* s'inspire clairement de la *Thébaïde* de Stace, le *Roman d'Enéas* s'appuie sur l'*Énéide* de Virgile, autant de textes prestigieux qu'il convient

de mettre en exergue plutôt que de dissimuler. De fait, dans tous ces romans dits « antiques », l'arrière-texte est mentionné, exhibé même, par des romanciers dont le but avoué est de « traduire », c'est-à-dire de « mettre en roman » les grandes œuvres de l'Antiquité. Je citerai en particulier l'un des prologues les plus célèbres, celui du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, dans lequel l'auteur déclare (nous sommes en 1160) :

Et qui plus set, et plus deit faire :
 De ço ne se deit nus retraire.
 E por ço me vueil travaillier
 En une estoire comencier,
 Que de latin, ou je la truis
 Se j'ai le sen e se jo puis,
 La voudrai si en romanz metre
 Que cil qui n'entendent pas la letre
 Se puissent deduire el romanz (vers 31-39)²

- 7 Benoît de Sainte-Maure, non sans modestie, affirme ici avoir « trouvé » (*truis*) une histoire en langue latine qu'il s'est simplement efforcé de « mettre en roman ». Le mot « roman », comme le montre bien cet extrait, désigne donc à la fois la langue (vers 37) et le récit lui-même (vers 39). Comme dans le cas des vies de saints, l'auteur mentionne d'emblée l'existence d'un arrière-texte sur lequel il s'appuie et qu'il lui faut « traduire » afin que ceux qui ignorent le latin puissent « se divertir » à leur tour. Sous sa plume, l'arrière-texte apparaît une fois encore comme un modèle à suivre, une source respectée sur laquelle on prend soin d'attirer l'attention de son auditoire.
- 8 Pour tous ces écrivains, l'arrière-texte latin, qu'il soit de nature hagiographique ou épique, apparaît tel un ancêtre prestigieux dont l'autorité rejaillit sur le texte en langue romane. N'oublions pas que la littérature en langue française est apparue récemment, mais que le français est lui-même une langue jeune, non réglée, au sens où elle ne possède pas d'orthographe ni de règles établies (les premières grammaires du français datent du XIV^e siècle) ; cette absence d'autorité et de légitimité linguistiques touche forcément les textes qui en font usage : écrire une œuvre de fiction, et plus encore une œuvre de fiction en langue vernaculaire, ne va pas de soi au Moyen Âge ; sur le poète et le romancier pèse en permanence le soupçon de la frivolité et de la vanité : s'ils souhaitent que leurs œuvres soient conservées, autrement dit, recopiées et reproduites par des clercs et des moines, il leur faut revendiquer un modèle latin, si possible prestigieux, dont l'autorité esthétique ou/et morale rejaillira sur leur production.
- 9 Il serait injuste, néanmoins, de se limiter à cette interprétation ; les écrivains ne mentionnent pas seulement l'arrière-texte latin pour légitimer et pérenniser leur propre récit ; Benoît de Sainte-Maure formule explicitement son désir de traduire le texte latin pour mieux le « diffuser » et en élargir la réception, jusqu'alors limitée aux seuls *litterati* (= « ceux qui lisent et écrivent le latin ») ; de même les auteurs de vies de saints ont-ils conscience que le passage du latin au français leur permettra de faire connaître au plus grand nombre les valeurs chrétiennes. Pour tous ces hommes, l'écriture est indissociable d'un idéal, celui de la *translatio studii* ou « transmission du savoir » ; ils sont fiers d'être des passeurs, à la fois dans l'espace et dans le temps :
 - sur le plan « horizontal », dans une société où la littérature et les connaissances sont réservées à une élite, les écrivains de langue romane diffusent et « vulgarisent » (en témoigne le recours à la langue dite *vulgaire*) le savoir. Dans cette perspective, l'arrière-texte

est là pour fournir une trame et des valeurs (chrétiennes ou chevaleresques) que les auteurs, par leur traduction, contribuent à faire connaître.

- sur le plan « vertical », à une époque où un incendie, une inondation ou quelque autre événement dramatique peuvent, du jour au lendemain, faire disparaître des centaines d'œuvres, les romanciers et les poètes doivent aussi contribuer à la transmission du savoir de génération en génération. Toute œuvre, vue sous cet angle, a vocation à transmettre un arrière-texte qui la précède ; mais au moment même de sa rédaction, elle devient à son tour l'arrière-texte d'une œuvre nouvelle qui la prolongera et la pérennisera. On comprend mieux, ainsi, l'importance de l'anonymat dans les premiers siècles du Moyen Âge : si l'écrivain est d'abord « passeur », sa personne et sa renommée ne sont rien comparées à l'éternité de son œuvre et des idées qu'elle véhicule.
- 10 Au terme de cette première partie, j'aimerais insister à nouveau sur la spécificité des œuvres médiévales dans leur rapport à l'arrière-texte ; ces œuvres, nous l'avons vu, assument et revendiquent leurs sources latines, s'inscrivant ainsi clairement et sciemment dans une Histoire qui les dépasse (en amont et en aval). Nous avons, chemin faisant, entrevu diverses explications : les « vieux » textes latins apportent leur autorité aux « jeunes » textes romans ; la référence à l'arrière-texte traduit aussi l'humilité des écrivains, soucieux d'inscrire leur œuvre dans la grande histoire de l'art et de l'humanité. Plus fondamentalement, le besoin d'invoquer et de citer une source, autrement dit, une œuvre préexistante, manifeste sans doute la réticence des écrivains (qui sont pour l'essentiel des clercs) à se poser en créateurs ou en inventeurs. Aux yeux de la religion chrétienne en effet, Dieu seul est capable de créer « *ex nihilo* » ; l'homme, lui, quel que soit le domaine concerné, doit s'appuyer sur quelque chose de préexistant ; il ne peut pas créer à partir du néant, au risque de donner l'impression qu'il souhaite rivaliser avec le Créateur. L'orgueil que manifesterait cette attitude serait alors insupportable et confinerait au blasphème. Dans cette perspective, je serais tentée de dire que l'arrière-texte, par sa seule présence, joue le rôle d'un « garde-fou » ; il rappelle au lecteur que le poète, quels que soient son talent et son ambition, est un simple mortel.

De la référence au « emploi », quand l'arrière-texte devient matériau littéraire

- 11 Dans les exemples précédents, tous fondés sur un arrière-texte latin, ce dernier tient lieu de caution morale ou/et esthétique ; sa récupération prend la forme d'une traduction qui, nécessairement, l'adapte et le transforme. Mais il arrive aussi que l'arrière-texte fasse l'objet d'emprunts littéraires ; ainsi certains écrivains extraient-ils de leur(s) source(s) un ou plusieurs fragments qu'ils « recyclent » dans une œuvre nouvelle, traitant ainsi l'arrière-texte comme un véritable matériau littéraire.

Quelques exemples pour commencer

- 12 Dans une célèbre nouvelle du XIII^e siècle, *La Châtelaine de Vergy*, l'auteur (anonyme) évoque la douleur du protagoniste, injustement contraint de quitter la femme qu'il aime ; pour traduire le désespoir du héros, il choisit alors de suspendre la narration et insère, juste après le vers 295, huit vers empruntés à une chanson d'un célèbre trouvère de l'époque, le châtelain de Coucy :

Si est en tel point autresi
 com li Chastelains de Couci,
 qui au cuer n'avoit s'amor non,
 dist en un vers d'une chanson :
 Par Dieu, Amors, fort m'est a consirrer
 du dous solaz et de la compaignie [...] (vers 291-296).³

- 13 Le décrochement est ici manifeste : le passage du récit à la poésie lyrique implique celui de la parole au chant, de l'octosyllabe au décasyllabe et du récit au discours ; même sur le plan visuel, le texte inséré ne dissimule guère son étrangeté formelle⁴. Pour autant, l'unité thématique (l'amour contrarié) et l'harmonie des sentiments facilitent la jonction des deux textes : nulle impression d'artifice ne vient altérer le plaisir du lecteur ; le décrochement formel que j'évoquais à l'instant permet surtout de souligner, par contraste, la détresse infinie de l'amant courtois, une détresse si profonde que les mots seuls ne peuvent suffire et nécessitent le soutien de la musique.
- 14 À la même époque, dans le *Roman de Guillaume de Dole*⁵ (appelé aussi *Roman de la Rose*), Jean Renart insère lui aussi des pièces lyriques dans la narration ; plus ambitieux que l'auteur de la *Châtelaine de Vergy*, il en choisit 46, empruntées pour la plupart à des troubadours et trouvères de son époque. Cette fois encore, les insertions lyriques n'ont pas une simple valeur ornementale mais s'inscrivent de manière harmonieuse dans le roman ; certains critiques, comme Michel Zink, pensent même que Jean Renart a forgé son récit « à partir des chansons ». C'est là une simple hypothèse, et rien ne la confirme de façon certaine : elle me semble néanmoins stimulante pour notre réflexion ; elle signifierait en effet que l'arrière-texte n'est pas un simple matériau littéraire venu « nourrir » et enrichir l'œuvre nouvelle ; il est, bien au contraire, le matériau premier, essentiel, que l'auteur a simplement complété et étoffé par des insertions de type romanesque.
- 15 Au siècle suivant, en 1356 très précisément, un récit de voyage intitulé *Le Livre des Merveilles du monde* (également connu sous le titre de *Voyages*) recourt lui aussi à des insertions dans des proportions plus impressionnantes encore. Son auteur, Jean de Mandeville, ne nous est guère connu : il prétend être un chevalier anglais, mais l'ouvrage qu'il nous a laissé a été écrit en français sur le continent. À la fois livre de voyage, guide pour les pèlerins et traité de géographie, *Le Livre des Merveilles du monde* fait la synthèse des connaissances et des légendes alors en vigueur sur l'Orient ; dès sa parution, au milieu du XIV^e siècle, le succès est immense dans toute l'Europe. Comme je le disais à l'instant, cet ouvrage illustre, mieux qu'aucun autre peut-être, l'importance que revêt « l'arrière-texte » dans la création littéraire et la construction d'un récit. Jean de Mandeville a en effet inséré dans ses *Voyages* de multiples fragments empruntés à des œuvres antérieures, à tel point que l'éditrice de cet ouvrage, Christiane Deluz, l'a défini comme « un texte-fil conducteur coupé puis repris après l'insertion d'un texte complémentaire »⁶. De fait, Jean de Mandeville « enchâsse » littéralement dans son récit des dizaines d'extraits de deux récits de voyages récemment publiés⁷. On peut parler à ce propos d'un véritable « montage narratif », d'une forme de compilation assumée que l'auteur ne cherche d'ailleurs nullement à dissimuler : ses deux principales sources datent seulement d'une vingtaine d'années et sont très probablement connues de ses lecteurs⁸.

Entre écriture et architecture : le poète bâtisseur

- 16 Nous pouvons rester perplexes, ou même sourire devant une telle conception du récit : notre époque moderne, si soucieuse de condamner le plagiat et de traduire en justice ceux qui oseraient « emprunter » le moindre fragment d'une œuvre écrite par quelqu'un d'autre, a du mal à concevoir qu'une œuvre médiévale de premier plan puisse s'accaparer sans vergogne des pans entiers de textes antérieurs ; elle conçoit tout aussi mal qu'un écrivain puisse revendiquer, ou du moins ne pas dissimuler, de tels emprunts, quels qu'en soient le nombre et l'importance. De fait, le « recyclage » de l'arrière-texte manifeste le peu de goût des médiévaux pour la propriété artistique et littéraire : pour ces hommes, une telle notion n'a pas de sens ; la notion de plagiat n'en a pas davantage. Les œuvres d'art, dans quelque domaine que ce soit, appartiennent à la mémoire collective et sont destinées à rejoindre un fonds universel auquel il est autorisé, et même conseillé de puiser⁹.
- 17 Pour mieux comprendre ce phénomène, peut-être est-il nécessaire de le mettre en rapport avec des pratiques qui nous sont plus familières et concernent d'autres domaines artistiques. Je pense ici à la joaillerie, au tissage et, surtout, à l'architecture. Lorsqu'il insère dans un texte nouveau des fragments d'œuvres anciennes, l'écrivain se rapproche en effet du joaillier, qui enchâsse des pierres précieuses dans une « œuvre-bijou » ; il se rapproche aussi du couturier, habitué à travailler sur un canevas qu'il embellit et améliore. Ce n'est pas un hasard si ces deux métaphores sont récurrentes dans les œuvres du Moyen Âge ; ainsi, quand Chrétien de Troyes, dans *Yvain* ou *Le Chevalier au lion*, décrit avec minutie le travail des trois cents malheureuses ouvrières qui cousent et tissent des ouvrages admirables au château de *Pesme Aventure* (vers 5188 sq.), nous repérons sans mal une « mise en abyme » du travail de l'écrivain : les « fils d'or et de soie » (vers 5192) sont les mots dont le poète tisse son ouvrage ; quant à la misère et à la captivité de ces jeunes femmes, elles traduisent, peut-être, la situation précaire de l'écrivain médiéval, dépendant d'un mécène qui le traite avec plus ou moins de générosité.
- 18 À bien des égards, la technique des écrivains évoque aussi celle des bâtisseurs du Moyen Âge. Ces derniers, en effet, récupèrent les pierres d'anciens édifices pour les intégrer à de nouveaux bâtiments tandis que les premiers procèdent par citations, qu'ils empruntent à des textes plus anciens puis insèrent, eux aussi, dans une œuvre nouvelle : seul le matériau diffère. Cette technique architecturale, appelée « emploi », est bien connue : partout sur notre territoire, quelle que soit la nature (religieuse, militaire ou civile) de l'édifice concerné, nous en rencontrons des traces ; à la cathédrale de Reims par exemple, nous savons que plusieurs éléments architecturaux des édifices antérieurs ont permis d'orner le bâtiment du XIII^e siècle ; je pense en particulier au couvercle d'un enfeu, datant de l'époque romane, qui représente la Vierge en majesté et surmonte aujourd'hui l'une des portes de la façade nord : le bâtisseur gothique l'a récupéré et déplacé pour l'intégrer harmonieusement au nouvel édifice.
- 19 De manière générale, pour les hommes du Moyen Âge, il apparaît normal d'insérer des matériaux anciens dans une œuvre nouvelle. Cette période, comme l'écrit joliment Jacques Le Goff, se définit en effet comme une « civilisation de citations et de remplois ; [elle] n'a jamais été aussi grand[e] qu'en créant des chefs d'œuvre avec des versets de la Bible, des phrases d'Aristote ou des vers d'Ovide, des colonnes antiques ou un arc

mozarabe ». Autrement dit, le « recyclage » de matériaux anciens, qu'il s'agisse de pierres ou de mots, n'altère nullement la qualité des œuvres ainsi forgées ; à la suite de Philippe Sollers, je dirais même qu'« un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes » ; quant au talent de l'écrivain médiéval, devrais-je ajouter, il dépend précisément de sa capacité à intégrer harmonieusement dans son œuvre les fragments empruntés à un arrière-texte ; pour lui comme pour ses contemporains, la grandeur et la valeur de la création artistique et littéraire ne résident pas dans la nouveauté mais dans le renouvellement.

La mise à distance de l'arrière-texte

- 20 Selon des modalités fort diverses, les œuvres que nous venons d'observer s'appuient sur un arrière-texte qui les inspire, leur confère la légitimité dont elles ont besoin, parfois même les nourrit en leur procurant des matériaux littéraires directement exploitables. Pour autant, nous avons insisté sur ce point, il serait absurde de voir dans l'attitude des écrivains une quelconque forme de servilité. D'une certaine façon, comme l'a bien montré Michel Zink, nous pourrions même dire que l'écrivain, lorsqu'il met en exergue l'arrière-texte qui lui a servi de modèle, « attire l'attention sur l'œuvre en train de se faire plutôt que sur l'œuvre faite, c'est-à-dire sur son propre travail, et donc sur lui-même » !¹⁰ Dans les romans arthuriens cependant, qui, dans la seconde moitié du XII^e siècle, prennent la suite des romans antiques, un nouveau rapport à l'arrière-texte se dessine : leurs auteurs, prenant appui sur des sources non latines et bien souvent orales, n'hésitent plus à minorer le rôle de l'arrière-texte, au point de l'escamoter parfois totalement.

Chrétien de Troyes le précurseur

- 21 Il est difficile d'évoquer le roman arthurien sans parler de Chrétien de Troyes. Les cinq récits conservés du poète champenois s'inspirent tous, en effet, de la fameuse « matière de Bretagne ». Certes, Chrétien n'est pas le premier à la mettre par écrit ; le premier récit qui en fasse état, l'*Historia regum Britanniae*, a été rédigé dès l'année 1138, en latin, par le clerc breton Geoffroy de Monmouth. Mais avec le conteur champenois, la création littéraire change de visage : contrairement aux romanciers antiques, si respectueux de leurs prestigieuses sources latines, le protégé de Marie de Champagne affirme son autonomie. Pour bien en prendre conscience, il convient de lire le prologue d'*Érec et Énide*, premier en date des romans de Chrétien (la citation étant assez longue, j'en donne d'emblée la version moderne) :

(1) Le paysan dit en son proverbe :
 chose que l'on dédaigne
 vaut bien mieux qu'on ne le croit.
 Aussi faut-il approuver celui qui s'applique
 (5) à faire œuvre sage, quelle que soit son intelligence,
 car qui néglige cette tâche
 risque fort de passer sous silence chose
 qui plus tard viendrait à beaucoup plaire.
 C'est pourquoi Chrétien de Troyes affirme
 (10) que tout homme, s'il veut être raisonnable,
 doit à tout moment penser et s'appliquer
 à bien dire et à bien enseigner ;

et il tire d'un conte d'aventure (*conte d'aventure*)
 une fort belle composition (*mout bele conjointure*) :
 (15) par elle on a la preuve et la certitude
 que n'est pas sage
 qui ne diffuse pas sa science
 autant que Dieu lui en donne la grâce.
 Ce conte est celui d'Erec, le fils de Lac :
 (20) devant rois et devant comtes,
 le corrompent et réduisent à l'état de fragments (*depecier et corrompre suelent*)
 ceux qui content pour gagner leur vie (*cil qui de conter vivre vuelent*).
 Maintenant je peux commencer l'histoire (*estoire*)
 qui à tout jamais restera en mémoire
 (25) autant que durera la chrétienté.
 Voilà de quoi Chrétien s'est vanté.¹¹

- 22 L'arrière-texte n'a pas été oublié : Chrétien évoque une première fois au vers 13 le « conte d'aventure » dont il a « tiré » une fort belle « *conjointure* », puis il cite de nouveau sa source au vers 19. Cette double référence à l'arrière-texte du roman ne nous étonne guère dans un prologue datant des années 1160 ; en revanche, le ton du romancier a de quoi nous surprendre. Signalons, d'emblée, que le choix des termes « conte » et « *estoire* » n'est sans doute pas neutre : le premier, employé à propos de la source, renvoie bien souvent à une histoire fictive tandis que le mot « *estoire* » implique davantage l'idée de vérité. Mais surtout, Chrétien ne cite pas l'arrière-texte pour en tirer une quelconque légitimité : nous sommes loin, ici, de l'autorité conférée aux premiers romans par les textes de l'Antiquité ; très loin aussi de l'admiration que vouaient les premiers romanciers à leurs sources gréco-latines. Chrétien de Troyes, au prix d'un renversement étonnant, oppose son œuvre au conte qui l'a fondée : après avoir évoqué la « *mout bele conjointure* » dont il est l'auteur, autrement dit, le récit parfait et cohérent qu'il a mis en forme, il dénigre le conte « corrompu et dépiécé » qui l'a précédé.
- 23 La conséquence d'un tel jugement ne se fait guère attendre : Chrétien délaisse toute modestie pour se nommer avec éclat et proclamer son savoir-faire ; il renverse par ailleurs la perspective historique traditionnelle : sous sa plume, le récit présent n'a plus pour mission de prolonger et de pérenniser l'œuvre qui le précède. Seul importe désormais l'avenir : « *l'estoire* » que Chrétien « commence » restera à tout jamais dans la mémoire de la chrétienté ; peu importent les textes et conteurs qui l'ont précédée ; c'est au contraire *Erec et Énide* qui s'affirme comme le seul « arrière-texte » légitime, celui sur lequel se fonderont les générations suivantes.

Du Conte du Graal de Chrétien de Troyes à l'Escoufle de Jean Renart, l'arrière-texte escamoté

- 24 Dans le prologue d'*Erec et Énide*, Chrétien de Troyes évoque l'arrière-texte de son récit pour mieux le dénigrer et s'en démarquer. De manière moins spectaculaire mais tout aussi intéressante, il lui arrive tout simplement d'« ignorer » l'arrière-texte ou, plus exactement, de l'évoquer avec une désinvolture confinant au mépris. C'est le cas dans le dernier en date de ses romans, le *Conte du Graal* (rédigé vers 1181) ; dans le prologue, aux vers 64-65, Chrétien évoque le « livre » que lui a fourni Philippe d'Alsace, son mécène :

Ce est li contes do greal
don li cuens li bailla lo livre. (vers 64-65)¹²

- 25 Ce « livre » apparaît bien comme la source du roman ; pourtant, Chrétien ne nous en dit rien et ne précise nullement quels liens pourraient l'unir au texte présent ; au contraire même, dans les vers 7 et 8, il souligne qu'il a lui-même fourni la semence du roman :

Crestïens seme et fet semance
d'un romans que il ancomance. (vers 7-8)

- 26 La redondance du vers 7 (*seme / fet semance*), encore doublée par l'emploi du verbe « *ancomancier* » à la rime, met en exergue le rôle précurseur de Chrétien, comme si celui-ci avait cherché, dès le début du prologue, à minimiser voire escamoter le rôle du livre cité au vers 65.

- 27 Dans le premier *Roman de Tristan* que nous ayons conservé, celui de Thomas d'Angleterre, l'arrière-texte est tout aussi « expédié » ; l'écrivain anglo-normand mentionne seulement, au détour d'un vers, l'existence d'un conteur gallois nommé Bréri qui aurait fourni la trame de l'histoire. Le même laconisme caractérise la branche II du *Roman de Renart* ; au vers 133, nous ne sommes en effet guère avancés quand le narrateur évoque sans plus de précision l'« *estoire* » sur laquelle se fonde son récit :

Ne m'en tenés a mençonger
car il sonja (ce est la voire,
trover le poëz en l'estoire)
que il avoit ne sai quel cose¹³ [...] (Renart, branche II, vers 132-134)

- 28 De quelle « *estoire* » s'agit-il ? Nous l'ignorons. Le narrateur n'en a rien dit dans le prologue, et il n'en parlera plus par la suite. Non sans humour, il affirme pourtant que cette histoire garantit la vérité de son récit (cf. la rime *voire / estoire*) ; or le récit en question est une fable mettant en scène des animaux qui parlent ; faut-il croire, dans ces conditions, à la réalité de l'« *estoire* » évoquée ? Il est permis d'en douter.

- 29 De façon *a priori* plus insistante – et plus convaincante –, l'auteur de *L'Escoufle* (1202), Jean Renart, évoque dans le prologue de son récit son souhait de...

metre en memoire i. viel conte
dont l'estoire nos dist et conte
ke c'est li contes de l'Escoufle » (vers 37-39)¹⁴

- 30 Quelques vers plus loin il précise même que...

Tant a esté lonc tens celés
li contes qui est revelés
par moi et mis en escriture (vers 43-45)¹⁵

- 31 Pourtant, nous n'avons gardé aucune trace de ce « *conte* » ; ce n'est probablement pas un texte latin, ni même un texte écrit. Roger Dragonetti, qui s'est longuement penché sur le roman de Jean Renart, en a fait le cœur d'un ouvrage célèbre consacré au « mirage des sources » : ces références, écrit-il, ne seraient que des « artifices rhétoriques » auxquels il ne faut pas ajouter foi. Sous la plume de Jean Renart, l'arrière-texte ne serait donc qu'un leurre, une mention fallacieuse traduisant la mise à distance des sources et manifestant, par là même, l'autonomie croissante du romancier.

La conversion de l'arrière-texte

- 32 L'arrière-texte peut être un modèle ou un matériau littéraire ; il peut aussi être escamoté par des auteurs en quête d'autonomie, confirmant ainsi l'émergence de cette « subjectivité littéraire » longuement analysée par Michel Zink¹⁶. Arrivée au terme de cette étude, je souhaiterais évoquer un ultime traitement de l'arrière-texte : bien visible dans plusieurs œuvres romanesques et lyriques du XIII^e siècle, il consiste à se nourrir des textes antérieurs pour mieux en pervertir ou, plus exactement, pour mieux en convertir le sens.

La christianisation du monde arthurien

- 33 Les romans arthuriens du XIII^e siècle illustrent, par excellence, la manière dont les auteurs de cette époque cherchent à « convertir » l'arrière-texte dont ils ont hérité : s'appuyant sur les romans en vers du siècle précédent, ils en récupèrent les motifs, les personnages, mais en infléchissent très nettement le sens. L'importance de l'arrière-texte est bien visible dans la dénomination attribuée à plusieurs de ces récits : les « continuations », comme on les appelle, assument et revendiquent l'héritage de Chrétien de Troyes et, en l'occurrence, celui du *Conte du Graal*, roman inachevé dont elles proposent un possible prolongement. Certains auteurs suivent ainsi le parcours de Gauvain, d'autres celui de Perceval ; tous, en tout cas, se greffent explicitement sur le roman de Chrétien.
- 34 Les *Continuations* ne sont pas les seuls récits « arthuriens » du XIII^e siècle. À la même époque, Robert de Boron rédige le *Roman de l'Estoire dou Graal*, le Pseudo-Map met en récit la *Queste del saint Graal*, et un auteur anonyme écrit le *Perlesvaus*. Tous trois s'appuient sur l'arrière-texte breton pour élaborer leurs propres récits : nous retrouvons chez eux le motif de la quête et de l'aventure, la Table Ronde et le Graal, les chevaliers arthuriens, bref, la filiation est explicite. Entre la fin du XII^e siècle et les premières décennies du XIII^e siècle néanmoins, le contexte culturel et politique a nettement évolué : avec le déclin du monde féodal, un grand nombre d'écrivains se sont dégagés de la tutelle seigneuriale pour venir se placer sous celle de la ville, de l'État ou, beaucoup plus souvent, de l'Église, dont la puissance et le rayonnement sont à leur apogée.
- 35 Ce changement de fond explique pour une large part l'infléchissement de la matière bretonne : sous la plume de Robert de Boron ou du Pseudo-Map, on peut parler d'une véritable « christianisation » de l'univers arthurien, qui affecte à la fois les motifs, les personnages et les valeurs du récit. Prenons l'exemple célèbre du Graal : cet objet d'origine païenne, encore teinté de paganisme chez Chrétien de Troyes, devient la coupe sacrée de la Cène, celle dans laquelle a bu le Fils de Dieu la veille de la Passion et où Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Crucifié. Le même traitement affecte la Table Ronde : cet objet emblématique du monde arthurien est apparu pour la première fois en 1155, chez Robert Wace, dans le *Roman de Brut* ; présente dans tous les romans en vers du XII^e siècle, elle possède l'honneur de pouvoir désigner, par l'épreuve du siège périlleux, le chevalier élu de la quête. Comme le Graal, on lui prête des origines celtiques ; sa forme ronde notamment pourrait évoquer les banquets celtes, durant lesquels les guerriers se réunissaient en cercle pour célébrer une victoire. Mais au XIII^e siècle, les romanciers en offrent une nouvelle lecture : sous leur plume, la Table des

Chevaliers arthuriens revêt une dimension universelle et, surtout, chrétienne ; elle est en effet présentée comme la Troisième Table de l'Humanité, faisant suite à la Table de la Cène et à celle où mangèrent Joseph d'Armathie et ses disciples.

- 36 Comme les objets, les personnages sont soumis à une relecture chrétienne : Lancelot, le *fin'amant*, apparaît dans la *Queste* comme un homme et un chevalier déchu ; sa passion pour Guenièvre l'a condamné à l'échec, de sorte qu'il ne pourra jamais s'approcher du Graal ; Gauvain, lui, n'a pas même le droit d'apercevoir le saint vase : le neveu du roi Arthur, le « chéri de ces dames », a perdu tout crédit auprès des clercs du XIII^e siècle. C'est un nouveau venu, Galaad, qui prend la place du « Bon Chevalier » et bouleverse l'ancienne hiérarchie. Au terme de la *Queste*, il ne reste plus grand chose de l'ancien monde. L'arrière-texte n'a pas disparu : il affleure en tous lieux de ces « nouveaux » romans ; mais son insertion dans un cadre narratif nouveau, qui condamne la courtoisie, honnit la violence et exalte les seules valeurs chrétiennes, l'a vidé de sa substance. Tous les éléments arthuriens profanes ont acquis, dans les romans du XIII^e siècle, une coloration et un sens chrétien : l'arrière-texte a bel et bien été « converti ».

Le cas du lyrisme marial

- 37 Le lyrisme religieux, qui est pour l'essentiel un lyrisme marial, prend lui aussi son essor au XIII^e siècle et nous offre, comme les romans arthuriens, l'exemple d'un corpus qui, loin d'escamoter l'arrière-texte, l'exhibe et s'en nourrit pour mieux le subvertir. Pour les trouvères mariaux en effet, l'écriture est avant tout réécriture du corpus courtois, auquel ils ont emprunté un grand nombre de motifs et de traits formels. Plus de 70 % des chansons mariales ont ainsi récupéré le schéma strophique et/ou la mélodie d'une chanson courtoise¹⁷.
- 38 De toute évidence, pas plus que les romanciers « bretons » les poètes pieux n'ont cherché à dissimuler la filiation entre leurs œuvres et leurs modèles ; c'est pourquoi j'évoquais à l'instant le caractère ostentatoire des reprises formelles et lexicales. Une fois encore cependant, ces reprises s'accompagnent de transformations et d'adaptations qui modifient profondément le sens des chansons mariales. L'une d'elles, de manière tout à fait remarquable, nous offre même la chance d'assister « en direct » à la conversion de l' « arrière-texte » profane. Avant de conclure, je souhaiterais m'y arrêter quelques instants. L'auteur anonyme de cette chanson, intitulée, d'après son premier vers, *L'autr'ier m'iere rendormiz*, précise, dans la première strophe, qu'il a emprunté au registre profane la forme et la mélodie de sa composition ; il nous indique même les circonstances matinales et champêtres dans lesquelles va s'opérer la transformation du texte source :

L'autr'ier m'iere rendormiz
 Par un matin en esté ;
 Adonques me fu a vis
 Que la douce mere Dé
 M'avoit dit et commandé
 Que seur un chant qui jadis
 Soloit estre mout joïs
 Chantasse de sa bonté
 Et je tantost l'ai empris.
 Diex doint qu'il li viegne en gré ! (vers 1-10)¹⁸

39 Nous sommes entraînés dans les coulisses de la chanson, « en amont » du texte en quelque sorte, au moment précis où se décide le passage du chant profane au chant marial. La nature religieuse de la transformation ne fait ici aucun doute : c'est la Vierge Marie, la « *douce mere Dé* », qui passe, « *en personne* », commande de la chanson pieuse ; à la fois commanditaire et destinataire de la chanson, Marie en est aussi l'actrice puisque c'est « de sa bonté » que doit chanter le poète. Dans la strophe suivante, le trouvère se montre plus précis ; délaissant les références incertaines (« *un chant, jadis...* »), il reproduit les deux premiers vers de la pièce originelle, une pièce bien attestée et de facture courtoise :

Quant li rossinoil jolis
 Chante seur la fleur d'esté¹⁹
 C'est li chans seur quoi j'ai mis
 Le dit que je ai trouvé
 De celi qui recouvré
 Nos a le saint Paradis. (vers 11-16)²⁰

40 Par le biais d'une formulation habile qui rapproche la figure du rossignol de celle du trouvère (l'oiseau chante *seur la fleur d'esté*, le trouvère chante *seur un chant*), l'auteur inclut dans la chanson mariale un extrait du chant courtois (vers 11-12) ; nous comprenons aussi, grâce aux vers 13 et 14, qu'il en a récupéré la mélodie. Mais il prend soin d'en circonscrire le caractère profane en encadrant le distique par le nom de *Diex* au vers précédent, et la mention du « *saint Paradis* » quelques vers plus loin. De manière générale, l'abondance des références religieuses ne laisse aucune place à l'ambiguïté : l'arrière-texte profane, ainsi intégré au chant nouveau, perd son caractère impie.

41 Faisant une nouvelle fois appel à l'image du « remploi » architectural, je serais tentée d'assimiler la technique des poètes pieux à celle des premiers bâtisseurs chrétiens : ces derniers, pour construire les édifices carolingiens puis romans, avaient fait appel aux matériaux les plus facilement exploitables, c'est-à-dire ceux qui avaient servi à construire les temples profanes gréco-romains ; utilisés dans l'édifice chrétien néanmoins, ces éléments d'origine profane avaient pris une coloration chrétienne. De la même manière, les vers et la mélodie de la chanson courtoise, ainsi associés au texte pieux, perdent leur aura profane.

42 Il est malaisé de conclure après avoir tenté de balayer une vaste période et des œuvres diverses. Au moment d'achever cette étude cependant, je voudrais insister une dernière fois sur le tournant que constitue l'apparition des romans bretons, fondés sur un arrière-texte non latin et souvent non écrit qui laisse aux écrivains une marge de manœuvre bien supérieure à ce qu'elle était jusqu'alors. Sans vouloir caricaturer une histoire littéraire toujours plus subtile et complexe qu'elle n'en a l'air, je crois qu'on peut affirmer que les écrivains arthuriens, Chrétien de Troyes le premier, ont été les premiers à distendre le lien qui les unissait aux œuvres du passé. Même si, pour des raisons culturelles et parfois religieuses que nous avons mises en lumière, l'arrière-texte continue d'affleurer par la suite, l'« intertextualité », pour dire les choses rapidement, repose désormais avant tout sur les motifs, les personnages et les thèmes utilisés. Sur le plan de l'écriture en revanche, les écrivains affirment de plus en plus leur indépendance stylistique, elle-même indissociable d'une volonté nouvelle de « prendre à contre-pied » l'arrière-texte, de le subvertir et de le convertir : à l'opposé de toute servilité, reprises et réécritures contribuent à renforcer, plus que jamais, la place du sujet dans l'œuvre.

NOTES

1. On notera au passage la manière dont Guillaume souligne en priorité la douceur du texte latin ; le récit hagiographique possède en effet des vertus comparables à celles de l'onction ecclésiastique.
2. « Plus on est savant, plus on doit travailler ; nul ne doit refuser de se soumettre à cette règle. C'est pourquoi je veux me mettre au travail et entreprendre la rédaction d'une histoire : partant du latin, où je l'ai trouvée, si j'ai assez d'intelligence et de capacités pour cela, je veux la traduire en langue romane afin que ceux qui ne comprennent pas le texte latin puissent prendre du plaisir en lisant le texte roman » (trad. originale).
3. Il est en cet instant semblable au châtelain de Coucy, qui n'avait en son cœur que l'amour et déclara, dans la strophe d'une chanson : « Mon Dieu, Amour, comme il m'est pénible de renoncer au plaisir et à la présence... » (trad. originale).
4. Nous pouvons par ailleurs être certains que les lecteurs connaissaient le trouvère en question et sa chanson, et percevaient donc aisément l'emprunt effectué.
5. *Le Roman de Guillaume de Dole*, de Jean Renart, édité par Félix Lecoy, Paris, H. Champion, 1962.
6. Christiane Deluz, *Le Livre de Jehan de Mandeville, une géographie au XIV^e siècle*, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales de l'université catholique de Louvain, 1988, p. 79.
7. Ces deux récits de voyages, qui datent d'une vingtaine d'années, sont dus à Guillaume de Boldensele et Oderic de Pordenone.
8. Ce type de montage ne concerne pas les seuls textes en langue vernaculaire, ni même les seuls récits : dans les textes scolastiques, toujours écrits en latin, les emprunts et citations scripturaires sont tout aussi nombreux et visibles ; les manuscrits médiévaux délimitent d'ailleurs clairement les passages empruntés (en les soulignant ou en jouant sur la mise en page), les désignant ainsi au lecteur comme autant de portions « étrangères » au texte présent. Les homélies de cette époque sont de même la compilation de fragments empruntés à des textes antérieurs : les interventions personnelles de l'orateur y restent toujours limitées
9. Fondamentalement, les hommes du Moyen Âge croient en un possible cumul des savoirs et des connaissances ; dans cette perspective, il est évidemment indispensable de s'appuyer sur le passé pour pouvoir progresser : l'arrière-texte est à la fois le socle sur lequel se fondent les œuvres nouvelles et le garant de leur intérêt. Une image traduit bien cette idée, celle de Bernard de Chartres, qui, au XII^e siècle, compare les générations présentes à des « nains juchés sur les épaules de géants » : les hommes du Moyen Âge, nous dit-il, ne sont rien comparés à leurs prestigieux ancêtres grecs et latins, mais ils bénéficient de leur savoir et de leur talent et peuvent, sur ces bases exceptionnelles, construire une œuvre de qualité.
10. Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 35.
11. Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 61.
12. Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 944.
13. « Ne me considérez pas comme un menteur car il rêva (c'est la pure vérité, vous pouvez trouver ce fait dans l'histoire) qu'il y avait je ne sais quoi... » (trad. originale).
14. Texte cité par Roger Dragonetti dans *Le Mirage des sources, l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 63.
15. Texte cité par Roger Dragonetti, *Ibid.*
16. Nous empruntons bien sûr la formule à l'ouvrage de Michel Zink déjà évoqué : *La Subjectivité littéraire, op. cit.*
17. Certains copistes du Moyen Âge nous facilitent la tâche en désignant le modèle profane d'après lequel la chanson pieuse a été composée. Ainsi le manuscrit de Berne contient-il sept

chansons pieuses du trouvère picard Jacques de Cambrai : pour chacune d'entre elles, le modèle profane est clairement indiqué.

18. « L'autre jour, je m'étais endormi ; c'était un matin d'été ; j'eus alors l'impression que la douce mère de Dieu m'avait donné l'ordre de chanter sa bonté en m'appuyant sur un chant qui était jadis fort apprécié ; aussitôt je l'entrepris. Que Dieu fasse qu'elle le reçoive avec plaisir ! », éd. Järnström, *Recueil de chansons pieuses du XIII^e s.*, tome I, chanson IV, Suomalaisien Tiedeakatemia Toimituksia (*Annales Academiae Scientiarum Fennicae*), Helsingfors, 1910 (trad. originale).

19. Ces deux vers nous ont permis d'identifier l'arrière-texte de la chanson mariale : il s'agit d'un chant profane que les différents manuscrits attribuent soit à Raoul de Ferrières soit au châtelain de Coucy, deux célèbres trouvères courtois de l'époque.

20. « Quand le gai rossignol chante sur la fleur d'été, c'est le chant auquel j'ai adapté le texte que j'ai inventé sur celle qui nous a redonné l'espoir d'aller au paradis. » (Järnström, *Ibid.* ; trad. originale).

AUTEUR

LAURENCE HÉLIX

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

La poétique de l'écho chez Maeterlinck : (en)quête des arrières- textes

Maria de Jesus Reis Cabral

« Une voix, du passé longue évocation
Est-ce la sienne, prête à l'incantation ? »¹

- 1 Cette contribution s'intéresse au dialogue établi entre Maeterlinck et Mallarmé tel que le répercutent certains de leurs écrits dramatiques, qui, de manière explicite ou de manière implicite, rendent sensible un fond d'idées commun quoique ponctué par des pratiques *sui speciei*. Mon point de départ est le texte que consacre Mallarmé au théâtre du poète dramaturge belge dans la section « Planches et Feuilletts » de *Crayonné au Théâtre* – après sa publication le 10 juin 1893 dans *The National Observer* – texte où la singularité de Maeterlinck est parfaitement synthétisée (et syncrétisée) par la formule « la poétique de l'écho ». Ce poème critique, nous le verrons, fourmille de reflets de la conception dramaturgique du poète français lui-même, convoquant la mémoire d'*Hérodiade* et du *Faune* tout aussi bien que de ses pages de réflexion dramatique. Je fais ainsi l'hypothèse que la lecture de Maeterlinck s'est effectivement constituée en pratique – au sens mallarméen d'expérience et de réflexion – permettant de retrouver toute une gamme de questions que Mallarmé s'est posées en tant que poète dramatique. Ainsi l'article de « Planches et Feuilletts » peut-il, selon la proposition formulée par Alain Trouvé, tenir lieu de « contre-texte d'élucidation »² du projet dramatique mallarméen, donnant une autre extension à l'expression poétique de l'écho.

« Aussi n'est-ce pas dans les actes, mais dans les paroles, que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies ». M. Maeterlinck, *Le Tragique quotidien*³

- 2 Notre prospection va se situer en plein Symbolisme : une époque charnière de l'histoire littéraire européenne et particulièrement effervescente du point de vue des échanges artistiques, comme le révèle la dynamique cosmopolite des revues littéraires (notamment franco-belges) et la position centrale de Mallarmé. Sa vaste

correspondance avec une pléiade internationale de poètes et artistes ou encore les célèbres « mardis » de la rue de Rome, théâtre privilégié d'un brassage intellectuel hors frontières, en font le maître incontesté d'une large génération⁴. Et c'est avec cette autorité à bien des égards « socratique »⁵ que le poète français commence, dans son article, par nuancer les propos d'Octave Mirbeau, énoncés en première page du *Figaro* de 1890 et restés célèbres pour la controverse qu'ils suscitèrent autour du nom du jeune écrivain belge, pratiquement inconnu. D'entrée de jeu, Mallarmé ne laisse aucune place au doute sur l'originalité de son jeune confrère belge : « Autre, l'art de M. Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre ! »⁶.

- 3 Il faudrait retracer « le fil d'Ariane théâtral » de l'œuvre du poète d'*Hérodiade*, du *Faune* et de *Crayonné au Théâtre*⁷ pour prendre la mesure du rapprochement établi par Mallarmé lui-même et l'entreprise du poète dramaturge belge, qui « inséra le théâtre au livre » dans le contexte de « croisade » pour un théâtre « autre que représentatif » (Mallarmé, 2003 : 241), dégagé de l'illusion mimétique et susceptible d'installer le lecteur-spectateur « dans ce milieu pur de fiction » (*ibid.*, 179) que le poète français entrevoit dans la performance minimale du mime ou de la Loïe Fuller – jusqu'à concevoir le ballet comme « forme théâtrale de poésie par excellence » (*ibid.*, 175). Au sein du premier théâtre maeterlinckien⁸ s'opère en effet l'interversion du drame d'une dimension de surface à une dimension intérieure (ce mot sert de titre à l'un des *Trois petits drames pour marionnettes*, de 1894) qui rachète et accomplit les apories liturgiques et cérémoniales de la « Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus » (Mallarmé, 2003 : 157) réaffirmée par Mallarmé en 1885, à l'encontre des opéras de Wagner⁹.
- 4 L'article du poète-critique français met l'accent sur la prose poétique de *Pelléas et Mélisande* (1893) et de *La Princesse Maleine* (1890) mariant admirablement mouvement et immobilité, selon un procédé d'abstraction proche de la musique. Tout, en effet, dans le théâtre de Maeterlinck nous reporte au cœur d'un invisible à révéler par-delà la figuration, le jeu des personnages désincarnés et une atmosphère inanimée, autrement spectrale que chez Shakespeare – « un milieu à quoi, comme le signale Mallarmé, rien de simplement humain ne convenait ». L'essentiel de *Pelléas et Mélisande* s'appréhende par le minimum de parole – qui constitue pourtant le vecteur par excellence de l'art théâtral depuis l'âge classique. La représentation (autre terme utilisé par le poète français) résulte surtout de ce qui est suggéré par-delà les mots – et ceci à un degré d'abstraction maximal puisque le silence s'avère l'un des principaux médiums du sens¹⁰. Ainsi le corrobore une lecture tournée en troublante dialectique avec la propre vision poétique mallarméenne, justifiant le double qualificatif : « ... silencieusement presque et abstraitement ». Il ne s'agit pas d'alliance de mots ni de musique orchestrée en gammes bien cadencées mais de ce qui s'appréhende dans une nouvelle forme de langage qui, dans le cas de Maeterlinck, plonge dans la profondeur de ces phénomènes étranges qu'il revendique et appelle de ses vœux dans *Confession de Poète*, son premier texte méta-poétique, paru en février 1890 dans *L'Art moderne*. L'on y découvre en effet que sa démarche s'est orientée vers les confins troubles de la vie consciente, cette « mer de mystères que nous portons en nous ». De là que le geste poétique s'attache aux indices de cette vie profonde : « tout ce qui est inexprimable dans un être [...] tout ce qui est silencieux dans l'inconnu /.../ tout ce qui est informulé dans une existence ». Rompant avec le rationalisme de la Renaissance et avec la clarté, Maeterlinck se dit à l'écoute de « toutes les voix indistinctes de l'homme » et « plain/t/ l'homme qui n'a pas de ténèbres en lui » (O, II : 456).

« Moyen, que plus ! Principe » S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*

- 5 Tirant parti dramatique d'une dimension tue – poétique et musicale – du langage, malencontreusement restée dans les compositions de Wagner, « à mi-côte de la montagne sainte » (Mallarmé, 2003 : 158), l'art de Maeterlinck participe du fait d'actualité de la musique au temps – qui est de tournant épistémologique – de « Crise de vers » et dont cette page de « Planches et Feuilles » se fait écho. Le vœu essentiel est celui d'une sonorité interne, infuse et flottante, du texte – « l'air ou chant sous le texte » (Mallarmé, 1998 : 234), et invitant à la création de la plus aérienne des trames poétiques : la divination (*ibid.*). Ce que l'on peut lire dans « Crise de vers » déjà (nous soulignons) :

... car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée, que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant qu'ensemble de rapports existant dans tout, la Musique (*ibid.*, 212).

- 6 Dans *Hérodiade*, originellement conçue comme une tragédie¹¹, et dans *Le Faune* surtout, que plus de vingt ans séparent des textes critiques des années symbolistes, Mallarmé avait animé son vers de cette même musique, pour assouplir une plume marquée de la manière parnassienne. En 1891, dans sa « Réponse » à l'*Enquête* de Jules Huret, le maître rappelle combien cette hardiesse « fit hurler le Parnasse tout entier »¹². Cette musique n'est pas une recherche de musicalité. Elle participe du souffle même du poète, se meut et s'étend rythmiquement sur la page – tel le mouvement des doigts sur le clavier du piano participe du résultat d'ensemble... À propos de son *Faune*, toujours, Mallarmé évoque, dans ledit entretien :

... une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions (Mallarmé, 2003 : 791).

- 7 Et dans « Crise de vers » il associe la question du rythme à la subjectivation individuelle, à « la possibilité de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré » (*ibid.*, 208). Il ne s'agit pas d'introduire la musique dans la poésie mais d'être attentif aux ressources musicales du langage dont le mouvement perpétuel se manifeste dans l'acte d'énonciation poétique : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, /.../ musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet » (*ibid.*, 213). Ce n'est pas un hasard si cette relation entre dire et individuation s'énonce préalablement, à quelques variantes près, dans l'« Avant-dire » de Mallarmé au *Traité du Verbe* (1886) de René Ghil (*ibid.*, 78). Là se joue tout l'enjeu de la polémique entre le maître des symbolistes et la méthode instrumentiste du groupe de Ghil, voué à la matérialisation de la musique dans le langage. La conception poétique mallarméenne est *idéiste*, comme l'affirme « Le livre instrument spirituel » : « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité » (*ibid.*, 226). Et c'est peut-être Albert Mockel qui a le mieux perçu la musique mallarméenne comme expression dynamique de l'idée, écrivant dans *La Wallonie*, la revue symboliste liégeoise qu'il a dirigée pendant près de sept ans :

Le mot musique doit être entendu dans son sens le plus large quand il s'agit de Stéphane Mallarmé. Comme /chez les/ Grecs, il implique toutes les relations des idées et des plastiques en leur suprême ordonnance avec les rythmes et les

harmonies, rapport simple et complexe dont l'unité formelle apparaît en l'œuvre d'art...¹³

- 8 On peut retrouver cette vision sous la plume de Mallarmé, définissant sa conception de la musique, dans une lettre à Edmund Gosse, de janvier 1893 : « ... l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole /.../où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano ». Et jusque dans l'analogie et les termes employés : « *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ».¹⁴
- 9 Cette musique véritablement « proche l'idée » ou « notion pure », *Pelléas et Mélisande* l'a révélée à Mallarmé, rendant tout accompagnement instrumental aussi superflu pour cette pièce que pour son *Faune*. *Pelléas* réalise l'aubaine espérée d'un art « où tout devient musique *dans le sens propre* », raison pour laquelle « la partie d'un instrument même pensif, nuirait, par inutilité ». Cette observation à l'encontre de l'accessoire musical entrecroise la fameuse boutade de Mallarmé à Debussy à propos de l'adaptation de son *Après-midi d'un Faune* : « Je croyais l'avoir moi-même mis en musique ! »¹⁵.
- 10 Une perspective idéiste prélude, en effet, à la composition du *Faune*, au début des années 1860, s'ordonnant, à l'image d'*Hérodiade*, dans une forme « non possible au théâtre mais exigeant le théâtre » et pour lequel Mallarmé refusait le mot au profit de l'effet – « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit ». Ainsi s'insinuait graduellement, – 'pli selon pli' – une versatilité poético-musicale que le *Coup de dés* étendra au-delà des limites de la page, une sorte de mise en scène typographique, suscitant de nouveaux modes de lecture.
- 11 Qui plus est, les « tableaux brefs, suprêmes » de *Pelléas et Mélisande* ont atteint cette participation mentale – imaginative et personnelle – du spectateur que Mallarmé considère comme idéale, en termes de réception dramatique, quand elle atteint au « sortilège » – mot utilisé dans sa page sur Maeterlinck et qui fait écho à celle sur la Loïe Fuller (Mallarmé, 2003 : 176), à l'encontre de la « traditionnelle plantation de décors permanents ou stables » (*idem*) ou à celles de « Richard Wagner, rêverie d'un poète français » (*ibid.*, 154). Le poète-critique arrive ainsi – et nous, qui tâchons de l'accompagner dans sa lecture – au cœur de la démarche créatrice maeterlinckienne : sa « poétique de l'écho ». Elle est axée sur ce « sortilège fréquent, qu'on nommerait à tort procédé », « ce besoin souvent de proférer deux fois les choses » et se traduit notamment par la répétition, par ces mouvements d'aller-retour prosodique qui propulsent le discours dramatique vers d'autres espaces d'action.

MÉLISANDE

Qu'y a-t-il, Yniold ? Qu'y a-t-il ?... pourquoi pleures-tu tout à coup ?

YNIOLD, sanglotant

Parce que... Oh ! oh ! parce que...

MÉLISANDE

Pourquoi ?... Pourquoi ?... dis-le-moi...

YNIOLD

Petite-mère... petite-mère... vous allez partir...

MÉLISANDE

Mais qu'est-ce qui te prend, Yniold ?... Je n'ai jamais songé à partir. (O, I : 401-402)

- 12 C'est de l'intérieur même du dialogue que s'opère ce mouvement de translation d'un niveau de surface vers un autre domaine que le poète dramaturge désigne comme « second degré » et qu'il revient au lecteur-spectateur de compléter. Démesuré dans son économie – nous sommes au cœur d'une contradiction –, le dialogue noue

subtilement l'esprit du lecteur à ces synopes discursives qu'évoquait *Confession de poète*, et que recoupe, comme en tuile, une ponctuation déroutante. L'usage massif des points d'interrogation, de suspension, et d'exclamation déplace des balises syntaxiques séculaires et modifie en profondeur la réception du texte. Toute la qualité d'abstraction du théâtre de Maeterlinck qui réalise ce qu'il énonce parce qu'il ne l'énonce pas est là, conviant son « spectateur /à/ dégage/r/ de la représentation l'essentiel ».

- 13 De fait, et l'essai « Le tragique quotidien » – texte central du *Trésor des humbles* et d'une nouvelle théorie de tragique – est bien précis sur ce sujet, la pensée et la création dramatiques de l'écrivain belge se fondent sur une tout autre conception de dialogue et *a fortiori* de représentation que ceux de la grammaire classique :

Il faut qu'il y ait autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire. Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle. Vous reconnaîtrez aussi que c'est la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui déterminent la qualité et la portée ineffable de l'œuvre (O, I : 492).

- 14 C'est ainsi au « dialogue essentiel » ou « dialogue de second degré » qui se profile sous le dialogue extérieur que convie le théâtre de Maeterlinck et, plus largement, le « drame moderne » théorisé par Peter Szondi en 1956¹⁶. Ce drame se joue notamment sous la répétition et l'écho, sur les effets de retour et de suspension – qui affectent aussi la composition typographique de la page. « Voilà, poursuit-il dans « Le tragique quotidien », les sphères où les aventures se décident, voilà le dialogue dont il faudrait qu'on entendît l'écho » (O, I : 493). Et c'est en effet cet écho, libéré de la pesanteur extérieure du langage au profit de variations internes – répétitions, écarts, silences – qui médiatise le rapport entre visible et invisible.
- 15 Répétitif, haché, syncopé, le dialogue prend moins en considération la stricte linéarité du discours – celui, en particulier de la tradition cartésienne, française – que les ramifications secrètes que seul un regard intériorisé peut appréhender. Si *La Princesse Maleine* évolue dans une vacance quasi générale de repères – « il n'aurait existé personne/ rien ne se serait passé, écrit Mallarmé » – son texte semble susciter un autre niveau d'action, instaurant, par l'intermédiaire du non-dit, une variation ou desserrement de toute la syntaxe théâtrale. Latent, essentiel, le langage sort de la linéarité et de la positivité propre à l'emploi habituel, installe l'ambiguïté du silence ou du non-dit, ou la résonance de la répétition. Mais aussi la possibilité de cette « mise en scène spirituelle » évoquée au seuil du *Coup de Dés*, véritablement cocréatrice de la part du lecteur¹⁷. Citons encore deux exemples, de *La Princesse Maleine* et de *Pelléas et Mélisande* :

MALEINE
J'ai peur !
HJALMAR
Mais nous sommes dans le parc...
MALEINE
Y a-t-il des murs autour du parc ?
HJALMAR
Mais oui ; il y a des murs et des fosses autour du parc.
MALEINE

Et personne ne peut entrer ?

HJALMAR

Non ; - mais il y a bien des choses inconnues qui entrent malgré tout (O, II : 130).

PELLÉAS

Voilà, voilà... Nous ne faisons pas ce que nous voulons...je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue ...

MELISANDE

Moi non plus... J'avais peur...

PELLÉAS

Je ne pouvais pas regarder tes yeux...Je voulais m'en aller tout de suite... et puis...

MELISANDE

Moi, je ne voulais pas venir...Je ne sais pas encore pourquoi, j'avais peur de venir... (O, II : 433).

- 16 C'est un tragique intérieur qui s'affirme sous le réceptacle visible où les lois fatales, et au-delà, terrifiantes viennent se couler. Mallarmé y a été sensible, évoquant les balbutiements et les répétitions des personnages face à l'Inconnu. Au discours élaboré, architectural et prémédité - arachnée - du poète du Livre, s'opposent en effet les brisures, l'incohérence ou l'incomplétude de l'écriture maeterlinckienne par laquelle les personnages - « hôtes déteints avant d'y devenir les trous » balbutient ou radotent « seuls, la phrase de leur destin ».
- 17 La transparence sémantique est mise en crise au profit de l'entaille, de la complexité et des propriétés diffuses d'un langage qui « s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quelque chose d'autre », tel que le consigne Mallarmé dans *Le Mystère dans les Lettres*. (Mallarmé, 2003 : 229-230), où viennent se croiser évidemment *Confession de poète* de Maeterlinck et la prédilection du poète belge pour un domaine qui jouxte l'inconscient, ce « *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable » (O, I : 455). Là, le silence, l'indicible, la vie secrète des mots traversent de manière sporadique et malgré lui le sujet et le poème s'ouvre aux « serres chaudes » de l'intériorité. Ce retournement déjà engagé en amont par les romantiques - pensons au Victor Hugo des *Voix intérieures* (1837) - s'opère à présent au cœur du mystère et non selon « un éclairage /.../ sagacement éclairé » (*ibid.*, 454). S'installe ainsi une vision très proche du (futur) surréalisme par l'attention portée « aux profondeurs inconnues de l'homme », à « l'alchimie du cerveau » et à « l'ordre mystérieux » (*ibid.*). La conviction extrême que la création doit être recherchée dans la vie intime, en se penchant « sur l'instinct, /.../ sur les pressentiments, sur les facultés et les notions inexplicables, négligées ou éteintes, sur les mobiles irraisonnés, sur les merveilles de la mort, sur les mystères du sommeil » (O, I : 456) anticipe sous différents prismes les doctrines et pratiques surréalistes, et constitue *Confession de Poète* en exemplaire arrière-texte.
- 18 Il revient surtout à Paul Gorceix, qui a approfondi la question, d'avoir montré tout ce qu'un tel déplacement analogique (et cognitif), étranger à la rationalité française, doit aux lectures et à la traduction du jeune auteur, à la même époque, de l'œuvre mystique de Ruysbroeck, qui lui a révélé « l'abîme de l'âme, le *Seelengrund* de la mystique rhéno-flamande /qui sera/ la substance de sa méditation et de sa dramaturgie »¹⁸. Il s'ensuit que « l'écriture noire d'énergie » et la syntaxe « tétanique » (O, I : 265) de « l'ancêtre flamand », signalée à de nombreuses reprises dans *Ruysbroeck l'Admirable* (1889) comme un trait distinctif de la culture primitive flamande, interpelle visiblement son attention, à la fois de traducteur et d'écrivain. (Des)organisé en une « prose /étrange/, noire comme le vide effrayant, écaillée d'assonances, entremêlée de vers » (*ibid.*, 274),

son mouvement provoque un renvoi indéfini du sens, irréductible à la rationalité dont l'esprit français tire son génie. Le moine flamand cherche en effet l'homme dans des espaces intérieurs inféodés à une saisie immédiate, que « ni les sens, ni la raison, ni la nature, ni l'attention illuminée ne peuvent concevoir » (*ibid.*, 275). Ce retour à « l'âme et toutes les internes puissances de l'homme » (*ibid.*, 278) se manifeste tout particulièrement en termes dramaturgiques dans la prédilection pour les personnages aveugles, souvent animés d'une clairvoyance extraordinaire. C'est le cas notamment du personnage de l'Aïeul aveugle de *l'Intruse* (1890). Réservé au statisme – il reste assis pendant toute la pièce – son discours prémonitoire se fait l'écho du soupçon de Maeterlinck à l'égard du langage. Il confie à l'Oncle : « on ne dit jamais ce qu'il faut dire ... et tout est effrayant lorsqu'on y songe » (O, II : 273) et encore « on ne sait jamais tout ce qu'un homme n'a pas pu dire dans sa vie » (*ibid.*, 274). C'est aussi l'image ironique et sulfureuse de l'Aveugle folle de la pièce *Les Aveugles* gémissant et se frottant obstinément les yeux, cherchant le Prêtre qui, dès le début de la pièce gît au milieu des douze personnages, avec son « immuable lividité de cire », comme on peut lire dans la didascalie initiale. Et c'est dans ce genre de dispositifs renvoyant à un au-delà du visible, dans la pulsation de ce dire opaque et malaisé, que glisse, dramatiquement active, la mort, ce « troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime » (O, I : 502), comme le précise la « Préface » de l'auteur à l'édition de 1901 de son *Théâtre* – actualisant à la scène « l'inquiétante étrangeté » du temps, doublée de l'accent flamand.

« La Renaissance /.../ une apostasie de la vérité, une tromperie et une déception et un mouvement artificiel », M. Maeterlinck, *Le Cahier Bleu*

- 19 En accord avec son époque, qui est de découverte du langage, de son mystère ou « rythme essentiel » où hésite et se croise l'idée même de l'homme¹⁹, Maeterlinck se donne pour tâche de mettre au jour la contraction essentielle du langage, sa variation intime, ses combinaisons hybrides. Pour seule démarche, l'intuition – car, *Confession de Poète* le souligne bien, « la conscience /.../ est l'indice du mensonge ».
- 20 Dans « Le Tragique quotidien » toujours, Maeterlinck part de l'idée suivant laquelle « il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures » (O, I : 487), ajoutant « il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le *montrer*, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique » (*idem*). Et l'auteur d'utiliser une expression performative, en conformité avec la dimension spectaculaire (effective et nécessaire) de l'art dramatique : « Il s'agirait plutôt de *faire voir* ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre » (*ibid.*). Le constat est amer et d'un pessimisme foncier : c'est dans « la vie d'aujourd'hui », c'est dans « les larmes silencieuses, invisibles et presque spirituelles /des hommes » (*ibid.*, 489), c'est dans « l'humble existence quotidienne » (*ibid.*), dans « le demi-jour et le recueillement des heures tranquilles de la vie » (*ibid.*, 491) que se joue le tragique, que s'agitent et gagnent à nous lier à leur ombre les forces invisibles de la vie – la mort, entre toutes supérieure, telle la figure tout son premier théâtre. Refusant l'artificialité et le dualisme art/réalité son théâtre se voudra imprégné de renoncement et de fragilité, avatars de ce nouveau tragique de l'humanité contemporaine posé au seuil de son essai :

Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe /.../, que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur (O, I : 490).

- 21 De là l'idée de Maeterlinck selon laquelle le silence peut être plus porteur de sens que le dialogue verbal, verbeux et souvent dérisoire du quotidien. Le silence se traduit dans ses dialogues par les aposiopèses, apportant l'effet du vide, ces trous qui ont troublé Mallarmé et qui sont la condition nécessaire pour que le dire plonge dans les abîmes de la vie secrète, au voisinage de la mort. C'est l'impression qui ressort du cri de l'enfant de l'Aveugle folle dans *Les Aveugles*, qui s'est mis à « vagir subitement dans les ténèbres » (O, II : 323) au milieu du silence, sur lequel se termine la pièce :

La plus vieille aveugle
Ils sont ici ! Ils sont au milieu de nous !...
La jeune aveugle
Qui êtes-vous ?
Silence
La plus vieille aveugle : Ayez pitié de nous !
Silence. L'enfant pleure
plus désespérément.
(O, II : 325)

- 22 Ces ressources intérieures du langage sont ramenées chez Maeterlinck à des enjeux et des desseins proprement dramatiques, étroitement associés à la question de la représentation. Son constat de l'anachronisme du théâtre contemporain qui n'a pas pris mesure que la vie a « perdu en surface décorative que pour gagner en profondeur, en signification intime et en gravité spirituelle » (O, II : 488), et que « le vacarme inutile d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses » (*ibid.*) est aussi déclencheur d'une nouvelle dramaturgie, poétiquement et ontologiquement interpellante :

Il y a autre chose ; et c'est l'existence supérieure de l'homme qu'il s'agit de faire voir. Le poète ajoute un je-ne-sais-quoi qui est le secret des poètes, et tout à coup elle /tragédie/ apparaît dans sa prodigieuse grandeur... (O, II : 491).

- 23 La citation conjugue les deux dimensions, métaphysique et poétique, pour révéler moins une ontologie négative que l'ouverture de perspectives nouvelles au geste et au verbe poétiques. C'est ce que confirme l'allégorie du vase à eau claire appliquée à *Philoctète*, déployée immédiatement après dans le texte. Maeterlinck écrit encore :

Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire : et aussitôt une onde de cristaux s'élève (*ibid.*).

- 24 En niant les postulats de clarté et d'immédiateté – où se retrouve la *mimésis* de souche aristotélicienne – en faveur du mystère et du sortilège poétiques, Maeterlinck rejoint intimement son aîné, chez qui la littérature est souvent rapprochée d'une opération alchimiste et le Livre est « explication orphique de la terre ». L'attention extrême portée au langage s'affilie encore à la poétique mallarméenne tout à la faveur du mot et de l'effet. L'enjeu est de sortir le langage de la dialectique du sens qui enferme le signe dans le référent. Il préside, il faut le rappeler, à *Hérodiade*, au cœur des années parnassiennes et les contrariant par principe, née de l'envoûtement subi par un mot aussi palpitant et indécis que la vie elle-même, ce « mot sombre et rouge, comme une grenade ouverte » (Mallarmé, 1995 : 226). *Hérodiade* a en effet ce rôle ordonnancier d'un théâtre qui s'écrit en-deçà de toute référentialité historique ou mythique et sollicitant une représentation véritablement *restreinte* – que Mallarmé précisera dans ses textes

dramatiques des années 1880, à commencer par *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* (1885). Nulle concession, déjà, au mythe ou aux déclinaisons d'époque de la figure de Salomé²⁰. Hérodiade se réalisera en « être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire » (*ibid.*). Ainsi la découvre-t-on dédaignant le monde charnel, symbolisé par la Nourrice, reniant bagues et pierreries au profit du « lit aux pages de vélin ». L'héroïne ne veut « rien d'humain » et c'est en quête d'une « une chose inconnue » qu'elle entreprend sa descente en soi – « descendre, à travers ma rêverie en silence », tout en se détournant du « bel azur ». Ces quelques expressions sont significatives du mouvement conjoint d'introspection et de dématérialisation auquel Mallarmé soumet sa tragédie – l'héroïne effeuillant les « pâles lys » qui sont en elle peut se constituer en allégorie de la « disparition élocutoire du poète » qui « cède l'initiative aux mots »²¹. L'image d'Hérodiade dans le miroir de la fontaine (« cherchant mes souvenirs qui sont/ Comme des feuilles sous ta glace au trou profond ») se retrouve maintes fois dans les pièces de Maeterlinck, comme dans cette scène de *La Princesse Maleine* où l'image trouble de l'eau préfigure le destin inexorable de l'héroïne :

MALEINE, se penchant sur le parapet d'un pont
Je ne me reconnais plus quand je me vois dans l'eau !
(O, II : 114)

- 25 Ce théâtre intérieur tout en contradictions déjà avec la dramaturgie classique trouve une expression *sui generis* dans *Le Faune*, resté, comme *Hérodiade*, inachevé dans sa forme dramatique première. Toute la dualité du « Monologue du Faune », variation par anticipation du « Drame avec soi » entrevu dans *Hamlet* (1886) – « fou en dehors /et qui/ fixe en dedans les yeux sur une image de soi » (Mallarmé, 2003 : 169) –, est pourtant le fruit d'une représentation mentale, subjective et fantasmée. Le personnage cherche des nymphes absentes, qui n'ont eu lieu qu'au sein du microdrame subjectif du songe. L'illusion du personnage compose un kaléidoscope d'images « de splendeur et de féerie », peut-on dire en rappelant « Symphonie Littéraire » de la même époque, que transpose un rythme fluide et libre, mobile et latent pour épouser la perpétuelle hésitation du Faune entre le rêve et la réalité, entre la chair et l'art, symbolisé par sa flûte. L'image du Faune soufflant sur des « grappes vides » pour perpétuer le monde du songe acquiert dans ce contexte une prégnance particulière. Elle se constitue en figuration même de la fiction : « Le Livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer le jeu, on ne sait, qui confirme la fiction » (Mallarmé, 2003 : 226).

« Nous vivons tous dans le sublime » M. Maeterlinck, *La Vie profonde*

- 26 Pour Mallarmé, l'essence du théâtre est spirituelle, comme le montre la récurrence du mot « culte » et du mot « Mystère », toujours avec une majuscule lorsqu'il évoque son idéal de théâtre, ainsi que l'association entre les mots « pièce » et « office », du champ religieux. Même si l'œuvre de l'auteur de « Toast funèbre » se place sous le signe contradictoire d'une « liturgie de l'absence » (Marchal, 1985 : 9), l'idée de théâtre qui la traverse affirme sa puissance par le recours à l'analogie religieuse. Ainsi se réfère-t-il à « la pièce écrite au folio du ciel, et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme » (Mallarmé, 2003 : 162).

- 27 Le poète se tourne dès 1867 vers la compréhension de la « corrélation intime de la Poésie avec l'univers ». Telle opération est tenue comme « chose sacrée » et « seule tâche spirituelle » dans les textes de la maturité, pour conclure, dans *Le Mystère dans les Lettres* : « rien au-delà » (Mallarmé, 2003 : 234). Reconnaisant chez l'homme, depuis la célèbre « crise métaphysique » une force de création assez divine pour « avoir inventé Dieu et notre âme », Mallarmé fonde sa conception poétique sur des bases autres que celle de la dialectique chrétienne de l'apparence et de l'essence : « La Nature a eu lieu. On n'y ajoutera pas ». À la différence des romantiques, Mallarmé ne se pose pas comme un créateur rivalisant d'un Dieu. Puisque rien n'existe derrière les apparences, il est vain de s'adonner aux tentatives prophétiques. Il faut se tourner vers « l'explication » : celle de la « terre » comme celle de « l'homme », comme le posent ses principales définitions du Livre. Un geste poétique qui n'est plus vertical (en levant les yeux vers le ciel) mais horizontal, en regardant l'ici-maintenant. On peut parler d'une religion nouvelle ou, avec Bertrand Marchal, « de l'acte de naissance symbolique de l'homme »²². Le « mystère » ou le « secret » de la nature n'est pas dans un transcendantal dont la lecture est réservée à des esprits initiés, il est dans les lettres, dans ce « trésor de la langue » (*ibid.* : 467) qui fait de l'homme un « glorieux » inventeur... des « *men songes* » – avec l'ambiguïté sémantique permise par l'anglais. La fiction a d'emblée un statut directeur : « Avec comme pour langage », Mallarmé pose la conception « d'un divin non plus transcendant mais immanent », comme l'observe B. Marchal (Mallarmé, 1998 : 1415)²³. Choisir la voie de la fiction après la « crise » de Tournon et d'après les « Notes sur le langage »²⁴ équivaut à insérer le « procédé même de l'esprit humain » au cœur même de la création. Ainsi l'emblématise le nouveau cogito d'*Igitur*, dont le geste allégorique du lancement de dés est à la fois dissolution et aboutissement. L'œuvre se meut en jeu littéraire, elle est ce mouvement qui confirme son propre devenir, comme dans le jeu d'échecs où le résultat est moins interpellant que le procès... Ainsi du « livre expansion totale de la lettre », qui appelle à la construction, quelque part mentale, quelque part impie d'un « système » ou jeu de relations entre les « vingt-quatre signes ». Il est le lieu privilégié de la religion nouvelle qui radicalise « le Verbe /en/ principe qui se développe contre tout principe » (Mallarmé, 1998 : 505).
- 28 L'originalité de Maeterlinck, notamment vis-à-vis du drame idéalisé par Mallarmé, tient à la résolution spécifiquement dramatique d'une exigence poétique et métaphysique que l'on pourrait ramener, sans crainte du paradoxe, à la formule « faire voir en n'étant pas ». Son théâtre, Mallarmé l'a bien distingué, réussit non seulement l'épuration de l'enveloppe générique (acteurs, costumes, décors) dont le poète de Tournon avait voulu débarrasser *Hérodiade* et *Le Faune*, comme il insuffle le dialogue d'un principe invisible où s'articule une nouvelle conception poétique, attentive à l'entaille et au mystère de la vie intime et une nouvelle conception du tragique, plus conforme à l'homme moderne. Admirable combinaison, encore, entre 'mysticisme' et un certain 'réalisme' de souche flamande qui confère à ses textes une capacité de représentation par-delà les catégories et les procédés canoniques du genre dramatique. Venant de si loin et si près de nous, telle l'image des fantômes qui aux yeux de Mallarmé distingue résolument Maeterlinck de Shakespeare, le théâtre change enfin de physionomie, se ressource du principe d'abstraction qui s'étend à tous les arts. Les notions de mystère, de silence et de musique qui constituent les nouvelles valeurs du mouvement des années 1880 dans le contexte de mise en crise du paradigme nominaliste – définies, il faut le reconnaître, vingt ans auparavant par Mallarmé pour le genre dramatique et dans le genre

dramatique –, sont les (res)sources essentielles de son entreprise ou emprise dramatique commencée avec *La Princesse Maleine* en 1890. La répétition, le silence, les flux d'excès et du manque qui rythment la vie intime se coulent dans un sortilège qui pourrait sembler trivial, naïf – proférer deux fois la même chose – mais qui *in fine* produit l'impression d'angoisse et d'étrangeté si caractéristique de son théâtre. Au-delà du jeu d'interrogation métaphysique propre de Shakespeare, le poème – au sens large et mallarméen – sort de la réserve ontologique et nominaliste pour mettre en valeur la perte, la disparition, le dénuement. Il semble se vider de substance à l'épreuve de l'écriture. Il n'en est rien. Mallarmé l'a bien vu : il ne s'agit pas de ne rien dire, mais de dire et de faire émerger le rien : l'élan est tout autre, le poème se dégage d'une stylistique déterministe pour mobiliser d'autres forces et d'autres valeurs expressives émanant de l'énigme de la vie intérieure. Trois ans après sa découverte de *La Princesse Maleine*²⁵ Mallarmé peut conclure et attirer l'attention de ses contemporains sur une *manière* spécifique²⁶ : une poétique de l'écho. Elle entérine le procès du « narrer, enseigner décrire », dénoncé dès 1862 par Mallarmé dans « Hérésies artistiques » et qui sera l'idée transversale d'une œuvre dont l'immanence justifie le caractère inventif et en un sens divin de l'homme. Le principe générique qui régit le drame maeterlinckien est à la fois suspendu et affirmé : « variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame », note Mallarmé à propos de *Pelléas et Mélisande*. L'œuvre emprunte la forme du drame mais la recompose et la réinvente sous un nouveau mode poétique à la lisière d'autres pratiques artistiques. Le spectacle qui en résulte est fascinant aussi, de par une manipulation étrange (étrangère) de la langue française, désancrée de ses modes de pensée et de fonctionnement rationnels, et ressourcée d'autres arrière-plans.

- 29 Mais ne nous y trompons pas : seule la lecture, pratique mouvante et hybride par « nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions » pourra dégager le « salut /que/ de part et d'autre » les textes des auteurs s'adressent, et l'absolue singularité du théâtre de Maeterlinck.

texte

Planches et Feuilletts

/.../

Autre, l'art de M. Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre !

Non cela symphoniquement comme il vient d'être dit, mais avec une expresse succession de scènes, à la Shakespeare ; il y a lieu, en conséquence, de prononcer ce nom quoique ne se montre avec le dieu aucun rapport, sauf de nécessaires. M. Octave Mirbeau qui sauvegarde certainement l'honneur de la presse en faisant que toujours y ait été parlé ne fût-ce qu'une fois, par lui, avec quel feu, de chaque œuvre d'exception, voulant éveiller les milliers d'yeux soudain, eut raison, à l'apparition d'invoquer Shakespeare, comme un péremptoire signe littéraire, énorme ; puis il nuança son dire de sens délicats.

Lear, Hamlet lui-même et Cordélie, Ophélie, je cite des héros reculés très avant dans la légende ou leur lointain spécial, agissent en toute vie, tangibles, intenses : lus, ils froissent la page, pour surgir, corporels. Différente j'envisageai la Princesse Maleine, une après-midi de lecture restée l'ingénue et étrange que je sache ; où domina l'abandon, au contraire, d'un milieu à quoi, pour une cause, rien de simplement humain ne convenait. Les murs, un massif arrêt de toute réalité, ténèbres, basalte, en le vide d'une salle – les murs, plutôt de quelque épaisseur isolées les tentures, vieilles en la raréfaction locale ; pour que leurs hôtes déteints avant d'y devenir les trous, étirant, une tragique fois, quelque membre de douleur habituel, et même souriant, balbutiaient ou radotassent, seuls, la phrase de leur destin. Tandis qu'au serment du spectateur vulgaire, il n'aurait existé personne ni rien ne se serait passé, sur ces

dalles. Bruges, Gand, terroir de primitifs, désuétude... on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare.

Pelléas et Mélisande sur une scène exhale, de feuillets, le délice. Préciser ? Ces tableaux, brefs, suprêmes : quoi que ce soit a été rejeté de préparatoire et machinal, en vue que paraisse, extrait, ce qui chez un spectateur se dégage de la représentation, l'essentiel. Il semble que soit jouée une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame. Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité. Peut-être que si tacite atmosphère inspire à l'angoisse qu'en ressent l'auteur ce besoin souvent de proférer deux fois les choses, pour une certitude qu'elles l'aient été et leur assurer, à défaut de tout, la conscience de l'écho. Sortilège fréquent, autrement inexplicable, entre cent ; qu'on nommerait à tort procédé (Mallarmé, 2003 : 196-197).

NOTES

1. « Ouverture Ancienne » d'*Hérodiade* (1866), in Mallarmé, *Œuvres complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1998, p. 135. Toutes les références à l'œuvre de Mallarmé renvoient à cette édition en deux volumes (Mallarmé, 1998 ; 2003).
2. Voir Alain Trouvé, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, n° 164, 2010, p. 495-507. La citation se trouve p. 505.
3. *Le Trésor des humbles* (1896), in *Œuvres*, I, *Le réveil de l'âme. Poésie et essais*, éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 491. Nous désignerons par les sigles O, I et O, II les tomes I et II de cette édition.
4. Voir Maria de Jesus Cabral, « Mallarmé : un (dé)placement avantageux dans la scène symboliste », *Nineteenth-Century French Studies*, 2010, vol. 38, n° 3-4, p. 228-251.
5. Nous empruntons cette image à une lettre de Mallarmé à Léo d'Orfer, citée par Jean-Luc Steinmetz dans *Stéphane Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, Paris, Minard, 1998, p. 251.
6. Je renvoie au texte reproduit dans son intégralité à la fin de cet article.
7. Cette section de *Divagations* reprend entre autres les « Notes sur le théâtre » issues de la 'campagne dramatique' de Mallarmé pour *La Revue indépendante* (novembre 1886 - juillet 1887).
8. La critique établit habituellement une distinction entre un premier et un deuxième théâtre maeterlinckien, la pièce *Aglavaine et Sélysette*, publiée en 1896, constituant un tournant dans l'évolution dramatique de l'écrivain. Cette distinction est motivée par les propos même du dramaturge dans sa « Préface » à l'édition du *Théâtre* de 1901. Il y explique en effet qu'à partir de cette pièce il a voulu limiter le rôle prépondérant que joue la mort dans les pièces antérieures, l'écartant « de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit » (O, I : 503).
9. Voir à ce propos notre ouvrage *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.
10. Voir à ce propos à l'article de Delphine cantoni, « La poétique du silence dans le premier théâtre », in Ch. Angelet, Ch. berg et M. quaghebeur (dir.), *Présence absence de Maurice Maeterlinck*, colloque de Cerisy-la-Salle, 2-9 septembre 2000, Bruxelles, Archives et musée de la littérature, 2002, p. 124-149.
11. Voir notamment cette lettre de mars 1865 à Henri Cazalis : « Je me suis mis sérieusement à ma tragédie d'Hérodiade. La musique n'y intervient toutefois qu'à titre de métaphore de l'effet poétique. J'ai trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très

fugitive /qui/ se suivent comme dans une symphonie /.../ et je suis souvent des journées entières à me demander si celle-ci peut accompagner celle-là, quelle est leur parenté et leur effet ». Cf. S. Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, Préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio-Classique » ; 2678, 1995, p. 220.

12. En se référant à la version de 1875, qui est refusée par le comité du *Parnasse contemporain*. Les premiers états (dramatiques) du *Faune* et d'*Hérodiade* remontent aux années 1864-65, soit au début de sa carrière poétique.

13. « Vers et prose pour Stéphane Mallarmé », *La Wallonie*, septembre-décembre 1892. Repris dans A. Mockel, *Esthétique du Symbolisme (Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), Textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1962, p. 218.

14. S. Mallarmé, *Correspondance*, VI (1893 -1894), éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1981, p. 25.

15. Cité d'après Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1942, p. 370.

16. C'est en s'appuyant sur le théâtre de Maeterlinck, outre celui d'Ibsen, de Strinberg ou de Tchekhov que Peter Szondi pose les bases de sa *Theorie des modernen Dramas /1880-1950*, ouvrage publié en 1956 et traduit en français en 1983. Voir szondi, Peter, *Théorie du Drame moderne, 1880-1950*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1956.

17. Postulat que l'on retrouve dans l'exergue du conte *Igitur* : « Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même » (Mallarmé, 1998 : 475).

18. P. Gorceix, « L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck (1862-1949) », *Revue de littérature comparée* 3, n° 299, Paris, Klincksieck, 2001 : 401.

19. Je reprends des termes mallarméens, que l'on retrouve notamment dans la célèbre « Définition de la Poésie » (1886). Maeterlinck écrira à ce propos : « les recherches sur le langage /.../ se manifestent toujours aux plus grandes époques littéraires » (O, I : 164).

20. Qui, comme on le sait, inspire nombreux écrivains et artistes au XIX^e siècle, dont Flaubert, Gustave Moreau, Laforgue ou Oscar Wilde. Voir B. Marchal, *Lecture de Mallarmé : « Poésies », « Igitur », le « Coup de dés »*, Paris, Corti, 1985, p. 35 sq.

21. Comme l'apprend la correspondance du poète, c'est en se mettant « tout entier » dans son *Hérodiade* que Mallarmé a pu trouver « le fin mot » et résoudre, sous un angle poétique, le conflit du Néant et de la Beauté. Ainsi peut-on lire dans une lettre à Henri Cazalis, le 13 juillet 1866 : « ... je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant j'ai trouvé le Beau, – et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure. Il en sortira un beau poème auquel je travaille, et, cet hiver (ou un autre) *Hérodiade*, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, d'où mes doutes et mes malaises, et dont j'ai enfin trouvé le fin mot, ce qui me raffermit et me facilitera le labeur » (Mallarmé, 1995 : 310).

22. Voir B. Marchal, *La Religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, Corti, 1988. La citation se trouve p. 505.

23. L'on se reportera sur ce point encore à *La Religion de Mallarmé (op. cit.)* et plus particulièrement au chapitre « La voie scientifique : janvier 1869-1870 », p. 83-100.

24. Qu'il envisageait à l'époque comme le « fondement scientifique » de son œuvre, comme il l'explique dans une longue lettre de mars 1870 à Eugène Lefébure (Mallarmé, 1995 : 467). Ce projet auquel il travaille parallèlement au conte *Igitur* a été abandonné par la suite (voir les « Notes sur le Langage » éditées par B. Marchal dans Mallarmé, 1998 : 1359-1361).

25. Dans une lettre à Mirbeau, le 29 août 1890 (quelques jours avant la publication de l'article dithyrambique dans *Le Figaro*), Mallarmé observe : « quelle lointaine tapisserie que cette *Princesse Maleine*, avec son vent de l'au-delà dans les trous ». Cf. S. Mallarmé, *Correspondance*, IV (1890-1891), éd. cit., p. 128.

26. J'utilise le mot au sens conceptualisé par Gérard Dessons, dégagé de toute synonymie avec le mot 'style', tel que le précise l'auteur : « dans une œuvre picturale, musicale, ou littéraire, nous

regardons, écoutons, lisons une manière singulière, c'est-à-dire non un objet du monde, mais une éthique du monde, une façon par la couleur, les sonorités, le langage, d'être dans le monde et au monde, une façon de faire du monde la tenue d'un sujet ». Cf. G. Dessons, *L'Art et la manière - art, littérature, langage*, Paris, H. Champion, 2004, p. 84.

AUTEUR

MARIA DE JESUS REIS CABRAL

Universidade de Coimbra, CLP

Dans le lit de *La Seine*

Alain Trouvé

- 1 Cette communication aurait pu s'intituler « aux sources de la Seine » pour attirer l'attention sur la question de la création que s'attache à cerner ce séminaire. Mais « sources » est un peu trop marqué « ancienne critique ». Le lit, outre ses connotations érotiques assez en accord avec le jeu poétique pongien, s'oppose à la surface du fleuve et fait donc image en direction du couple caché/montré, un des axes de la réflexion sur l'arrière-texte ; il connote en ce sens le plaisir de l'investigation.
- 2 Le texte qui nous intéresse a été publié à Lausanne en 1950 à la *Guilde du livre*. Il se situe à la fin de la première phase pongienne, après *Le Parti pris des choses* (1942) et *Proèmes* (1948). Entre ces deux recueils, est intervenue la publication d'écrits sur la peinture et notamment un texte sur Braque : *Le Peintre à l'étude* qui date aussi de 1948. Ponge s'y interroge : « Y a-t-il des mots pour la peinture ? » Il ne commente pas d'œuvre particulière mais fait, à la manière de Plutarque, l'éloge d'un type d'homme et d'un genre de vie. Il dit de Braque : « Il fut pour moi un grand Maître de Vie ». Pas de cloison étanche entre l'artiste et son œuvre, donc, au nom d'une prétendue autonomie de l'œuvre. En 1950, au moment où paraît *La Seine*, l'écriture de *La Rage de l'expression* est déjà en cours ; l'ouvrage paraîtra en 1952. Le titre suggère à la fois la tension vers la formule adéquate à l'objet et résistance de la chose – variante possible du hors-texte – à l'écriture.
- 3 *La Seine* se termine par la mention « Paris, 1947 » et occupe cinquante-quatre pages, dans l'édition Pléiade¹, d'une prose dense, laissant entrevoir sept parties séparées par une étoile. Quelques sauts d'une ligne délimitent des sous-parties. Ce découpage ne correspond pas aux vingt parties répertoriées en appendice dans le « PLAN DU DISCOURS ». On a donc affaire à une structure masquée ou flottante, complexe, sinueuse, donnant l'impression à la lecture d'un flux de paroles. Entre discours savant (informé par de nombreuses lectures touchant à l'histoire, à la géographie, à la physique) et hymne au liquide, le texte s'apparente à une sorte de long poème en prose. Un des soucis de Ponge semble être ici, dans le droit fil de ses écrits antérieurs, d'évoquer poétiquement l'objet Seine en se démarquant des littérateurs tout en montrant qu'il les connaît. J'examinerai le rôle du contexte éditorial, la valeur poétique

nouvelle du liquide, le rapport aux textes et à la culture informé par les circonstances et m'intéresserai à la trace éventuelle du hors-texte dans cette œuvre particulière.

4 Texte/image

5 Un échange particulier entre texte et image préside à l'écriture. L'édition originale à la Guilde du Livre paraît en effet à Lausanne avec la mention « Images de Maurice Blanc ». Selon un schéma classique prévu par l'éditeur, texte et images se font écho. Le texte de Ponge sera suivi de cent onze vues librement associées au fleuve par le photographe Maurice Blanc. Ce dernier commence ses photos en 1946. L'écriture couvre quant à elle la période 1947-1948. Les deux évocations sont donc parallèles et au départ disjointes :

En mars 1949, précise Bernard Beugnot, Maurice Blanc sélectionne ses photos et Ponge doit passer à Lausanne pour le rencontrer. Les délais de publication sont l'objet de plaintes mais aussi d'un retour sur le déjà-écrit.²

6 Ce « retour sur le déjà-écrit » laisse potentiellement place à un mouvement de l'image vers le texte. Mieux : cette motivation du texte par l'image s'opère dans un cadre plus large : « Ponge, collaborant avec un photographe, a feuilleté beaucoup de livres illustrés », commente encore le responsable de l'édition Pléiade³. Ceci dessine les contours d'un premier arrière-texte dont je laisse à d'autres, par manque de moyens de la mener, l'étude éventuelle. Observons seulement le rôle des éditeurs suisses dans cet échange image/texte. Il s'agit d'un phénomène culturel et géographiquement enraciné comme en atteste la collection « Les Sentiers de la création » publiée par l'éditeur genevois Skira partir de 1969. Il n'est pas indifférent que la notion d'arrière-texte ait vu le jour au sein du premier volume de cette collection⁴.

Du solide au liquide

7 On s'attachera surtout au contexte livresque et historique de l'écriture. *La Seine* constitue un tournant dans l'œuvre de Ponge dont lui-même signale l'importance :

Car enfin, s'il est toujours vrai que je veuille m'en tenir à un recensement et à une description des choses extérieures, ayant dû reconnaître qu'il existe au monde d'autres choses que celles, d'une matière informée et solide, sur lesquelles il m'a semblé naturel d'abord d'appuyer et de conformer mes écrits, c'est-à-dire qu'il n'y existe pas moins d'objets fluides que d'objets solides, je dois dire, en second lieu, que je me sens maintenant porté à me féliciter de ce qu'ils existent, car ils me semblent présenter avec la parole et les écrits tant de caractères communs qu'ils vont sans doute me permettre de rendre compte de ma parole et de mes écrits, ou si l'on préfère de ma propension à parler et à écrire, sans que je doive pour autant cesser de m'appuyer sur le monde extérieur, puisqu'ils en font partie. (p. 248)

8 De cette conversion, Ponge a donné une justification interne fondée sur une extrapolation hardie de la mécanique quantique vers l'écriture. Il a consulté à ce sujet le livre d'Eugène Darmois, *L'État liquide de la matière*⁵. Observons au passage et par parenthèse que « Dans l'atelier de "La Seine" », sorte d'arrière-texte manifeste placé en appendice dans l'édition Pléiade, ne fait pas figurer l'ouvrage de Darmois à la rubrique « BIBLIOGRAPHIE ». Il faut le secours de l'édition savante pour concevoir l'usage fait de ce livre :

Ponge a éliminé les diagrammes et formules qui émaillent le texte et repris plusieurs formulations ou expressions : « forces moléculaires » ; « remplacé le mouvement d'agitation thermique individuel par un système d'ondes équivalent » ; « le liquide différerait simplement du gaz par l'intensité moins grande du

mouvement thermique » ; « solide à trous » ; « l'écoulement visqueux serait une sorte de vaporisation à une dimension ». ⁶

- 9 Ponge qui n'utilise pas les guillemets semble s'inspirer ici de la pratique du plagiat observée chez Lautréamont. Mais revenons à la démonstration. Il en ressortirait l'adéquation parfaite de l'écriture et de l'élément liquide, plus proche du solide que du gaz. Le gaz représenterait un état anarchique de la matière. Le liquide conjuguerait pour sa part stabilité relative et mouvement. Il figurerait la souplesse de la pensée conjuguée avec la fermeté :

Ainsi donc, l'on peut dire d'une part qu'il existe dans les liquides un ordre à petite distance, et d'autre part que le liquide est susceptible de trouver une configuration d'énergie libre minimum, impossible pour le cristal. (p. 250)

- 10 L'écrit serait à la chose signifiée ce que le liquide est au solide, la forme la plus proche. Ponge construit par analogie une version rassurante de son art et de la pensée qu'il renferme. On pourrait néanmoins la rapprocher d'un mouvement plus vaste analysé par sociologues, philosophes et historiens de l'art sous l'appellation de « modernité liquide ». Zygmunt Bauman situe dans la seconde moitié du siècle l'émergence de ce mouvement qui, succédant à la « modernité solide », toucherait tous les secteurs de l'activité humaine, de l'économie à l'art en passant par les institutions :

On passe aujourd'hui de la phase « solide » à la phase « liquide » de la modernité ; or, les « liquides » sont précisément ces substances qui ne cessent de changer de forme sous l'influence de forces extérieures, si faibles soient-elles, et qui ne peuvent conserver leur forme que si elles sont confinées dans un contenant imperméable. Dans un contexte liquide, il est impossible de prévoir les inondations ou les sécheresses – il vaut mieux s'attendre aux deux éventualités. Il ne faut pas s'attendre à ce que les structures durent longtemps, (si et) lorsque l'on y a accès. [...] [Les] causes éternelles seront écartées du coude par d'autres causes qui se proclameront éternelles à leur tour (même si plus personne n'y croira à force de déceptions successives) ; les pouvoirs indestructibles s'affaibliront et se dissiperont ; les puissantes institutions politiques et économiques seront englouties par d'autres encore plus puissantes, ou tout simplement disparaîtront [...] Tout cela rappelle un univers à la Escher, où on ne peut nullement distinguer le chemin montant la colline de la pente descendante. ⁷

- 11 La conversion pongienne du « cageot » ou du « galet » à « la Seine » est peut-être un des premiers signes avant-coureurs de ce tournant que l'on peut rapporter aussi à l'ébranlement idéologique. Depuis ses débuts, le choix de l'objet est pour Ponge l'occasion, non de renoncer à dire l'homme, mais un détour pour le dire autrement :

Non que je quitte pour autant l'homme : tu me ferais pitié de le croire. Mais sans doute m'émeut-il trop, à la différence de ces auteurs qui en font le sujet de leurs livres, pour que j'ose en parler directement. (p. 246)

- 12 Autour du fleuve, le poète tisse un réseau de pensées au sein desquelles la rupture le dispute à la continuité. Quel meilleur vecteur que le liquide pour appréhender intuitivement la débâcle de certains cadres de pensée et notamment la distance prise alors avec l'engagement communiste des années de guerre ? Le seul cadre qui subsiste, le seul « contenant » (Bauman) est une forme adéquate à son objet, par exemple une « forme intermédiaire entre le poème en prose et le discours » (p. 252). L'arrière-plan culturel, si l'hypothèse qui vient d'être avancée a quelque vraisemblance, excède largement la conscience individuelle du créateur. Ajoutons que lui-même joue un jeu ambigu avec la culture dont il se nourrit, exhibant ses sources tout en les dissimulant

partiellement. L'ouverture du livre le suggère en jouant sur les deux plans de la géographie et de la métaphore textuelle :

À l'instant même où de ses douis profonds, – lesquels ne sont que sources vaclusiennes, un peu plus nordiques seulement –, le premier flot de notre Seine par ces mots déjà abondant et nourri prend son cours, comme un frisson à rebours la conscience l'effleure de l'insolite présomption de notre part qu'aura été, non tellement d'avoir choisi un objet liquide, ni même liquide fluent, un fleuve –, mais bien d'avoir parmi les fleuves, choisi la Seine. (OCI, p. 243)

- 13 Le *douis* désigne une résurgence due à une couche argileuse sous une couche calcaire, c'est un mot du patois châlonnais pris dans *l'Abrégé de géographie physique* d'Emmanuel de Martonne (1922)⁸. La référence à ce livre figure cette fois dans la « Bibliographie » de « *L'Atelier* ». L'emprunt au patois confère à la langue un enracinement territorial, signalant peut-être ces racines obscures de l'idiome commun.
- 14 La plongée dans le lit du fleuve s'avère toutefois décevante, peut-être comme l'exploration de l'arrière-texte lui-même :
- [Même] à l'intérieur d'un scaphandre [...] quelles vérités importantes parce que vraiment particulières à l'eau profonde des fleuves (et parmi les fleuves de la Seine seulement) pourrions-nous espérer apercevoir ? (p. 269)
- 15 Ainsi le lit du fleuve se révèle être un « lieu de l'humiliation » (p. 280), assertion qui pourrait s'étendre au lecteur. De même que *La Seine* finit par se constituer en texte, le discours critique peut rétablir certains liens en prenant appui sur les notes des critiques antérieurs, sur le rapprochement avec d'autres œuvres ou données d'ordres divers. Dans le même temps, toutefois, on croit discerner une invitation humoristique à la relativité et à la modestie dans cette analogie entre le régime hygrométrique du fleuve réel (la Seine), le fleuve écriture et le fleuve lecture :
- Ton esprit lui-même ne laissera ruisseler à la surface qu'un tiers à peine des précipitations qui s'y produisent de mon fait. Tu en emmagasineras un autre tiers, que tu restitueras un jour où l'autre par tes propres sources. Et quant au troisième tiers, il s'évaporerait de lui-même... (p. 294)
- 16 Le caractère fuyant de l'objet liquide, image de la connaissance poétique, a donc pour corollaire celui de l'arrière-texte conjecturé par le lecteur. La conscience de ces limites n'interdit pas toutefois de tenter une contextualisation des intertextes. Voyons-en quelques exemples.

Intertexte littéraire et arrière-plan circonstanciel

Mais sapristi, il est cinq heures... Et que devient la Marquise ? Monsieur, elle vient de sortir. – Pour se promener du côté de la Seine ? – Du côté d'un autre ordre d'idées... (p. 245)

- 17 La quasi citation, dans un parfait coq-à-l'âne, ouvre la deuxième séquence, illustrant à un premier degré le découps des paroles charriées dans un flot continu. La phrase « La marquise sortit à cinq heures », attribuée à Valéry dans une conversation, est reprise par Breton dans *Le Manifeste du surréalisme* pour instruire le procès du roman. Elle est censée illustrer le côté stéréotypé de l'écriture romanesque accordant artificiellement un personnage, une action, et un temps imaginaire, celui de la fiction. Ponge, qui côtoya à ses débuts le groupe surréaliste mais « à distance », partage la méfiance de Valéry et de Breton vis-à-vis du roman. Il joue quand même dans la deuxième section brièvement avec ce modèle narratif en feignant de faire parler cette marquise.

L'emprunt du présent de narration, par la coïncidence entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation, tend toutefois à annuler l'écart de la distance romanesque. On voit ainsi se dessiner un rapport ambivalent à la pensée romanesque, entre rejet et secrète attirance. Cette problématique vient de loin et l'une de ses sources est sans doute aussi la lecture des *Poésies* de Ducasse qui portent déjà condamnation du genre.

- 18 La même ambivalence apparaît dans la méditation « pascalienne » de la cinquième séquence : « Je ne suis pas dénaturé [...] ni fou au point de considérer l'homme bien autre chose qu'un ciron » (p. 256). Le « ciron » rappelle la page célèbre sur « les deux infinis ». Les « univers microscopiques » logeant dans « l'ongle » d'un « petit doigt » semblent pour leur part surgis de *Micromégas*. Ponge dans son parti pris de rationalisme athée épouserait-il la cause de Voltaire contre celle de Pascal ? L'éloge d'Épicure et de Lucrèce participe d'une veine philosophique anti-idéaliste qui veut s'affranchir du marxisme et de sa dialectique. Il s'agirait de corriger Pascal dans le sens du matérialisme antique, par le détour des acquis de la science moderne, de Voltaire (*Micromégas*) et de Lautréamont. Pourtant les deux volets de la méditation pascalienne – grandeur et petitesse de l'homme – ne semblent pas avoir disparu. Le temps géophysique des ères permet de dater l'âge de la Seine : deux cent mille siècles. Une vie n'est rien à côté, mais l'écrit de Ponge pourrait bien lui survivre, comme le suggèrent les dernières pages : « Cet anti-pascalien par excellence raisonne à la manière de Pascal », note fort justement Jean Tortel⁹. Au total, ce que donne à lire le texte est-il Pascal corrigé ou Ponge exposant poétiquement sa propre contradiction ?
- 19 Le dialogue ostensible avec les lyriques n'est pas moins retors. Il se double d'un dialogue souterrain avec Aragon. Ponge tient à distance ce lyrisme personnel quand il ne lui tourne pas franchement le dos :
- Oui, la Seine est aussi ce fleuve qui a inspiré maint poète, illustre ou anonyme : il ne serait pas juste d'oublier cela, de n'en tenir aucun compte. Oui, la Seine est aussi ce fleuve au sujet duquel Bernardin de Saint-Pierre écrivit ceci, Nodier cela, Apollinaire cela encore. Oui,
Bergère, ô tour Eiffel, le troupeau des ponts bêle ce matin.
Oui,
Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours... (p. 272)
- 20 Derrière la feinte déférence perce l'ironie condescendante. Seul Apollinaire parmi les lyriques énumérés a droit aux citations. Sept fragments d'*Alcools* occupent une page, avant de céder la place en un parfait mouvement rhétorique à la réfutation attendue :
- Certes, cela est joli, ravissant, touchant. Certes, nous ne sommes pas près de renier de telles voix [...]. Mais certes aussi, de telles chansons ne sont nullement notre propre. Nous ne sommes pas trop désignés pour les dire. Il ne nous intéresse pas trop de les dire. Ni vous de les entendre de nous. (p. 273-274)
- 21 La réaffirmation d'une voie poétique originale, anti-lyrique (au sens du lyrisme personnel), coexiste ici avec une concession à la tradition reniée, donnant à la fin de la phrase « ni vous de les entendre de nous » valeur de prétériton. Plus loin, Ponge égratigne encore à propos du fleuve « ceux qui enjambent son lit pour lui roucouler de stupides romances ». Manifestement, Apollinaire, qui mêle les voix d'un romantisme continué (« Chanson du mal-aimé ») et de la modernité (« Zone »), ne saurait en être tout à fait. Le lyrisme honni idéalise son objet pour glorifier le sujet qui le chante : « la littérature que j'abhorre, c'est bien celle, en termes lyriques, qui divinise l'Ève, l'Onde : cette littérature à la Reclus » (p. 277). Celui que réintroduit Ponge est le chant de

Lucrèce célébrant la nature dans ses états contradictoires. Après quelques pages sur la Seine comme égout, il peut ainsi entonner sur une page un « hymne au liquide », car la Seine, « lieu même de l'humiliation et de la bassesse, lieu des turpitudes et des hontes est aussi un lieu de miroitement, de pureté et de transparence » (p. 283).

- 22 Venons-en, à la lumière de ces remarques, à un intéressant passage de *La Seine* relevant de l'intertextualité par allusion. Après une méditation de deux pages sur la boue qui gît au fond du fleuve, Ponge évoque, à propos des objets repêchés, le masque de l'*Inconnue de la Seine*, objet de ferveur populaire et d'inspiration pour les artistes du siècle : « Des écrivains à leur façon ont utilisé ce mythe : un auteur allemand en a fait un livre entier, et il en est question dans un des romans les plus célèbres, paru ces dernières années » (p. 271). Les lecteurs avertis auront reconnu dans ce roman « célèbre » *Aurélien* d'Aragon paru en 1944¹⁰. La discrétion allusive permet à Ponge de s'éviter tout commentaire autre que le constat objectif d'un succès de librairie. Son propos, il est vrai, s'étend, à partir du masque de la belle morte, à tous les noyés de la Seine, ainsi qu'il en a fait l'annonce quelques pages plus haut, différant curieusement la suite : « Je remets à plus tard (à quelques pages plus loin) l'hommage qu'il est dans mon intention et dans mon sujet de rendre aux noyés de la Seine » (p. 261). L'hommage apparaît ambigu, comme souvent, car la beauté du masque mortuaire permet au poète de reprendre sa méditation sur la fécondité de la boue, préférable peut-être à la perfection figée dans la pierre :

[Il] s'agit d'un visage français, semblable à ceux qu'on voit aux vierges de Reims et de Chartres. Cela est simple et touchant, beaucoup plus touchant, paraît-il, qu'une poignée de boue. Mais, pour moi, je n'en veux rien dire, sinon que la boue me paraît bien différente de l'homme, et que peut-être l'homme pourrait devenir bien différent de ce qu'il est (et qui n'est pas de la boue), si seulement il s'attachait moins à contempler ses propres images qu'à considérer une fois honnêtement la boue... (p. 271)

- 23 À première vue, donc, voici la belle *Inconnue de la Seine* réduite au rang d'argument philosophique en faveur du mouvement au sens héraclitéen. Relégué bien loin, le tragique du roman aragonien, qu'on pourrait penser ainsi discrètement remis à sa place. On peut cependant trouver dans cette critique de l'homme sottement attaché à la contemplation de ses propres images une analogie avec la peinture sans concession d'un Aurélien prêtant compulsivement à la femme qu'il aime les traits du masque aux yeux fermés, au point d'en oublier l'autre dans sa réalité concrète. Un masque de femme qui n'est finalement encore que la projection narcissique d'un idéal tiré de soi.
- 24 Des noyés, morts peut-être par accident, aux suicidés, il n'y a pas loin. Entre les deux passages ci-dessus commentés, Ponge insère précisément un paragraphe sur les suicidés qu'il s'efforce de traiter avec distance et sans pathos, mais non sans considération :

À tous ces désespérés, affolés ou raisonnables [...], va naturellement notre hommage ou notre pitié, notre approbation ou notre résignation : nous pensons à eux avec une véritable fierté. Ce n'est jamais sans être saisis de ce sentiment mêlé d'une sorte d'horreur, à vrai dire, que nous contemplons, au hasard de notre passage sur les ponts ou le long des berges, les objets et les monuments nombreux que leur propre nombre et leur persévérance au cours des siècles et des semaines a obligé la ville à consacrer à leur passion : ceintures de sauvetage, bouées, vedettes rapides de secours, et ce morne et affreux bâtiment de la Morgue ». (p. 268)

- 25 Le suicide, thème romantique, fut encore une préoccupation majeure pour les surréalistes. De Vaché à Aragon en passant par Crevel, nombreux furent ceux qui y

songèrent ou passèrent à l'acte. On peut encore lire ici le dialogue souterrain avec le surréalisme accusé d'être un avatar moderne du romantisme. Anti-romantique en revanche est le parti pris des choses, revendiqué comme marque de fabrique de la poésie pongienne.

Écriture et hors-texte

- 26 La formule de Derrida – « Il n'y a pas de hors-texte » – paraît faite pour Ponge qui s'adonne dans la jouissance au pétrissage de la matière symbolique. Sa poésie cherche à produire un équivalent en mots de l'objet :

Mais comment y parviens-je, si j'y parviens ? En repétrissant avec les connaissances anciennes les acceptions morales et symboliques, et toutes les associations d'idées, la plupart du temps très variées et contradictoires, auxquelles cette notion peut ou a pu donner lieu, – y compris celles habituellement considérées sans intérêt, celles-là même de préférence peut-être, parce qu'ayant plus de chance d'apporter quelque élément non encore utilisé ». (p. 262)

- 27 Chaque poème se présente comme une célébration de l'écriture et du langage, conjuguant le rapport aux choses et, en miroir, le rapport aux mots. L'objet Seine devient ainsi métaphore de l'écriture, ainsi qu'on l'a vu. À la fin des années 1960, Ponge nommera « objeu » ce rapport double au monde et au langage, donnant la forme conceptuelle d'un mot-valise à ce qui semble orienter dès le début son écriture : « Se débarrasser du souci ontologique » (*Proèmes*, p. 216). Pourtant l'ambiguïté constitutive du concept de « Hors-texte »¹¹ se retrouve dans son œuvre que l'on peut aussi lire comme tension vers un hors-langage.
- 28 L'attention portée à la dimension géographique du fleuve oriente l'écriture vers une réalité de terrain. En attestent certains ouvrages consultés et mentionnés dans *l'Atelier* : celui d'Emmanuel de Martonne, déjà cité, ou le *Dictionnaire de géographie* placé en tête de la liste bibliographique. Sans doute l'objet des géographes est-il lui-même toujours déjà construit, mais il peut difficilement passer pour un pur objet culturel, soustrait à toute pratique physique des lieux. Évoquer la Seine, revient ainsi à noter également des propriétés différentielles susceptibles d'entrer dans une approche expérimentale, qui l'oppose par exemple au Rhône (p. 276). Y entrent les notions de débit et de localisation. La Seine est « ce cours d'eau froide qui traverse lentement Paris » (p. 245).
- 29 Le refus de l'anthropomorphisme relève de la même attention à un monde concret qui interfère avec nos représentations humaines et ne dérive pas tout entier d'elles. Ponge refuse de penser la nature à travers le spectre humain : « Non, le Rhin n'est pas mon père, la Seine n'est pas ma mère » (p. 277), d'où son rejet de la divinisation lyrique de l'onde à la manière de Reclus.
- 30 Le détour par la phénoménologie implique la prise en compte d'une réalité extraphénoménale dont notre langage capte les effets. Ponge emprunte à Groethuysen la notion de temps transdialectique :

Ainsi le fleuve est-il l'image concrète de ce qu'un grand esprit de notre époque, à qui je viens d'emprunter plusieurs expressions, nomma « le temps transdialectique : un temps sans contradictions, un temps sans lutte, un temps apaisé, un temps où tout ne fait que s'écouler », une sorte de « substratum neutre », l'image d'un « temps qui n'a pas de forme », où « tout est sacrifié à son unité ».¹²

- 31 L'attention portée aux choses tente de rendre la totalité des expériences faites à leur contact, expériences dans lesquelles mots et perceptions interfèrent. Le goût pour le calligramme et la transposition iconographique relève aussi de la dimension visuelle de cette perception. Ponge en joue par dénégation :

Et d'abord, faut-il que je couche mon papier dans le sens large et ne résiste même, peut-être, à la tentation de le plier par le milieu ?
Hélas ! Mais comment faire pour que les marges paraissent abruptes, ou enfin si peu que ce soit pareilles à des berges ? (p. 263)

- 32 *Dans l'Atelier de « La Seine »* se termine par deux calligrammes. Une même phrase s'y inscrit dans un tourbillon, centrifuge, puis centripète. Si l'on suit les deux courbes, on lit : « constatons que notre onde en premier lieu sourcille et montre à quitter la place où surgit la sourde agitation de sa promesse une lenteur extrême dans l'assentiment ». La lenteur imposée au déchiffrement par le graphisme tortueux mime au passage l'idée par les mots exprimée. À la marginalité du jeu calligrammatique s'oppose, plus massive, la méditation sur les pouvoirs poétiques du langage. L'enjeu en est la mise en mots d'un équivalent de la perception dans son originalité, l'affirmation d'un rapport idiosyncrasique au monde. Ponge feint un instant de refuser la métaphore, obstacle à une saisie authentique de l'objet :

[Si] nous nous autorisons enfin de ce que nous voyons, mais que nous aurions peut-être tendance à nous cacher plutôt s'il nous intéressait davantage de poursuivre une métaphore séduisante que d'atteindre une vérité inouïe et déconcertante. (p. 282)

- 33 Il la retrouve quelques lignes plus loin :

Voilà qui va me permettre de me rendre bien exactement compte, de m'expliquer à moi-même certaines sensations ou sentiments qu'il m'arriva fréquemment d'éprouver en moi lorsque j'approchai de ma Seine.
Oui, lorsque j'atteins sa vallée, serait-ce à l'intérieur de Paris, serait-ce au débouché d'une rue ou d'une ruelle, lorsque enfin je me trouve près de cette eau, souvent c'est moins l'eau que je regarde [...] c'est moins de l'eau enfin que je me souviens, que de cette sorte d'ample tranchée irrégulière, de cette grande ornière dans les terrains, de cette grande crevasse bleue ou grise ou jaunâtre, enfin de ce brusque éclaircissement du paysage, de cette soudaine éclaircie. [Je souligne] (p. 283)

- 34 Une certaine étrangeté des métaphores vise ici, tout cliché écarté, à retrouver peut-être une meilleure adéquation à l'objet¹³. Voici même que surgit l'impensable en langage pongien, au début de son hymne au liquide, le moi auctorial réintroduit par l'évocation du fleuve :

Oui, cela m'est bien évident maintenant, la Seine coule moins entre ses deux rives qu'entre deux parties de moi-même qui se ressemblent mais qu'elle sépare, et que ses eaux rajointent et reflètent. (p. 283)

- 35 Commentant la prolifération des métaphores au sein de l'œuvre poétique de Ponge, Gérard Farasse¹⁴ observe néanmoins une sorte d'annulation par l'excès. L'analogie parfaite, apanage du divin, selon le mot de Foucault, cède la place à l'appréhension poétique d'un réel hétérogène. Renonçant à l'impossible adéquation, la dernière page impose étonnamment dans cette écriture de l'objet une assomption du sujet écrivant, assimilé par la métaphore textuelle à la Seine :

Qu'importe, puisque étant donné les obstacles qui me furent opposés, j'ai quand même trouvé le plus court chemin. [...] qu'importe que le soleil et l'air prélèvent sur moi un tribut, puisque ma ressource est infinie. Et que j'ai eu la satisfaction d'attirer à moi, et de drainer tout au long de mon cours, mille adhésions, mille affluents et

désirs et intentions adventices. Puisque j'ai formé mon école et que tout m'apporte de l'eau, tout me justifie.

- 36 Il faut entendre la rhétorique de la période ici convoquée, entre glorification et discrète autodérision, une rhétorique pour conjurer, peut-être, une sourde inquiétude.
- 37 Ce qui vient d'être dit semble confirmer la fécondité heuristique de l'arrière-texte, fécondité entrevue par Ponge et parfois traitée sur le mode du déni humoristique. Sans doute, et ce serait une des spécificités de la poésie, le processus d'engendrement est-il en partie exposé. Ce serait le cas notamment du système analogique invitant à penser l'homme Ponge et son écriture à l'image du fleuve pris pour objet de méditation. Le champ de l'arrière-texte va néanmoins bien au-delà dans deux directions. L'une est cet arrière-plan culturel et idéologique qui orchestre le jeu intertextuel, sur fond de crise intellectuelle. La méditation poétique sur *La Seine*, premier grand objet liquide met en tension une sérénité affichée, à l'image du cours indolent du fleuve, et une inquiétude sourde, traduite par le motif récurrent du cataclysme et de la catastrophe. Pour en comprendre les tenants et aboutissants, il faut prendre la mesure des conflits esthétiques, philosophiques et politiques dont le texte n'est que la partie émergée, plonger peut-être dans la boue de ses fonds pour y trouver quelques pépites.
- 38 L'autre dimension serait la prise en compte d'une expérience sensible du monde dépassant les processus de l'intellection. Par l'approximation de l'image poétique quand ce n'est pas par le calligramme, l'écriture pongienne tente de mettre en forme et en mots un vécu hors-langage lié à l'intuition sensible de l'objet. Cette appréhension est régie par la structure d'horizon naguère décrite par Michel Collot : ouverture vers un infini potentiel donné dans la sensation et reconnaissance simultanée des limites imposées à la perception par la condition humaine. L'humour et l'autodérision n'annulent pas, bien au contraire, l'ambition poétique qui se donne à lire. Le discours n'hésite pas à convoquer toutes les sciences et un vaste panorama de la culture et de la littérature pour proposer, sous le patronage de Lucrèce, une synthèse moderne de l'art et des sciences qui n'est pas sans rappeler le moment du romantisme allemand de Iéna, à la recherche déjà, sous l'égide des grecs, d'une parole supérieure, encore nommée par ses commentateurs modernes « absolu poétique », parole avouant ses faiblesses sous la double forme du witz et du fragment. Aussi ne partagerai-je pas tout à fait l'avis de Bernard Veck, dont l'étude intitulée *Francis Ponge ou le Refus de l'absolu littéraire*¹⁵ semble ne mettre en avant que la face négative de l'entreprise. J'en apporterai comme ultime indice la note inédite de 1948 exhumée par l'édition Pléiade (p. 997) qui mentionne, sur le mode, encore une fois, de l'arrière-texte, la découverte par Ponge du texte de Novalis *Les disciples à Saïs*, « merveilleux petit livre », et son regret de n'avoir pu intégrer cette référence à une poétique de l'eau dans son écriture.

NOTES

1. Francis Ponge, *Œuvres Complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », dir. Bernard Beugnot, 1999. Nous suivrons cette édition désormais nommée *OCI*.

2. Bernard Beugnot, *OCI*, p. 994.
3. *OCI*, p. 994.
4. Voir à ce sujet le volume *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 5, 2010, p. 7-25.
5. B. Beugnot, *OCI*, p. 998. Le livre d'Eugène Darmois a été publié en 1943 chez Albin Michel.
6. *OCI*, p. 998.
7. Z. Bauman, *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press, 2004, p. 51. Lire à ce sujet, Efraïm Krystal, « L'art, la littérature et la modernité liquide : Richard Wolheim, Zygmunt Bauman et Yves Michaud », *La Lecture littéraire*, n° 10, « Théorie littéraire et culturalisme », CRIMEL, Université de Reims Champagne-Ardenne, p. 135-151.
8. B. Beugnot, *OCI*, p. 997.
9. « Francis Ponge et la formulation globale », *Critique*, 1962, repris dans *Francis Ponge cinq fois*, Paris, Fata Morgana, 1984.
10. Pour « l'auteur allemand », il s'agit probablement de Conrad Muschler dont le roman, *Die Unbekannte [L'Inconnue]*, parut en 1934. Sur le rapport Aragon-Ponge dans ce texte, voir notre étude « Aragon-Ponge : poétiques de la ville et liquéfaction de l'objet, *Le Paysan de Paris/ La Seine* », *RSH*, n° 305 spécial Aragon, janvier-mars 2012.
11. Pour la sociocritique à qui l'on doit l'introduction de ce concept, le hors-texte relève encore du langage en tant qu'il désigne les codes à partir desquels on lit / écrit ou les avant-textes qui nourrissent l'œuvre. Telle est l'acception développée par Claude Duchet (« Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971) ou par Régine Robin (« Pour une socio-critique de l'imaginaire social », Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Paris, Presses universitaires de Lille, 1992). Cette idée s'accorde avec le pan-textualisme des années 1960-1970. L'aphorisme de Derrida, « Il n'y a pas de hors-texte » (*De la grammatologie*, 1967) est repris par Barthes : « Le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos » (« Leçon inaugurale au Collège de France », 1977, *OC*, Paris, Le Seuil, V, p. 427-446). Tous deux ont évolué. Derrida s'intéresse en 1987 dans sa conférence « Où commence et comment finit un corps enseignant ? » à l'aptitude de l'écriture et du discours à accueillir un dehors. Barthes dans *La Chambre claire* (1980) est fasciné par la capacité de la photographie à montrer quelque chose qui s'est produit devant l'objectif du photographe, ce qu'il appelle *le punctum stans*, le « ça a été ».
12. Bernard Groethuysen, « De quelques aspects du temps. Notes pour une phénoménologie du récit », *Recherches philosophiques*, vol. 5, 1935-1936, repris dans *Philosophie et histoire*, Paris, Albin Michel, 1995. À noter que la mention du nom de Groethuysen, absente de l'édition d'origine, a été rajoutée par renvoi à un astérisque de bas de page dans l'édition Pléiade.
13. On retrouve ici le débat entre Ricœur et Goodman sur le rapport entre métaphore et référence, le premier plaidant pour la capacité du langage à rendre quelque chose du rapport concret au monde et soulignant « L'intention réaliste qui s'attache au pouvoir de redescription du langage poétique » (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 311).
14. Gérard Farasse, *L'Âne musicien*, Paris, Gallimard, 1996.
15. Bernard Veck, *Francis Ponge ou le Refus de l'absolu littéraire*, Liège, Mardaga, 1993.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Le zaoum de Velimir Khlebnikov : de l'arrière-texte expérimental à l'expérience vitale

Anne-Élisabeth Halpern

- 1 « Nous nous sommes orientés vers le futur... à partir de 1905 », clame Khlebnikov au beau milieu de la période dite de l'Âge d'argent en Russie puis Union soviétique, courant de 1890 à 1920. Il est rare qu'un mouvement esthétique épouse aussi précisément une période de transition historique, celle du passage des bagnes tsaristes aux camps léniniens, de part et d'autre donc des deux révolutions, la vraie de 1905, la dévoyée de 1917.
- 2 Fils d'un biologiste, Viktor Khlebnikov (1885-1922) mène des études de mathématiques et de sciences (son premier texte est un article d'ornithologie sur le coucou) et apparaît rapidement comme un voyageur infatigable, ascétique, une espèce de chamane guérisseur riche de formules incantatoires, ami généreux, soldat malgré lui, se faisant passer pour fou plutôt que de faire la guerre, dans une parfaite coïncidence entre sa vie et son œuvre. Né et mort dans la région d'Astrakhan, il est un poète des limites de l'empire russe, un artiste des marges adoptant une posture d'écrivain peu conventionnelle : il perd ses manuscrits, les transporte dans une taie d'oreiller, les brûle pour allumer un feu, laissant ses amis corriger ses textes, récrivant tout plutôt que d'amender une coquille. Il témoigne d'une indifférence équivalente à l'égard du matériau linguistique, dans un rapport ironique (au sens étymologique) à la langue. Il est pourtant de tous les engagements et coups des cubo-futuristes : *Le Vivier des juges I et II* (1910, 1913), *Gifle au goût public* (1912), *La Lune crevée* (1913), *Le Missel des trois* (1913), *Le Parnasse rugissant* (1913), *Lait de jument* (1913), *La Trompette des Martiens* (1916) qui fonde l'État du temps dirigé par les futuriens au nombre desquels il se compte immédiatement, ayant significativement changé son prénom en Velimir, « commandeur des mondes ». Son œuvre de création comprend des proses, de la poésie, des essais, des articles : l'hybridité des genres et des écritures, sans ponctuation (comme Maïakovski, il haïssait les points et les virgules) ou ponctués de manière erratique, donne aux textes une allure bancale, entre ellipses et fourmillements, de

dérèpages plus ou moins contrôlés de la langue, approximations dont on ne sait si elles résultent de réminiscences d'une langue enfantine en train de se retrouver, ou de manœuvres délibérées pour mettre à mal syntaxe, morphologie et lexique. Ce qui intéresse Khlebnikov, c'est le geste plus que le texte, et le texte en soi plutôt que le savoir ou le contenu qu'il véhicule. Pour autant, cela n'exclut en rien une signification mais qu'il devient nécessaire de chercher ailleurs que dans le sens premier des mots¹.

- 3 Cet ailleurs du texte et du sens peut se nommer si l'on veut arrière-texte qui est dans ce cas à la fois un inconscient de la langue russe commune aux russophones et l'injection dans la langue d'apports des marges de l'Empire, une inter-ethnicité des discours, mais aussi la quête d'une langue primitive, originelle, d'une enfance de l'humanité plus encore que de l'enfance ontogénétique. C'est ce qui correspond au ЗАТЕКСТ (*zatekst*) lié au ЗАУМЬ (*zaoum*) et au ПОДТЕКСТ (*podtext*), « sous-texte ». Les futuriens russes ont porté le rêve d'une langue d'outré-entendement ou transmentale, un au-delà de la raison, métalogue plus que strictement alogique (comme le développera Kroutchenykh, autre futurien très proche de Khlebnikov) qui constitue en effet un travail d'arrière-texte : le *zaoum*, hérité pour partie des considérations psychologisantes sur la langue telles que les affectionnaient les symbolistes, mais surtout plus mathématique que linguistique, proche en cela de Lewis Carroll (*The Game of Logic*), moins d'échange d'informations que de mise en ordre du monde. Khlebnikov est l'un des principaux maîtres d'œuvre autant que d'ouvrage de cette langue expérimentale mais engageant tout autant une expérience de vie fondamentale.

L'expérimentation de la langue : l'arrière-texte à l'œuvre

- 4 Dès son premier texte publié, en 1908, « La Tentation du pêcheur », Khlebnikov avait mis à mal la langue, avant les futuristes italiens, dans une veine qui demeurerait cependant néo-symboliste. C'est « Conjuración par le rire », paru en 1910 dans un recueil réuni par Nikolaï Koulbine, *Le Salon des Impressionnistes*, qui donne le signal effectif du départ pour les БУДЕТЛЯНЕ (*budetliane*, hommes de l'avenir), mot forgé sur le radical russe pour se distinguer des *futuristi* italiens (Khlebnikov a définitivement compris la spécificité du futurisme russe lors de la visite de Marinetti en 1914). Cette « Conjuración » est une variation virtuose sur le radical du « rire » :

Ô, ériez, rieurs !
 Ô, irriez, rieurs !
 Ceux qui rient de rires,
 ceux qui rièssent rialement
 Ô, irriez riesquement !
 Ô, des diriations surriresques, le rire
 des riesques rieurs !
 Ô, éris-toi diriresquement, rire des rieux surriresques !
 Rillasserie,
 Rillasserie déris, surris, rirolets, rirolets,
 Riots, riots !
 Ô, ériez, rieurs !
 Ô, irriez,
 Rieurs !²

- 5 Khlebnikov, eût-il été français, n'eût pu écrire en *zaoum*. La souplesse même de la langue russe l'a secondé dans cette entreprise démesurée, notamment par sa capacité

illimitée à la préfixation ou à la suffixation appliquées à toutes les catégories grammaticales, ressemblant à la fermentation presque autonome du *kvas*... Ainsi, poussant plus loin encore l'effervescence de la « Conjuración par le rire », la prose expérimentale de « Lyoubkho » en 1913, aligne quatre cents dérivés de « *lioub-* » le radical de « amour ». Les néologismes de Khlebnikov – ou ceux d'Alexeï Kroutchenykh qui n'est pas en reste –, certes étonnants et détonants, sont surtout des transformations, mutations de composants propres à la langue russe. Khlebnikov ne cherchera du reste jamais à détruire les lois du langage, mais seulement à leur redonner de la vitalité.

- 6 À partir de ces premières tentatives, il s'est agi ensuite pour le poète d'expérimentations, de manipulations quasi-scientifiques du langage, conduites selon des protocoles méthodiques : hypothèse, observation, multiplication des expériences pour croiser les résultats, synthèse. Son activité est de fait double : poétique et mathématique, soutenue par un discours critique et théorique en mathématiques et en poésie. Dès 1912, avec son premier article « Des mots, des villes, des peuples », Khlebnikov a mené cette réflexion à double entrée, en apparence, mais qui procède en réalité d'une même scrutation du monde. Ses suites poétiques tels *Ka*, *Ladomir*³, *Le dit de L*, *Égratignure sur le ciel*, *Zanguézi* ne font jamais l'économie des théories linguistiques et mathématiques.
- 7 Le style de ces textes expérimentaux (mais non réductibles à cette seule qualification) peut, au-delà de l'invention sémantique ou morphologique, se caractériser par quelques traits récurrents :
 - l'usage de l'apostrophe qui fait du lecteur, des personnages, mais aussi des objets inanimés ou d'entités abstraites des interlocuteurs placés sur un même plan d'égalité ;
 - les glissements alogiques du « tu » au « il » ou au « vous » collectif, perdant l'identité dans une circulation qui s'affranchit des limites du corps individuel et donc de la conscience individuelle, mais pour la reconstruire grâce à ces « pieux du futur » que sont les mots ;
 - les virtuoses changements de temps verbaux, passé, présent et futur s'interchangeant, comme si la temporalité du langage n'était plus soumise aux règles de la temporalité du monde ;
 - le refus de conduire l'écriture jusqu'à un terme, le poète laissant souvent en suspens la lecture de ses propres textes, préférant à toute fin un « *et cætera* » qui ouvrirait à d'autres possibles la conduite même du texte ;
 - la préférence accordée au verbe sur le substantif, soit non pas la substance, ou une quelconque essence, mais l'action, la palpitation vivante de la langue. Souvent du reste on ne trouve pas de sujet dans ses phrases : le verbe règne seul, en l'air, autonome dans la pure action.
 - les listes de mots dont l'analyse des composants fondamentaux établit ce que Khlebnikov voudrait être un équivalent des tables de Mendeleïev ce qui le conduit à une numérisation du langage à partir d'une décomposition verbale qui isole les consonnes initiales d'un côté, les voyelles de l'autre, dans leur flexion casuelle (ce qui rend intraduisibles ces « tables des bruits » qu'il s'est efforcé d'établir).
- 8 Ainsi dans *Ladomir* Khlebnikov expose-t-il que le son ressemblant au son, les paronomases ont donc des significations proches ou au contraire complémentaires selon qu'on change par exemple la consonne initiale : « Si nous avons une paire de mots tels que « cour » (*dvor*) et « créat-« (*tvor*) et si nous connaissons le mot « courtisans » (*dvoriane*), nous pouvons former le mot « créatisans » (*tvoriane*), créateurs de la vie⁴ ».

Les sons sont autant d'images des mouvements des « corps » géométriques. Le phonème T par exemple commence ainsi le nom du corps (*telo*) ou du cadavre (*trup*)⁵, et plus généralement ce qui contrarie le mouvement, est fermé, et sans lumière : *tyn* (palissade), *ten'* (ombre), *tyl* (arrière), *tuča* (nuage d'orage) :

T signifie une direction où un point immobile a créé une absence de mouvement parmi un ensemble de mouvements dans la même direction, un déplacement négatif et sa direction au-delà d'un point immobile.⁶

- 9 Khlebnikov y oppose les mots commençant par D qui manifeste le « passage », porteurs, selon lui, de l'idée de liberté. La fonction sémantique prime sur la fonction grammaticale, car le but ultime est d'interroger la signification habituellement associée à ces sons. Plus largement, il est à la recherche de la racine quasi-mythique, sorte de fantôme originel et d'arrière-langue, des mots russes et n'a, pour autant, jamais prétendu au systématisme du néologisme ou du son inventé : la prolifération est une augmentation organique du lexique russe, le signe de sa vitalité, non une multiplication mécanique dont l'impulsion viendrait de l'extérieur.
- 10 En miroir de cette germination de la langue, Khlebnikov peut aussi épurer le langage jusqu'à l'abréviation voire la lettre elle-même, isolée, proposant des étymologies poétiques pour les mots, mais également pour les sons et même les lettres. L'étymologie populaire, parfois inexacte, mais du moins efficace, contribue à l'élaboration d'un « alphabet de l'esprit » servant de base à la « langue des nombres » qu'il rêve, à la suite de Leibniz, dit-il, de fonder, mais ne réalisera jamais, car ses textes de création n'appliquent guère ses principes théoriques arithmétiques. Ou quand il les applique, remplaçant des noms et des mots par de simples lettres, le discours devient incompréhensible, assujetti aux limitations monosémiques des symboles mathématiques, au rebours de la polysémie des signes linguistiques.
- 11 La langue d'outre-entendement naissant de ces pratiques expérimentales et systématiques est à la fois programmatique, normative et transgressive, non seulement des règles imposées de la langue, mais de toutes les catégories mentales et intellectuelles. Elle contraint d'un même mouvement une écriture radicalement originale aussi bien qu'une lecture innovante, un arrière-texte et une arrière-lecture, si l'on veut. Mais si elle est derrière l'entendement, elle ne l'anéantit pas pour autant, translogisme ne se confondant pas avec alogisme.
- 12 L'un des premiers exemples de poésie explicitement et délibérément *zaoum*, date de 1912 et il est de la plume de Kroutchenykh :

ДЫР БУЛ ЩЫЛ [Dyr boul chtchyl]
 УБЕЩУР [Oubechtchour]
 СКУМ [Skoum]
 ВЫ СО БУ [vy so bou]
 Р Л ЭЗ [r l ez]

- 13 *Pomada (Rouge à lèvres)* de Kroutchenykh (1913), où sera inclus ce poème, est écrit dans une langue de sons et de rythmes dépourvus de significations dans quelque langue que ce soit, dont la composition est un jeu, mais sérieux comme le sont les jeux des enfants :

Cela nous amène à considérer la langue comme un jeu à la poupée ; c'est avec les chiffons du son qu'on y a confectionné des poupées pour toutes les choses du monde.

Ceux qui parlent la même langue sont les partenaires de ce jeu.

Pour ceux qui parlent une autre langue ces poupées sonores ne sont que des tas de chiffons sonores.⁷

- 14 Chaque lecteur puise au fond de ses souvenirs, de ses rêveries enfantines autour du langage pour aborder ces textes et tout leur arrière-texte qui permet de reconnaître une poupée dans des chiffons. Ces réflexions sont partagées par un petit groupe d'artistes poètes et peintres, tels Kroutchenykh et sa femme peintre Olga Rozanova, ou Kazimir Malevitch, par exemple qui, en 1919, dans un article « Sur la poésie » proposera à son tour un poème *zaoum*, au milieu de considérations sur l'art pictural :

Oullé Ellé Lél Li Unié Kon Si Ane
 Onone Kori Ri Koasambi Moiéna Lièj
 Sabno Oratr Toulloj Koalibi Blestoriè
 Tivo Orièniè Alij⁸

- 15 Une telle langue nécessite un retour aux fondamentaux du langage : l'unité du mot, voire de la lettre, en est l'outil d'élaboration. Kroutchenykh et Khlebnikov publient en 1913 le manifeste *Le Mot comme tel* (СЛОВО КАК ТАКОВОЕ) puis *La Lettre comme telle* (БУКВА КАК ТАКОВАЯ) avant les poèmes phonétiques des dadaïstes Ball ou Hausman. Leurs recherches sous-tendent aussi le questionnement de la langue d'un Jakobson (qui rencontre Khlebnikov cette même année 1913 et se liera d'amitié avec Kroutchenykh), ou les réflexions de Schwitters à propos de la lettre *i* : le mot, le son, la lettre sont aux fondations d'une poésie d'outre-entendement, sa base, son matériau et sa fin.

Le mot (et les sons, ses composants) n'est pas seulement une pensée tronquée, n'est pas simplement logique, il est le premier élément de tout le transrationnel (parties irrationnelles, mystiques et esthétiques).⁹

- 16 Par parenthèse, Malevitch donne une lithographie significative pour l'édition du *Mot comme tel* : une paysanne moissonnant, c'est-à-dire coupant des unités avec lesquelles elle refera des ensembles et qui sont comme les éléments constitutifs d'une autre métamorphose à venir, le pain. Quand on sait que le nom de Khlebnikov est formé sur celui du pain (*khleb*), on apprécie l'humour de Malevitch... La langue *zaoum*, dit Khlebnikov, « repose sur deux postulats » :

1. La première consonne d'un mot simple oriente le mot tout entier et l'emporte sur tout le reste.
2. Les mots qui commencent par la même consonne sont liés entre eux par une notion qui leur est commune ; c'est comme si, venus d'horizons différents, ils se rejoignaient dans le même secteur de notre jugement.¹⁰

- 17 Dans la constitution de cette langue expérimentale, le passage par le son pur peut être aidé par la peinture qui est, pour Khlebnikov, une voie d'approche de la parole, et permet des « Expériences de paroles colorées » explique-t-il à Jakobson. Les ouvrages collectifs de ces peintres et écrivains font signe de cette quête : *Mirskontsa* (1912), *Igra v Adu* (1912), *Bukh Lesinnyi* (1913) ou *Te Li Le* (1914)¹¹. Le mélange de typographie et d'écriture manuscrite, de majuscules et de minuscules, de dessins griffonnés et de peinture plus élaborées, les mises en pages qui obligent le lecteur à tourner et retourner les volumes, engagent donc une lecture privée de ses repères et loin des présupposés habituels de déchiffrement, une lecture d'outre-entendement qui ne comprend pas nécessairement ce que l'œil déchiffre et ainsi invente un feuilleté de significations possibles puisque la connexion entre mot et sens préétabli est devenue obsolète. Ce pourquoi Kroutchenykh s'offensait si quelqu'un, prononçant le titre du livre qu'il avait écrit avec Roman Jakobson – qui a pris pour l'occasion le pseudonyme de Aliagrov –, *Zaoumnaïa gniga* (*Larve transrationnelle*), disait *kniga* (livre) au lieu de *gniga*¹² et donc retombait dans un automatisme de lecture.

- 18 Arrière-texte et arrière-lecture s'entendent pour produire et apprécier les torsions infinies du lexique, et le remplacement de la syntaxe par un ordre d'obédience biologique et non plus strictement grammatical. Il en résulte une impression de décousu, de distorsion, de *sdvig* qui signifie déplacement, poussée, dislocation géologique, et, plus largement, mutation. Pour Kroutchenykh, le *zaoum* a bien un sens, mais « indéfini » et riche de tous les possibles de lecture et de compréhension. Cette conception est partagée par Jakobson ou Chklovski qui se sont aussi penchés sur la capacité de la langue à ces déviations et mutations, ces glissements de sens qui, au-delà de l'expérimentation linguistique, témoignent d'une véritable expérience de vie.

Le *zaoum*, expérience vitale d'avant-garde et d'avant monde

- 19 Ce qui chez les futuristes italiens a parfois tourné à l'artifice, n'est jamais mécanique chez Khlebnikov qui n'inflige ces torsions à la langue qu'en vertu d'une nécessité vitale. Il vit le bouleversement de la langue de l'intérieur, comme l'expression d'une nouvelle identité poétique mais aussi existentielle. Pour lui, la langue est un organisme vivant, pas un mécanisme, autrement dit elle est sujette aux blessures auto-réparées, aux cicatrices, mais aussi à la mort, sorte de métonymie de l'homme. Ainsi, la création verbale est une pratique bourgeonnante non tant du néologisme que de la recombinaison d'éléments qui sont le matériau de la langue, et le passage d'un ordre mécanique à un ordre biologique, plus universaliste que le linguistique.
- 20 La vitalité métamorphique, que l'on peut assimiler au trope, signe aussi un changement quant à la nature même de la poésie. Comme Van Ostaijen dans les années 1920, donc à l'époque où les futuristes russes élaborent le *zaoum*, voudra qu'on abandonne le mot allemand de « *Dichtung* » au profit de « *Wortkunst* », Khlebnikov considère que le mot est la matière première de la poésie, et que, corollairement le beau tient au seul langage. Breton ne dira pas autre chose, mais plus tard, dans *Les Pas perdus*, lorsqu'il affirmait qu'il fallait « considérer le mot en soi ».
- 21 Dans une perspective universaliste et contre les langues nationales, séparantes, Khlebnikov a fait suivre un autre chemin à la langue russe, une involution qui l'oriente vers le plus barbare, le plus balbutiant, aux antipodes de la culture occidentale moderne, vers son cher Astrakhan, « [c]e coin où la Russie a l'aspect de l'Afrique »¹³. Le seul système d'écriture qui trouve grâce à ses yeux est ainsi la langue idéogrammatique chinoise : le signe graphique unique qui rétablit du lien humain. Il publie par exemple en 1921 un recueil « asiatique » : *Révolution à Vladivostok* où la parole est endossée par un guerrier japonais. S'il s'attache néanmoins à la spécificité de la langue russe, c'est par volonté de ne pas s'inspirer de ce que les langues occidentales ont produit comme textes et comme théories poétiques. Le *zaoum*, langage nouveau en apparence, s'inscrit manifestement, pour partie du moins, dans une tradition cratyléenne et se construit sur l'utopie d'un âge d'or primitif où se parlait une langue adamique commune à tous les hommes. Les lectures d'autodidacte de Khlebnikov, telle la compilation que Sakharov avait faite au XIX^e siècle des *Légendes du peuple russe*, où abondaient formules magiques, comptines, textes de conjuration, font également de lui un héritier du symbolisme, et un lecteur de Nietzsche autant que des philosophes de l'âge classique (Descartes, Spinoza et surtout Leibniz) dont il se réclame. Pourtant, en dépit de ces postulats universelles, le *zaoum* est singulièrement russe, tournant le dos à

l'Occident et animé d'un tropisme plus asiatique, dans l'illusion que l'Asie serait moins la proie de la modernité technique.

- 22 Le tropisme panslave ne suffit cependant pas car, au-delà des langues parlées, la dimension visuelle, le support concret de la langue graphique (idéogrammatique ou mathématique) est impropre à fonder une véritable langue universelle qui devra être principalement orale, même si le monde des sons est un monde de confusion et de gaspillage d'énergie. Ce n'est sans doute pas l'oralité universelle en elle-même qui le retient, mais le lien qu'elle entretient avec la vie du sujet qui parle. Khlebnikov conduit un compagnonnage avec sa langue qui devient une expérience de vie, de vie en vie et en mouvement. Il est persuadé que depuis que l'humanité a commencé à se servir du langage, celui-ci est devenu un réservoir de savoir et d'expérience. Mais au fur et à mesure, la fixation des significations, la pétrification autant que la diversification des langues ont étouffé la dimension cognitive et expérimentale du langage humain¹⁴.
- 23 Charge aux hommes modernes d'inventer une telle langue graphique dont le champ d'application serait l'humanité entière, dans une transfiguration de la polyphonie des langues. Et l'on pourra même communiquer par projection sur les murs ou... sur les nuages ! Car le langage révèle, de lui-même, la nature de l'univers et, grâce à la science moderne, nous sommes désormais capables de le comprendre. Et plus encore que la compréhension, la scrutation du langage, selon une méthode cartésienne de décomposition en ses unités de plus en plus petites, regarde du côté de la vérité : l'usage a gommé la vérité du sens contenu dans les mots. Khlebnikov se donne pour tâche de retrouver vrai sens et vraie forme du « mot en soi », sa « raison pure » et son « son pur », ce qu'il nomme sa « signification stellaire ».
- 24 Faute de trouver une langue écrite ou parlée susceptible de répondre au cahier des charges du *zaoum*, les mathématiques pourraient remplir pour partie l'injonction de la transmentalité, mais leur capacité d'expression est encore trop limitée pour être satisfaisante. Khlebnikov, arithméticien, aspire pourtant à cette « numérolangue » qui codifierait dans un système numérique des actions, des images et ferait preuve d'une grande économie d'énergie dans la parole. Combinant les éléments de la langue comme des nombres, chiffres et lettres, Khlebnikov a le projet de mettre le monde en équation de sons ; et, inversement, il tend à trouver le sens du monde dans le déchiffrement numérique des sons et des mots. La langue ainsi infléchie véhicule un ordre du monde, un ordonnancement cosmique que la poésie a pour charge d'explicitier et de développer, comme on développe un théorème ou une équation du second degré. Les sons, pour Khlebnikov, sont les chiffres du monde et, en ce sens, son projet n'est pas de détruire les fondements de la langue (à la différence des futuristes italiens, par exemple), mais de refonder une cosmogonie dans l'élaboration de laquelle la langue jouerait un rôle parmi d'autres composantes (la typographie, par exemple, ou la symbolisation mathématique). Art et science ne sont donc pas à séparer dans cette quête des lois du monde :
- L'artiste doit-il ainsi se tenir à l'arrière-train de la science, de la vie, de l'événement : quelle place lui reste-t-il alors pour les prévisions, la prophétie, la prévolition ?¹⁵
- 25 En un sens, il s'inscrit dans le rêve de Leibniz d'une communauté de savants, d'institutions scientifiques œuvrant au perfectionnement du bonheur humain. Il soumet, comme son grand modèle aussi, la trop grande rudesse mathématique à la « *blandior ratio* » du langage en général, des langues naturelles en particulier. Proche

encore de Leibniz, Khlebnikov considère que les langues sont, à l'égal des mathématiques, des outils méthodologiques opérationnels qui peuvent se révéler de bons moyens de connaissance scientifique. Même les métaphores, les analogies ou les allégories ont leur place dans le raisonnement logique aux côtés des constructions strictement mathématiques.

- 26 Si par moments Khlebnikov fait du transmental un hyper-rationalisme, il paraît adopter dans le même temps une posture presque baudelairienne de « vaporisation du moi » dans le monde, et de porosité des objets du monde, tant concrets et physiques que conceptuels. Mais il n'y a en réalité pas de dissolution dans un grand tout hypothétique : cette vaporisation œuvre à une recomposition du sujet qui commence par le corps et considère la langue comme un corps physique, un phénomène tangible et d'abord sonore. C'est par l'expérience sensible auditive que se comprend la nature du langage et, partant, celle du monde : les lois de l'univers ne sont pas autrement construites que celles de l'assemblage d'abord sonore des composantes du langage. Scrutant l'intelligibilité ou l'obscurité du langage, Khlebnikov analyse du même coup celles du monde tout entier. Si le futurisme italien tend à une dissolution du moi (la haine du « je » comme épouvantail de la psychologie), si les dadaïstes aspirent à l'anonymat ou au pseudonymat, les futuristes russes ne passent par le collectivisme que pour reconstituer un moi, un sujet nouveau, plus engagé que jamais dans un rapport changé à l'espace mais surtout au temps.
- 27 La langue comme expérience vitale individuelle est aussi une destinée collective : le projet *zaoum* par la bouche de Zanguenzi, le double textuel de Khlebnikov, développe l'idée formulée ailleurs du monde comme poème :

ZANGUEZI : M'entendez-vous ? Entendez-vous mes paroles qui vous délivrent des chaînes des mots ? Les paroles sont taillées dans les blocs de l'espace.

Des particules de paroles. Des parties de mouvement. Le verbe, ça n'existe pas, il y a des mouvements dans l'espace et ses parties : points, surfaces. [...]

Plans, surfaces planes, chocs de points, cercle divin, angle d'incidence, faisceaux de rayons s'éloignant d'un point ou convergeant vers lui, voilà les blocs secrets de la langue. Grattez ce langage et vous apercevrez l'espace et son pelage.¹⁶

- 28 La langue de surface est accablée de deux tares : la première est que le « mot est mal formé » ce qui oblige à un « gaspillage de la raison mondiale du fait du temps offert à l'irrésolution ». La seconde relève du babélisme : la diversité des langues exhibe le manque de LA langue unique, rêvée. Les langues sont celles de la désunion qui a séparé « l'humanité plurilingue en camps de lutte douanière, en une série de marchés verbaux hors des frontières desquels une langue donnée n'a pas cours ». Le *zaoum* voudrait abolir les nationalismes linguistiques, tout en aspirant à une valeur signifiante universelle des mots. À charge alors pour le *zaoum* de trouver l'équation du monde par celle du temps, puisque lieu et temps sont des « concepts jumeaux »¹⁷. En compagnie de Leibniz annonçant « le temps où les hommes, au lieu de discussions blessantes, calculeront »¹⁸, l'ambition de Khlebnikov ne manque d'ampleur, comme il l'avoue simplement en 1915 dans une lettre à sa famille : « C'est ainsi que je partirai pour les siècles, comme celui qui a découvert les lois du temps », et il sera président du monde et roi du temps. Affirmant que « la voie expérimentale est la seule qui soit vraie », il complète sa pensée dans cette lettre assumant qu'il a « tracé la voie qui doit permettre de poursuivre ces recherches : elle part de l'étude expérimentale (par l'expérimentation et non par la spéculation) du temps ». Khlebnikov élabore sur une

vingtaine de pages, un raisonnement intitulé « Notre base » et articulé autour des développements suivants qui valent comme autant de pétitions de principe :

1. La verbocréation
2. La langue transrationnelle
Consécration de l'alphabet
3. Conception mathématique de l'histoire
La gamme du futurien¹⁹

- 29 Pour prouver que « l'isba de l'univers est construite des rondins du nombre deux et du nombre trois »²⁰, il engage alors poésie, mathématique et Histoire dans une complexe relation d'engendrement réciproque, avec une tendance à la hiérarchisation toutefois au profit de la poésie. Ainsi, *Les Tables du Destin*, œuvre « chronométrique », considère l'Histoire comme la réalisation matérielle des images fondées par le poète, porte-voix du destin qui, lui, a imaginé le monde sous forme d'un immense poème²¹. On s'explique mieux la persistance, dans la poésie de Khlebnikov de formes archaïques telles l'épopée, de figures mythologiques, d'images qui n'ont rien des destructions futuristes, plus proches d'Essénine ou de Blok que de Kroutchenykh par exemple.
- 30 Malevitch a le premier proposé le terme d'*alogisme* pour caractériser une poésie qui irait à la fois contre le positivisme de l'époque et contre le symbolisme autant que contre ce goût public qu'il convenait de gifler, faisant l'éloge du non-sens et d'une certaine irrationalité. Une langue déviante, grammaticalement, sémantiquement était mieux à même de traduire cette déviance de la pensée et de la logique. Mais le *zaoum* n'est pas alogique : il est la logique nouvelle d'un monde nouveau. Car le renouvellement du mot est de fait, pour les futuriers, à la mesure d'un monde autre et, surtout après la révolution de 1917, les poètes – Maïakovski le premier –, mais aussi les peintres constructivistes martèleront cette exigence de refondation du langage afin qu'il coïncide avec une refondation du monde : à un monde jeune, tourné vers le futur, il faut une langue débarrassée des affadissements que l'histoire humaine lui a fait subir. L'artiste, nouvel Adam, attribue aux objets du monde des noms comme purifiés de leurs significations dévoyées.
- 31 L'élaboration de cette langue d'outre-entendement peut sembler une mise en forme utopique du monde par l'écriture ; or, les futuriers, lucides, savent qu'elle n'est pourtant pas garante d'une meilleure compréhension profonde du monde, même si elle en est une meilleure explication. Dans « On dit que la poésie doit être compréhensible »²², Khlebnikov oppose du texte compréhensible (une enseigne, une affiche, par exemple) à de la poésie qui n'est pas nécessairement compréhensible, au sens courant du terme, mais l'est au sens de l'outre-entendement. Le *zaoum* a de la sorte une portée poétique et politique, politique parce que poétique : langue refondée, elle aide à se libérer de « l'établissement pesant des tribus, des parlers, des latitudes et des longitudes »²³. Dans cette « conception mathématique de l'histoire », cette dernière, passée au crible des mathématiques, débarrassée des oripeaux mensongers dont l'affublent les États, met l'humanité sur la voie de sa métamorphose politique, dans un vaste non-État sous le « ciel stellaire » :
- À mesure qu'on découvre les ondes du destin, disparaissent les notions de peuples et d'États et il ne reste plus que la seule humanité dont tous les éléments sont reliés les uns aux autres de façon réglée.²⁴
- 32 Le texte se conclut, du reste, sur les modalités d'une alliance entre microcosme humain (corps et langage) et macrocosme :

Un des moyens c'est la Gamme du Futurien dont une des extrémités commande aux mouvements célestes et l'autre se dissimule dans les battements du cœur.²⁵

- 33 La question d'une poétique autant que politique maîtrise du temps est posée plus largement dans les manifestes futuristes – italiens aussi bien que russes. Ainsi, *Une gifle au goût public* (1912) assène :

Nous seuls sommes le visage de notre temps. Par nous le cor du temps sonne dans l'art des mots.

- 34 L'image de langage-temps apparaît dans un petit poème « Perce-temps perce-pierre » (1908) évoquant une nouvelle espèce botanique née d'une langue nouvelle :

Perce-temps, perce-pierres,
Sur la rive du lac
Où les pierres sont comme temps,
Où le temps est comme pierre.
Du lac sur la rive
Perce-temps, perce-pierres,
Sur la rive du lac
Enchanté chuchotis.

- 35 Au-delà de la connaissance des lois du temps et de l'instauration de nouveaux instruments de mesure à la fois arithmétiques et linguistiques, Khlebnikov aspire à un savoir total, mais qui ne soit pas un savoir académique, compréhension intime plus que connaissance.

- 36 Le *zaoum*, grande entreprise d'une révolution linguistique et mentale orientée vers le futur et qui veut une langue nouvelle pour des hommes nouveaux, s'inscrit donc dans une filiation d'utopistes en quête d'une langue originelle, pré-babélique. Les restrictions théoriques et pratiques en ont été pointées par Kroutchenykh lui-même : « La poésie d'outre-entendement est une excellente chose, mais c'est comme la moutarde – notre faim ne peut être rassasiée uniquement avec de la moutarde²⁶ ». Khlebnikov, conscient de ces limites et en dépit de certaines de ses aberrations arithmétiques qui n'affectent en rien la qualité de ses textes poétiques, a su fonder une écriture et une parole absolument neuves, une sorte d'avant-texte ou de sur-texte qui est peut-être la réponse des véritables avant-gardistes à l'arrière-texte.

Mais le Futurien serre les boulons,
Ayant longtemps cherché la pince appropriée,
Car il sait qu'il va beaucoup édifier,
Trouvant dans le nombre appui pour ses mains.²⁷

- 37 Maïakovski, à la mort de Khlebnikov en 1922, reconnaît sa dette envers lui :

Pour conserver la véritable perspective littéraire, j'estime de mon devoir d'imprimer noir sur blanc en mon nom et, je n'en doute pas, au nom de mes amis, les poètes Asseïev, Bourliouk, Kroutchenykh, Kamenski, Pasternak, que nous l'avons considéré et le considérons comme un de nos maîtres en poésie, et le plus magnifique, le plus probe chevalier de notre combat poétique.

- 38 Ce qui lui assure aussi une postérité à laquelle appartiennent les forgeurs de langues imaginaires, tels Michaux ou Novarina, par exemple, chez qui l'arrière-texte n'est pas non plus alors un vain mot.

NOTES

1. Je tiens à remercier Elena Kojina pour sa précieuse aide linguistique et sa connaissance de Khlebnikov qu'elle a eu la gentillesse de partager avec moi. Sans elle, ce travail n'eût simplement pas été possible.
2. V. Khlebnikov, « Conjuración par le rire », *Zanguezi et autres poèmes*, trad. Jean-Claude Lanne, Paris, Flammarion, 1996, p. 81. Voir aussi d'autres poèmes onomatopéïques tels « Bobeobi ».
3. Quelque chose comme « Accord monde ».
4. V. Khlebnikov, *Ladimir, Des nombres et des lettres*, trad. Agnès Sola, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 23-24.
5. Voir J.-C. Lanne, « Les métaphores du corps dans l'œuvre poétique de Velimir Khlebnikov », *Cahiers slaves*, n° 9, 2008, « Le corps dans la culture russe et au-delà », Galina Kabakova et Francis Conte (dir.), p. 381-399. DOI : 10.3406/casla.2008.1038
6. V. Khlebnikov, *Nouvelles du Je et du Monde*, trad. J.-C. Lanne, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, p. 130.
7. V. Khlebnikov, « La langue transrationnelle », *Des nombres et des lettres*, op. cit., p. 88.
8. K. Malevitch, *Écrits*, trad. Andrée Robel, Paris, Ivrea, 1996, p. 292.
9. A. Kroutchenykh, « Nouveaux chemins du mot » (« НОВЫЕ ПУТИ СЛОВА » [Novye puti slova]), *Troe*, Saint-Petersbourg, 1913.
10. V. Khlebnikov, *Des nombres et des lettres*, op. cit., p. 90.
11. A. Kroutchenykh & V. Khlebnikov, illustré par Natalia Gontcharova, *Igra v Adu* (ИГРА В АДУ) signifie « Jeu en enfer » ; A. Kroutchenykh & V. Khlebnikov, illustré par Natalia Gontcharova, Larionov, Rogovin et Tatlin, *Mirskontsa* (МИРСКОНЦА) est la coalescence de trois mots : МИР С КОНЦА et signifie « le monde à l'envers » ou plutôt « le monde en commençant par la fin » ; A. Kroutchenykh & V. Khlebnikov, illustré Olga Rozanova, *Bukh lesinnyi* (БУХ ЛЕСИННЫЙ) est plus complexe : БУХ signifie « pouf ! » (chute de quelque chose ou quelqu'un), et ЛЕСИННЫЙ est un adjectif néologique formé sur le radical ЛЕС (lès), le bois, quelque chose comme : « sylvestre » ; A. Kroutchenykh & V. Khlebnikov, illustré Olga Rozanova, *Te Li Le* (ТЭ ЛИ ЛЭ)... qui ne signifie rien...
12. L'affaire est plus complexe... *Gniga* n'existe pas et combine *gnida*, la « lente » (œuf du pou) et *kniga* le « livre ».
13. V. Khlebnikov, « Hâdji-Tarkhan », *Zanguezi*, op. cit., p. 192.
14. Voir Willem G. Weststeijn, « Another Language, Another World: The Linguistic Experiments of Velimir Khlebnikov », *L'Esprit créateur*, vol. XXXVIII, n° 4, hiver 1998, p. 27-37.
15. V. Khlebnikov, *Carnets*, cité par J.-C. Lanne in *Zanguezi et autres poèmes*, op. cit., p. 26.
16. V. Khlebnikov, *Zanguezi et autres poèmes*, op. cit., p. 303.
17. V. Khlebnikov, « Le Temps mesure du monde », *Nouvelles du Je et du Monde*, op. cit., p. 422.
18. Cité par Khlebnikov, « Le Temps mesure du monde », *Ibid.*, p. 431.
19. V. Khlebnikov, *Des nombres et des lettres*, op. cit., p. 80-98.
20. V. Khlebnikov, « Alphabet du ciel », *Les Tables du destin, Des nombres et des lettres*, op. cit., p. 155
21. V. Khlebnikov, *Les Tables du destin*, op. cit., p. 117 sq.
22. V. Khlebnikov, « On dit que la poésie doit être compréhensible », *Nouvelles du Je et du Monde*, op. cit., p. 135 sq.
23. V. Khlebnikov, « Sur la poésie contemporaine », *Ibid.*, p. 124.
24. V. Khlebnikov, « Notre base », *Des nombres et Lettres*, op. cit., p. 97.
25. *Ibid.*, p. 97.
26. Cité par R. Jakobson, « Souvenirs sur Khlebnikov », *Europe*, n° 978, octobre 2010, p. 11.
27. V. Khlebnikov, *Les Enfants de la loutre, Zanguezi et autres poèmes*, op. cit., p. 57.

AUTEUR

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL