



destin / vocation

(se) perdre

(se) perdre
destin / vocation

Cahiers
ERTA
numéro 34

(se) perdre destin / vocation

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2023

comité scienti ique

Patrick Imbert
Tugrul Inal
Mirostław Loba
Annick Louis
Wiesław Malinowski
Zuzana Malinovská
Paweł Matyaszewski

Krystyna Modrzejewska
Michał P. Mrozowski
Lydie Parisse
Barbara Sosień
Dorotya Szavai
Sabine M. E. van Wesemael

comité de lecture

La liste des membres du comité de lecture est accessible sur la page
ejournals : www.ejournals.eu

comité de rédaction

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska
Anne Delsipée
Katarzyna Kotowska
Tomasz Swoboda

Paulina Tarasewicz
Ewa M. Wierzbowska
Małgorzata K. Wierzbowska

rédacteur en chef

Ewa M. Wierzbowska

vice-rédacteur en chef

Tomasz Swoboda

révision du texte

Anne Delsipée

couverture et page de titre & mise en page

Małgorzata K. Wierzbowska

Ouvrage publié avec le concours de
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83
<http://wyd.ug.edu.pl>; sek.wyd@gnu.univ.gda.pl

cahiers erta n° 34

études I. (se) perdre

MICHELE MORSELLI	9
Perdus entre l'Ancien Régime et la Restauration. Revenants, politique et réalisme dans <i>Le Centenaire</i> et <i>Le Colonel Chabert</i> de Balzac	
GERALDINE VOGEL	35
Voie négative, vue négative : Edmond Rostand ou la communion perdue	
BENJAMIN BÂCLE	55
L'absence comme condition de la présence : Albert Samain et le dessaisissement	
GUILLAUME ROUSSEAU	73
Métamorphoses du poète dans « Le Poète assassiné » d'Apollinaire : Apollon et Orphée, oursin et laurier	
AGNIESZKA LOSKA	95
Se perdre dans la maternité, se retrouver dans l'écriture. À la recherche de l'identité maternelle/féminine dans <i>Ce qui gronde</i> de Marie Petitcuénot	
SOUALAH KELTOUM	113
De la perte à la réédification du sens dans <i>Les blessures du silence</i> de Natacha Calestrémé	

études II. destin / vocation

- ŁUKASZ SZKOPIŃSKI** 137
Étienne-Léon de Lamoignon : destin d'un
faussaire par vocation
- MARTA SUKIENNICKA** 155
Destin et desseins du vivant dans *Les Fossiles* de
Louis Bouilhet
- AGATA SADKOWSKA-FIDALA** 171
Satisfaire sa faim : destin, dessein et vocation
dans *À vau l'eau* de Joris-Karl Huysmans
- ANITA STAROŃ** 189
Rachilde et la vocation de l'écrivain
- WIESŁAW MATEUSZ MALINOWSKI** 207
La Pologne, son destin et sa vocation particulière
aux yeux des écrivains français du XIX^e siècle

varia

- SEBASTIAN ZIÓŁKOWSKI** 227
Pour le décryptage de traces expressionnistes
dans l'œuvre d'Isidore Ducasse

Si la notion de « perdre » résonne avec plus de force que celle de « se perdre », les deux ont une connotation plus négative que positive car l'imprévisible nous effraie plus qu'il n'excite notre curiosité. Néanmoins, il s'avère quelquefois que la perdition ouvre de nouvelles possibilités, stimule la créativité, impose des choix jusque-là impensables. Parfois, se perdre signifie aussi s'évader, retrouver une liberté perdue ou jamais ressentie. Quand on y pense, « (se) perdre » conditionne la vie humaine, donc la création littéraire aussi. (Se) perdre, volontairement ou involontairement, est le destin de l'être humain. Tant les héros que les narrateurs éprouvent une perte ou se perdent dans les méandres de la vie, dans des broussailles de pensées et de sentiments, cherchent des solutions, tâtonnent dans l'obscurité ou sont éblouis par l'évidence. Les auteur-e-s qui se présentent dans ce numéro de *Cahiers ERTA* saisissent les bribes perdues qui trahissent les sources et/ou les conséquences d'une perte, ou dévoilent les tours du destin.

EWA M. WIERZBOWSKA



**ETUDES
(SE) PERDRE**

MICHELE MORSELLI

Università di Bologna

Perdus entre l'Ancien Régime et la
Restauration. Revenants, politique
et réalisme dans *Le Centenaire*
et *Le Colonel Chabert* de Balzac

Croyez-vous », demande Vautrin à Lucien de « Rubempré, « au dernier demi-dieu de la France, à Napoléon ? »¹ La *Comédie humaine* illustre bien la persistance de l'imaginaire napoléonien à l'époque de la Restauration : après sa mort, l'Empereur fait l'objet d'un culte laïque parmi ses vétérans, en traçant les contours du mythe. Dans *l'Histoire de l'Empereur*, Balzac accorde à Bonaparte, « dieu du peuple »², des capacités surhumaines telles que l'invulnérabilité ou la clairvoyance. Napoléon est capable « de passer [...] à travers les balles, les décharges de mitraille [...] qui avaient du respect pour sa tête »³ ; ses soldats se retrouvent « maîtres de l'Italie, comme Napoléon l'avait prédit »⁴. « [Amis] de la plus pure poésie », les anciens militaires de l'Armée attribuent à leur général « un merveilleux toujours simple ou de l'impossible presque croyable »⁵, en suggérant une curieuse antinomie entre le merveilleux de la « légende napoléonienne »⁶ et le réalisme balzacien.

1 H. de Balzac, *Illusions perdues*, J. Noiray (éd. critique), Paris, 10/18, 1973, p. 657.

2 H. de Balzac, *Histoire de l'Empereur, racontée dans une grange par un vieux soldat*, Paris, J.-J. Dubochet-Hetzel et Paulin, 1842, p. 26.

3 *Ibid.*, p. 29-30, italique dans le texte.

4 *Ibid.*, p. 36.

5 *Ibid.*, p. 26.

6 Cf., par exemple, P. Laubriet, « La légende et le mythe napoléoniens

Dans *l'Histoire*, le mythe bonapartiste s'oppose à la misère des vétérans napoléoniens. Perdus dans un monde qui les rejette, les anciens militaires produisent un contre-discours aussi glorieux que fabuleux pour répondre à la brutalité bourgeoise de l'époque. Les ex-bonapartistes constituent ainsi une série de sous-typologies sociales oscillant entre le ridicule et le pathétique : le Giroudeau des *Illusions perdues*, « un vieil officier décoré », devenu concierge du journal de Finot, est « un invalide manchot qui de son unique main tenait plusieurs rames de papier sur la tête et avait entre les dents le livret voulu par l'administration du Timbre »⁷.

Les bonapartistes de la *Comédie humaine* ont fait l'objet de plusieurs contributions⁸ ; toutefois, leur rapport métonymique au réalisme demeure inexploré. Alors que certains se sont empressés de souligner le statut chancelant du réalisme du *Colonel Chabert*⁹, nous nous proposons d'étudier à quel point le merveilleux du mythe napoléonien peut constituer, par antithèse, un espace d'élaboration du réalisme balzacien.

De nombreux critiques se sont exprimés sur le rapport entre Balzac et Napoléon. Nonobstant quelques positions excentriques¹⁰, la plupart concordent sur

chez Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1968, p. 258-301 ; M. Marly, « Les voix de la légende. Réflexions sur la parole des anciens soldats de Napoléon dans les campagnes du XIX^e siècle », [dans :] *Romantisme*, 2013, vol. 160, n° 2, p. 113-122.

7 H. de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 311.

8 Cf. J. H. Mazaheri, « La vision de la guerre dans *Le Colonel Chabert* », [dans :] *Romance Notes*, 2004, vol. 44, n° 3, p. 317-325 ; P. Berthier, « Absence et présence du récit guerrier dans l'œuvre de Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1984, vol. 5, p. 225-246 ; L. Saurel, « Les soldats vus par Balzac », [dans :] *Europe*, 1950, vol. 28, n° 55, p. 101-104.

9 Cf. G. Good, « *Le Colonel Chabert* : A Masquerade with Documents », [dans :] *The French Review*, 1969, vol. 42, n° 6, p. 846-856.

10 Cf. J.-H. Donnard, « À propos d'une supercherie littéraire. Le "bo-

l'ambiguïté du bonapartisme de la *Comédie humaine* : la fascination de Balzac pour l'Empereur répondrait moins à une sincère admiration qu'au besoin d'une autorité institutionnelle forte, en réponse à la préten- due mollesse de Louis-Philippe¹¹.

Toutefois, ces thèses risquent d'abord d'éclair- cir moins l'œuvre que son auteur ; ensuite, elles se concentrent plutôt sur la maturité de Balzac, en néglig- eant ses années de formation romanesque, au ser- vice de Le Poitevin et d'Étienne Arago. Ainsi, nous sug- gèrerons que la persistance du mythe napoléonien chez Balzac ne constitue pas seulement un contre- chant à la misère ravageant le monde de la *Comédie humaine*, mais plutôt un *locus* privilégié d'élabora- tion de sa poétique réaliste actif depuis ses premiers ouvrages.

Ce parcours se limitera à la figure du revenant, en tissant une série de (dis)continuités entre le *Colonel Chabert* (1832-1844) – ouvrage de la maturité où la présence du mythe napoléonien est plus structurelle – et *Le Centenaire ou Les Deux Béringheld* (1822), qui réinterprète le thème du revenant au prisme du *topos* fantastique du *doppelgänger*. À l'instar de *Chabert*, le contexte socio-historique joue un rôle capital dans *Le Centenaire* : le jeune aristocrate Tullius veut par- ticiper aux guerres napoléoniennes ; il est cepen- dant persécuté par son ancêtre, le sorcier Béringheld, qui, pour convaincre Tullius de reprendre sa place et son titre, tourmente l'officier jusqu'à lui ôter sa fiancée, Marianine.

L'analyse se concentrera d'abord sur le statut po- litique du revenant Béringheld, comparé à celui de Chabert. Ensuite, nous suggèrerons que les deux per- sonnages se définissent réciproquement par rapport

napartisme" de Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1963, p. 123-142.
11 Cf. B. Guyon, *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Colin, 1967.

au mythe napoléonien ; en dernier lieu, nous mettrons en exergue leur relation au merveilleux des premiers ouvrages de Balzac et au réalisme de sa maturité.

Si la formation philosophique de Balzac constitue un répertoire pour les persistances fantastiques dans son œuvre de la maturité (*La Peau de chagrin* ; *Louis Lambert*) et non seulement¹², le mythe napoléonien aussi peut se charger de la même fonction *poiétique*, en constituant l'un des outils sur lesquels mouler le réalisme de la maturité balzacienne.

Chabert et Béringheld, revenants politiques

Bien que le « revenant » soit associé à une distorsion perceptive (« étrange ») ou essentielle (« merveilleux ») du monde fictionnel, sa présence dépasse largement les frontières du fantastique. Songeons à Edmond Dantès ou à Jean Valjean : le retour perturbateur d'un personnage prétendu mort constitue un scénario fréquent dans les littératures du XIX^e, même dans des fictions relativement adhérentes au Réel. Après leur mort métaphorique, les « voleurs de visages » reviennent pour redresser les torts qu'ils ont injustement subis¹³. Bien que le rétablissement de l'équilibre se limite souvent à la sphère intime (mariages empêchés, enfants perdus, séparations familiales), le sort du revenant s'enracine néanmoins dans un contexte politique : à titre d'exemple, Dantès revient à Marseille le jour précis où Napoléon quitte Elbe, et il est emprisonné sous l'accusation de sympathies bonapartistes ; Rio Santo des *Mystères de Londres* fait partie d'une

12 Voir § 22.

13 J.-C. Vareille, *Le Roman populaire français. 1789-1914. Idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM, 1994 ; J.-C. Vareille, *L'Homme masqué, le justicier, le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989 ; D. Blonde, *Les Voleurs de visages. Sur quelques cas troublants de changement d'identité*, Paris, Métallé, 1992.

société politique secrète, pour ne rien dire des vicissitudes de Valjean.

Or, le colonel Chabert se trouve au carrefour entre le revenant proprement dit et les « voleurs de visages » qui peupleront les feuilletons de la deuxième moitié du siècle¹⁴ : cru mort lors de la bataille d'Eylau, Chabert rentre en France après une décennie de péripéties à travers l'Europe. Entretemps, il a perdu son titre, sa maison a été vendue et détruite, sa femme s'est remariée avec le comte Ferraud, qui a hérité de son patrimoine.

Si l'identité instable du « voleur de visages » constitue une condition *sine qua non* pour se retrouver parmi les vivants, la transformation de Chabert est cependant liée à ses vicissitudes politiques et militaires. Rentré à Paris « en même temps que les cosaques »¹⁵, Chabert se déguise à l'aide d'une perruque pour cacher « son crâne horriblement mutilé par une cicatrice transversale » (CC, 82). À cause des blessures subies pendant la bataille et des privations du voyage, Chabert porte les signes d'une vieillesse aussi précoce qu'hyperbolique, l'ayant rendu « méconnaissable, même pour l'œil du plus humble et du plus reconnaissant de [ses] amis » (CC, 95). Chabert a vieilli avec le bonapartisme ; l'inadéquation du système politique dont il est un produit l'a rendu méconnaissable dans le présent historique.

14 D. Massonnaud, « Fantômes, revenants et ombres portées : pour un "réalisme fantaisiste" », [dans :] *L'Année balzacienne*, 2012, n° 13, p. 161-180 ; A. Brossat, « *Le Colonel Chabert* ou le revenant intempesitif », [dans :] *Intermédialités*, 2007, n° 10, p. 61-75.

15 H. de Balzac, *Le Colonel Chabert*, S. Vachon (éd. critique), Paris, Librairie Générale Française, 2018, p. 97. Dorénavant, nous nous référerons à cette œuvre à l'aide de l'abréviation CC, la pagination après le signe abrégatif. De même, nous indiquerons : H. de Saint-Aubin, *Le Centenaire ou Les Deux Béringheld*, Paris, Pollet, t.1-3, 1822, à l'aide de l'abréviation C. Sauf autre indication, les italiques sont dans le texte.

Cependant, la métaphorisation de la "mort politique" de Chabert est incomplète ; elle pénètre en revanche dans l'espace sémantique du discours. Le militaire « a l'air d'un déterré » (CC, 73), et son « visage pâle, livide, et en lame de couteau [...] semblait mort » (CC, 80) ; le récit s'attarde sur « les sinuosités froides, le sentiment décoloré de [sa] physionomie cadavéreuse » (CC, 81), en insistant sur le lexique de la morbidité. Bien qu'il ne soit pas mort au sens propre, Chabert est littéralement « sorti du ventre de la fosse aussi nu que de celui de [sa] mère » (CC, 88), comme en une sorte de résurrection. Sa nature de revenant ambigu, à la fois métaphorique et sémantique, est remarquée par Chabert lui-même : « J'ai été enterré », raconte-t-il, « sous des morts, mais maintenant je suis enterré sous des vivants, sous des actes, sous des faits, sous la société tout entière » (CC, 91). Le dépaysement de Chabert est celui d'un revenant à la fois au sens propre et au sens figuré, les sèmes de la mort et de la politique court-circuitant l'opposition binaire entre la dimension transitive et intransitive du discours.

Tout de même, nous observons une série de discontinuités par rapport au *topos* du revenant. Chabert hante moins qu'il n'est hanté par la Restauration : il cherche « vainement [...] quelques symptômes d'aménité sur les visages inexorablement insouciantes » (CC, 71) auxquels il demande de l'aide. Ensuite, le thème du revenant implique *a fortiori* d'être reconnu par les vivants, alors que le drame de Chabert repose justement sur le fait qu'on ne veut pas l'identifier et lui reconnaître ses droits. Balzac opère ainsi une série de renversements multiples par rapport au revenant gothique, qui ne constituent pourtant pas la première tentative autour du thème.

Dans *Le Centenaire*, l'*Unheimlich* réside dans la descendance potentielle entre le revenant et sa victime, dans lesquels « on [...] reconnoissait *un air de famille* »

(C, I, 77). À l'instar du *Colonel Chabert*, le vieillissement se trouve déjà associé au revenant : Béringheld « était accablé par les symptômes de la plus effrayante vieillesse, et d'une décrépitude telle que l'on croyait entendre le craquement des os d'un squelette » (C, II, 39). Or, l'extrême vieillesse de Béringheld empiète sur la morbidité : ses yeux « étaient morts et ternes, *le vif de la vie* les avait quittés » (C, I, 73) ; « [ses] mouvemens [sic] semblaient appartenir plutôt à la tombe qu'à la vie » (C, I, 78). Néanmoins, la décrépitude de Béringheld n'est qu'apparente ; l'impuissance de Chabert s'oppose au pouvoir démesuré du sorcier : Béringheld est « d'une taille gigantesque » (C, I, 69-70) ; il a « une bouche d'une grandeur démesurée » et des « jambes massives » (C, I, 75) annonçant « une force musculaire telle, que [...] on eût cru qu'aucune puissance ne serait assez vigoureuse pour l'ébranler » (C, I, 75-76).

De même, le rapport du revenant avec le temps est inversé par rapport au *Colonel Chabert* : si le colonel est victime de son écoulement, le Centenaire se place au dehors du temps. La vieillesse de Béringheld est celle des monuments, dont les décombres en témoignent l'immortalité : on « assimilait [le Centenaire] à une pyramide d'Égypte, car sa présence avait quelque chose de *monumental* » (C, I, 78). À plusieurs reprises, le corps du vieillard est associé à l'immuabilité de la pierre : il appartient « à la minéralogie [plutôt] qu'à l'ordre animal » (C, I, 71-72).

L'immortalité de Béringheld incarne la résistance de certaines continuités nonobstant l'écoulement de l'Histoire. En appartenant « aux siècles écoulés [plutôt] qu'au présent » (C, I, 78), le Centenaire devient l'allégorie de la persistance de l'Ancien Régime sous l'Empire et, plus précisément, la projection exogène du conflit intérieur se déroulant en Tullius. « Enfant d'un jour, tu veux vivre ta journée ? » (C, II, 15) demande Béringheld, en reprochant à son descendant sa

fascination pour la *hybris* et l'individualisme (« ta journée ») bonapartistes, impuissants face à la stratification éternelle de la noblesse de sang.

À cause de la stérilité du père de Tullius, la naissance de ce dernier est due à l'intervention surnaturelle de Béringheld, voulant être « une source de prospérité » (C, II, 41) pour sa lignée lors de la dégringolade de l'Ancien Régime. Le militaire grandit selon les préceptes d'une éducation aristocratique : Tullius « s'aperçut que l'on gouvernait les hommes en leur mettant un frein comme à des chevaux [...]. Il vit le monde divisé en deux classes distinctes, les grands et les petits » (C, II, 137-138). Cependant, le dauphin de Béringheld est loin d'incarner la volonté de Dieu telle qu'elle se manifeste à travers l'Histoire. Comme le remarque le père Lunada, « Dieu est sage, et ne fait rien en vain : s'il a permis la dispersion de notre *Société*, ce fut pour punir la terre » (C, I, 246-247). Nous sommes en 1780 : si l'épuisement de la noblesse est une punition céleste, la résistance à ce nouvel *ordo rerum* constitue quand même une interférence diabolique ; la naissance de Tullius est donc le résultat d'« un pacte avec l'ennemi des hommes » (C, II, 34).

Béringheld incarne ainsi les côtés les plus diaboliques du monarchisme absolu. Bien que ses pouvoirs alchimiques soient démoniaques, il s'adresse à ses "sujets" comme s'il représentait – de même que les rois de France – la volonté divine : « [à] voir les hommages qu'on lui rendait, il était facile de présumer qu'on le prenait pour un *Dieu* » (C, II, 110) ; un dieu qui, néanmoins, se nourrit de la sève vitale de ses sujets et qui, étant exilé comme un émigré monarchique, ne pourra rentrer en France que « [l]orsque la face des pays que nous avons quittés sera renouvelée, lorsqu'une génération aura passé » (C, II, 112) après la Révolution. Cette prophétie *ex post* dévoile partiellement l'allégorie de Béringheld : le sorcier représente

moins l'Ancien Régime tout court que ses velléités antihistoriques au XIX^e siècle, en incarnant le fantôme d'une époque par le thème du revenant.

Si *Chabert* met en scène la persistance refoulée de l'Empire sous la Restauration, de manière complémentaire *Le Centenaire* représente la "tentation monarchique" sous l'Empire. Malgré la continuité des fonctions (allégorie politique) et des thèmes (revenant), nous remarquons une série d'oppositions entre Chabert et Béringheld, nombreuses au point de faire douter de l'existence d'un véritable rapport privilégié entre les deux personnages. Pour saisir la portée effective de la continuité entre Chabert et Béringheld, il faut envisager un prisme à travers lequel réunir ces deux entités : qu'il soit le cadre du déroulement de l'action ou bien un fantasme, l'âge napoléonien constitue le seul véritable lieu de rencontre entre Béringheld et Chabert, notamment dans la figure de Napoléon.

Béringheld et Chabert à l'épreuve de Napoléon

Lorsqu'il rentre à Paris, Chabert est seul : il est orphelin, état propulseur du roman de formation tel que l'a envisagé Moretti¹⁶. L'orphelinage de Chabert est cependant de deuxième degré, à la fois familial et politique : « si j'avais eu des parents, tout cela ne serait peut-être pas arrivé ; mais [...] je suis un enfant d'hôpital [...]. Je me trompe ! J'avais un père, l'Empereur » (CC, 96). Son déracinement politique fixe d'ailleurs les contours d'un rapport filial brisé : « [Chabert] parle avec la naïveté d'un enfant ou d'un soldat », remarque-t-on, « car il y a souvent de l'enfant chez le vrai soldat, et presque toujours du soldat chez l'enfant » (CC, 93).

16 Cf. F. Moretti, *Le Roman de formation*, C. Bloomfield, P. Musitelli (trad.), Paris, CNRS Éditions, 2019.

La vie militaire sublime le rapport familial, dans lequel Napoléon incarne la figure du père.

Chabert est victime du « complexe de Télémaque »¹⁷ – l'attente frustrée d'un père disparu –, alors que le rapport entre Tullius et Béringheld relève plutôt du complexe d'Œdipe¹⁸, puisqu'il est fondé sur le refoulement de la haine pour une figure paternelle avec laquelle il devra enfin s'identifier. Comme les autres « sujets » de Béringheld, Tullius est l'« enfant d'un jour » du Centenaire, formule qui infantilise les subalternes en rappelant d'ailleurs l'exiguïté de leurs existences par rapport à la perpétuité du pouvoir monarchique.

Cependant, le symbolisme de Béringheld est bien plus ambigu qu'il ne paraît ; sa valeur allégorique dépasse largement les frontières historiques de l'Ancien Régime. Pour préserver son seul héritier, Béringheld doit seconder malgré lui les ambitions bonapartistes de Tullius : il protège son descendant contre les mamelouks lors de la bataille des Pyramides ; il sauve Tullius lorsque, en Syrie, il est atteint par la peste noire, et le sauve encore en Espagne. À l'instar d'un *katechon* laïque, Béringheld finit par retarder la deuxième venue de la Couronne pour assurer la préservation de sa lignée de noblesse.

Tullius est condamné à vivre éternellement par l'intervention magique de Béringheld, qui lui fournit les pouvoirs attribués à Bonaparte par la légende napoléonienne (Cf. Introduction). Les continuités entre le jeune officier, son ancêtre le sorcier et Napoléon sont ponctuelles. Comme Tullius, Bonaparte est miraculeusement immunisé contre la peste : lorsque le démon Mody inflige la peste à l'armée, « Napoléon seul

17 Cf. M. Recalcati, *Le Complexe de Télémaque. Reconstruire la fonction du père*, P. Vighetti (trad.), Paris, Odile Jacob, 2015.

18 Cf. L. Besson, « La figure du père dans les œuvres de jeunesse de Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1997, vol. 18, p. 375-392.

était frais comme une rose, et toute l'armée l'a vu buvant [sic] la peste sans que ça lui fit rien du tout »¹⁹. D'ailleurs, la conquête de l'Égypte est si incroyable que les soldats soupçonnent leur commandant d'avoir réussi grâce à une entité surnaturelle comme Béringheld :

L'HOMME ROUGE lui apparut [à Napoléon] dans la montagne de Moïse, pour lui dire : "Ça va bien". [...] Cet Homme Rouge, voyez-vous, c'était son idée à lui, une manière de piéton qui lui servait, à ce que disent plusieurs, pour communiquer avec son étoile. [...] l'Homme Rouge est un fait véritable, et Napoléon en a parlé lui-même, et a dit qu'il lui venait dans les moments durs à passer.²⁰

L'Histoire de l'Empereur reproduit le rapport entre Tullius et Béringheld à travers les outils de l'Histoire (Napoléon) et du Mythe (L'Homme Rouge), ce qui place le *Centenaire* sous un jour nouveau : le revenant Béringheld représente moins le pouvoir monarchique tout court que le rapport entre la Couronne et Tullius, en tant que double de Napoléon. Nous pourrions donc lire les aventures de l'officier bonapartiste comme la métaphorisation du conflit que le jeune Balzac perçoit en la figure de Napoléon. D'un côté, l'élan individualiste de la gloire militaire, de la noblesse d'âme sur le champ, de la rupture avec les pratiques brutales de l'Ancien Régime ; d'un autre, la tentation monarchique, l'autoritarisme, l'aval divin (ou diabolique) qui firent de Napoléon, *mutatis mutandis*, un souverain absolu.

Si Chabert est orphelin de Napoléon, inversement Tullius devient un père pour ses camarades lors de la campagne d'Espagne, exactement comme l'Empereur : le militaire étant atteint par une maladie qui paraît être mortelle, « [ses] soldats, consternés, furent plongés dans la douleur [...] ; chacun pleurait un père » (C, II, 180). C'est ainsi dans le *topos* de la paternité que

19 H. de Balzac, *Histoire de l'Empereur*, op. cit., p. 49.

20 *Ibid.*, p. 58-59.

les deux personnages se rencontrent, l'un constituant le père de l'autre.

Néanmoins, pour bien saisir le trouble dont Chabert se fait porteur dans le monde de la Restauration, nous devons nous demander sur quelles bases repose le sens de son orphelinage à l'égard de Napoléon et, par dérivation, de Tullius. Condamné à la vie éternelle, le jeune officier, « [en] atteignant le but de tous ses vœux, [...] tomba dans le dégoût des choses humaines » (C, II, 177). Béringheld incarne une variante de la Volonté balzacienne²¹ : « lorsque toute curiosité est satisfaite, que l'on est au bout de ses désirs, le bonheur est mort », déclare le narrateur, « la vie [est] sans charme, et la tombe est un asile désiré » (C, II, 178). Comme illustré dans l'essai *Théorie de la démarche, la vis humana* est limitée ; le désir et la mortalité, la volonté de posséder et l'épuisement des énergies sont indissociablement liés : « la pensée est la puissance qui nous tord le corps [...]. Elle est le grand dissolvant de l'espèce humaine »²². Grâce à l'intervention de Béringheld, Tullius finit par constituer une exception à la finitude des forces humaines lorsqu'elles sont confrontées à l'infinitude du désir ; au contraire de Louis Lambert, il survit à lui-même en connaissant le malheur de ne plus avoir aucune ambition.

Par l'association entre l'action (politique), la Volonté et le désir, « [les] grands rois ont tous essentiellement été hommes de mouvement [...] saint Louis, Henri IV, Napoléon, en sont des preuves éclatantes »²³. Tout en représentant une force atemporelle,

21 B. Méra, *Balzac et la figure mythique dans les Études philosophiques*, Paris, Harmattan, 2004 ; et surtout F. Van Laere « *Les Deux Béringheld* ou la préfiguration des *Études philosophiques* », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1963, p. 135-148.

22 H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, Paris, Didier, 1853, p. 88. L'essai fut d'abord publié dans *L'Europe littéraire* en 1833.

23 *Ibid.*, p. 90.

les manifestations politiques de la Volonté se réalisent dans l'Histoire. Dans notre cas, le mythe de Napoléon constitue le biais par lequel la Volonté moule Tullius par l'œuvre de Béringheld, en définissant l'un des piliers de l'architecture du texte.

L'assimilation que Balzac suggérait lui-même entre son œuvre littéraire et celle, politique et militaire, de l'Empereur a été parfois réduite injustement à l'anecdote, les deux étant guidés par le même besoin d'absolu, le même désir de domination universelle sur le Réel²⁴. Cela a néanmoins des répercussions sur les personnages balzaciens : à travers le revenant, Tullius devient la victime de la même « recherche de l'Absolu » que Napoléon. Béringheld constitue ainsi le biais permettant à la « légende napoléonienne » de compénétrer dans le texte en tant que médiateur fictionnel avec le discours historique. Il faudrait donc considérer le Centenaire comme une manifestation historique du désir d'Absolu accompagnant toute forme de despotisme, y compris celui de l'Empereur.

Le sorcier lui-même dénonce sa propre nature allégorique, nous conduisant dans « le monde idéal [...] au-delà de l'étroit horizon de la vie » (C, III, 130). Le royaume dont Béringheld est le souverain renonce à l'Homme dans sa dimension la plus immédiate, faible et corruptible, pour ne garder que son essence ; en même temps, ce cadre représente le lieu mortifère où Bonaparte se distorse en mythe.

Avant de se battre avec Béringheld, Tullius affirme : « [nous] n'aurons que son corps » (C, III, 288) ; la Volonté du sorcier est destinée à persister nonobstant sa défaite physique. Le platonisme de Béringheld

24 Cf. G. Gengembre, *Balzac : le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, 1992 ; Saint-Paulien, *Napoléon, Balzac et l'Empire de la Comédie humaine*, Paris, Michel, 1979 ; J. Savant, *Napoléon dans Balzac*, Paris, Éditions Napoléon, 1950.

évoque en effet un monde chtonien et morbide, où l'Idéal est associé à la mort de l'individu. L'écart séparant Bonaparte de ses soldats, dont Chabert, est percevable : d'une part, un sphinx hiératique, imperméable aux secousses de l'Histoire, cruel dans son infaillibilité ; d'une autre, un homme faible, corruptible, éphémère.

Nous sommes tentés de considérer Chabert comme l'orphelin de Tullius et de Napoléon, mais également de la Volonté incarnée par l'Empire. Si le *Centenaire* se limite à mettre en scène l'"avidité" – totalisante, métaphysique – de Bonaparte comme principe corrupteur de Tullius, l'autre pôle de l'opposition – l'individualité anonyme des soldats comme Chabert – demeure insaisissable, pour se matérialiser, dix ans plus tard, dans le « corps politique » du revenant.

Le merveilleux de l'Empereur et le réalisme du soldat

Toujours en 1822, la même année que celle de la publication du *Centenaire*, dans *Le Vicaire des Ardennes* le narrateur observe qu'« il n'y a pas de nuance dans la perfection ; c'est le bien et le mal mélangés qui donnent seuls des choses saisissables »²⁵. *Le Centenaire* repose sur la même dichotomie entre le Réel et l'Idéal, au point que nous pourrions le considérer comme l'allégorie de la déformation du Réel par la compénétration du mythe napoléonien.

Si l'idéalisation allégorique constitue une forme d'abandon du « saisissable » en faveur de l'« insaisissable », Béringheld est quand même conscient

25 H. de Balzac, *Le Vicaire des Ardennes*, Paris, Souverain, 1836, t. 2, p. 281. Le roman fut d'abord publié en 1822 chez Pollet sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin. Cf. P. Barbéris, *Aux sources de Balzac : les romans de jeunesse*, Paris, Les Bibliophiles de l'originale, 1965.

lui-même que « la vie est *tout* » (C, III, 231). Balzac nous plonge « dans le monde *idéal* que crée un auteur habile »²⁶, tout en sachant que la fiction imposée par Béringheld sur Tullius est une forme de Mort, comme le suggère d'ailleurs le cannibalisme du sorcier.

Balzac paraît nous dire que l'Idée est mortifère : c'est seulement au Père-Lachaise que Horace de Saint-Aubin rencontre « des modèles [idéaux et] accomplis en tout genre. [...] [Chaque] épouse y est fidèle ; toutes les mères, adorées ; tous les enfants, de leurs pères »²⁷. Dans la mort, tout s'idéalise ; rien n'y est intéressant du point de vue romanesque. Au contraire, le corps – écorché, déformé, mutilé – de Chabert se charge d'une puissance narrative inattendue : « [les] souffrances morales, auprès desquelles pâlisent les douleurs physiques, excitent cependant moins de pitié, parce qu'on ne le voit point » (CC, 97) ; elles ne peuvent pas s'offrir au regard du romancier ni, de là, à l'analyse des mœurs dont se charge le narrateur balzacien, au moins tel qu'il se conçoit à son exorde littéraire.

Plusieurs contributions ont porté sur la manière dont le corps de Chabert réfléchit les traumatismes de l'Empire²⁸ ; néanmoins, le réalisme impitoyable qui connote la dimension physique du vétéran prend toute une autre valeur lorsqu'il est associé à celui de Béringheld. Représentées par ses cicatrices, les « souffrances morales » de Chabert incarnent la déception des attentes mythiques symbolisées par Béringheld et, indirectement, par l'Empereur. Le réalisme à l'œuvre dans *Le Colonel Chabert* peut ainsi être considéré comme un contre-discours de la légende

²⁶ *Ibid.*, t. 1, p. 7.

²⁷ *Ibid.*, t. 1, p. 8.

²⁸ Cf. J.-M. Roulin, « The Return of the Undead: the Body Politics in *Le Colonel Chabert* », C. Windish (trad.), [dans :] *South Central Review*, 2012, vol. 29, n° 3, p. 20-35.

napoléonienne. Les plaies de Chabert représentent les conséquences de l'impossibilité, pour un homme ordinaire, d'imiter les ambitions d'un homme extraordinaire comme Napoléon. Si Tullius met en scène le merveilleux napoléonien, Chabert s'impose au contraire en tant que pierre miliare marquant l'écart entre cet Idéal et le Réel, en tant que corps collectif de tous ceux qui, fascinés par Napoléon, n'ont pas pu l'égaliser.

Cela nous permet d'ouvrir la voie à une considération plus large autour du réalisme balzacien : le désir dévorant de cerner l'ensemble de la société dans la *Comédie humaine* n'est pas seulement une opération positive, une taxonomie fondée sur un outil interprétatif – le roman – ayant une fin en soi. Le réalisme balzacien existe également comme instrument de réaction, voire procédé négatif d'autres imaginaires.

Les clercs de Derville eux-mêmes soulignent le caractère invraisemblable du réalisme dans *Le Colonel Chabert* : les vicissitudes du vétéran leur permettraient d'aller « au spectacle sans payer » (CC, 75), au lieu d'aller voir Talma jouer dans *Britannicus*²⁹. Il y a un côté artificiel chez Chabert, aussi « immobile que peut l'être une figure en cire de ce cabinet de Curtius » (CC, 80). Cependant, moins l'aventure paraît vraisemblable dans son ensemble et plus la modalisation du discours s'efforce d'inscrire la parabole de Chabert dans l'éventail du possible. Chabert montre une discursivité probabiliste s'efforçant d'expliquer rationnellement ce qui lui est arrivé : « les blessures [...] auront *probablement* produit du tétanos [...]. *Autrement* concevoir que j'ai été [...] dépouillé de mes vêtements [...] ? » (CC, 85). Le récit de Chabert oscille

29 La référence à cette pièce nous paraît significative : les vicissitudes de Chabert, victime indirecte de l'avidité de gloire de Napoléon, ne se refléteraient-elles pas dans le drame de *Britannicus*, victime de la folie et du pouvoir arbitraire de Néron ?

entre le romanesque le plus outré et le recours postiche à la science, porteuse de vérités invraisemblables mais "vraies" : « j'avais été *sans doute* couvert par le corps de mon cheval qui m'empêche d'être écrasé par les chevaux » (CC, 86, italique ajouté). Le discours est modalisé par la nécessité causale ou par la possibilité, de sorte à atteindre le domaine du possible en négligeant celui du probable. Pour justifier d'avoir survécu, son « sang, celui de [ses] camarades ou la peau meurtrie de [son] cheval *peut-être, que sais-je !* [l'] avait, en se coagulant, comme enduit d'un emplâtre naturel » (CC, 86, italique ajouté).

Néanmoins, la compromission du réalisme « de surface » sert un réalisme plus profond. Du point de vue narratologique, les aventures de Chabert ne sont pas nécessaires. Balzac aurait pu choisir bien d'autres sources pour esquisser les sous-types des vétérans bonapartistes sous la Restauration, sans recourir à un sujet « tenté » par le merveilleux : après avoir « partagé de l'eau dans le désert » (CC, 111) avec son colonel, l'ancien compagnon d'armes de Chabert se retrouve dans la même misère sans pourtant faire l'objet d'aventures invraisemblables comme son camarade. À Paris, nombreux sont les « Égyptiens », les vétérans de la campagne d'Égypte, vivant dans les mêmes conditions que le colonel. En s'amplifiant, le drame de Chabert perd son extraordinaire romanescque ; il se généralise jusqu'à atteindre une dimension collective, dont l'étrangeté originale n'a plus qu'un rôle accessoire.

L'intégration du revenant dans un contexte socio-historique spécifique et une esthétique réaliste au sens large suggèrent une volonté délibérée de conflictualité discursive avec la légende napoléonienne et, plus spécifiquement, avec l'hypotexte du *Centenaire*. *Le Colonel Chabert* retrouve son essence seulement lorsqu'il est envisagé en tant que

renversement d'une autre narration politique ; son réalisme est une réponse à un merveilleux autant politisé, et dont les racines plongent moins dans la littérature que dans la société de l'Empire. Le texte incarne ainsi la revanche de la dignité retrouvée de l'Armée sur celle de son Empereur, de l'anonymat éphémère sur l'éternité, de la misère romanesque sur la gloire idéale.

En guise de conclusion

Nous avons suggéré que l'imaginaire bonapartiste peut constituer le prisme à travers lequel réifier les persistances philosophiques³⁰ dans le réalisme balzacien, ce dernier constituant une forme de réaction, voire de subversion, par rapport à la compénétration de la légende napoléonienne dans les œuvres de jeunesse de Balzac.

Nos remarques n'ont, bien évidemment, aucune prétention d'exhaustivité. Cependant, les rapports de filiation entre *Le Centenaire* et *Le Colonel Chabert* nous encouragent à concevoir l'œuvre de Balzac sans solution de continuité, en mettant en exergue la nature poreuse des frontières de la *Comédie humaine* par rapport aux romans de Lord R'Hoone ou d'Horace de Saint-Aubin.

Si la maturité de Balzac peut se considérer comme le triomphe de la nature éphémère de l'Histoire sur l'Idéal, les premiers ouvrages de Balzac paraissent incarner d'autant plus l'affrontement entre ces deux pôles opposés, comme le suggérerait d'ailleurs *La Dernière fée*. Les romans de jeunesse de Balzac constitueraient ainsi, par rapport à l'ensemble

30 Nous citons, à titre d'exemple, J.-L. Tritter, *Le Langage philosophique dans les œuvres de Balzac*, Paris, Nizet, 1976 ; B. Méra, « Le roman philosophique balzacien et la passion de l'absolu », [dans :] *L'Année balzacienne*, n° 7, 2006, p. 161-178.

de sa production, ce que Béringheld représente pour Chabert : des ancêtres, dont la descendance est fondée sur le renversement des pratiques représentatives des prédécesseurs.

Le conflit entre le jeune Béringheld et son ancêtre se termine par le refus de l'Histoire : Tullius renonce à toute gloire pour une forme privée d'Idéal, l'amour conjugal lui permettant d'oublier « tout jusqu'à son ancêtre, dont il ne parlait plus » (C, II, 208). La défaite du Centenaire représente donc moins la succession de phases historiques que la recherche d'un espace sensuel en dehors du temps. Même du point de vue extradiégétique, l'Idéal représenté par le couple Tullius-Béringheld condamne les deux au rôle ancillaire d'une allégorie napoléonienne parmi nombre d'autres³¹.

Au contraire, l'exemplarité de Chabert réside justement dans sa capacité de mettre en scène les coulisses d'un drame collectif, la prise de conscience de l'inactualité d'une génération désormais dépassée par l'Histoire.

Sa mort symbolique n'incarne pas pour autant le refus de toute dynamique historique. Certes, à la vue des enfants que sa femme a eus avec le comte Ferraud, Chabert s'impose de « rentrer sous terre » (CC, 149), et finalement, « il prit la résolution de rester mort » (CC, 150). Le colonel assume malgré lui l'impossibilité de se garantir une descendance à une époque qui ne lui appartient pas, et il accepte de redevenir une victime de l'Empire. Néanmoins, le constat d'être placé « hors du temps » implique *a fortiori* un contexte historique en devenir, dans la peinture duquel Chabert constitue une anomalie.

31 J. Tulard, *L'Anti-Napoléon. La Légende noire de l'Empereur*, Mesnil-sur-l'Estrée, Julliard, 1964 ; H. Peyre, « Napoleon : Devil, Poet, Saint », [dans :] K. Douglas (dir.), *Yale French Studies - The Myth of Napoleon*, 1960, vol. 26, p. 21-32.

En s'éclipsant, Chabert marque à la fois son apothéose et l'aveu de son obsolescence : tout en étant le prisme des apories de la Restauration, le regard de Chabert signale, en même temps, sa propre inactualité. Pour que la fresque sociale de la Restauration soit complète, le colonel – en tant qu'interférence du passé – doit disparaître, ainsi que les vicissitudes invraisemblables justifiant son statut de revenant.

La fin de Chabert et de ses mésaventures « romanesques » se situe à la veille d'un réalisme qui, d'*Eugénie Grandet* au *Père Goriot*, préserve l'« étrangeté » du regard du revenant moins comme thème que comme mode du discours. La fonction de miroir déformant du Présent, de la cruauté et des apories des acteurs sociaux contemporains est sublimée par le discours ou déléguée à d'autres personnages dont l'élan idéal est intégré dans le tableau social : songeons, par exemple, à Goriot lui-même – ancien producteur de pâtes sans aucune velléité idéale, ce qui ne l'empêche pourtant pas d'incarner la Dévotion paternelle et de constituer la surface sur laquelle se reflète le Mal, aussi inconscient qu'authentique, représenté par ses filles.

L'Idéal (napoléonien) se trouve ainsi expulsé de l'économie narrative, épuisé par la succession des générations dont le texte se charge de tirer la peinture. Cela n'empêche pas qu'il demeure opératif aux marges du texte, en tant qu'horizon d'écriture ou de lecture, le seul élément de contraste permettant à la cruauté quotidienne, apparemment anodine, d'assumer les dimensions titaniques, voire romanesques, d'un géant comme Béringheld.

bibliographie

Balzac H. de, *Le Colonel Chabert*, S. Vachon (éd. critique), Paris, Librairie Générale Française, 2018.

Balzac H. de, *Illusions perdues*, J. Noiray (éd. critique), Paris, 10/18, 1973.

Balzac H. de, *Théorie de la démarche*, Paris, Didier, 1853.

Balzac H. de, *Histoire de l'Empereur, racontée dans une grange par un vieux soldat*, Paris, J.-J. Dubochet-Hetzel et Paulin, 1842.

Balzac H. de [Saint-Aubin H. de], *Le Vicaire des Ardennes*, Paris, Souverain, 1836.

Barfoot C. (dir.), *Restoring the Mystery of the Rainbow*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010.

Barbéis P., « Napoléon : structures et signification d'un mythe littéraire », [dans :] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1970, vol. 70, n° 5-6.

Barbéis P., *Aux sources de Balzac : les romans de jeunesse*, Paris, Les Bibliophiles de l'originale, 1965.

Bardèche M., *Balzac, romancier : la formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot. 1820-1835*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

Baron A.-M., *Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Berthier P., « Absence et présence du récit guerrier dans l'œuvre de Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1984, vol. 5.

Besson L., « La figure du père dans les œuvres de jeunesse de Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1997, vol. 18.

Blic G., « The Occult Roots of Realism : Balzac, Mesmer, and the Second Sight », [dans :] *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 2007, n° 36.

Blonde D., *Les Voleurs de visages. Sur quelques cas troublants de changement d'identité*, Paris, Métailié, 1992.

Brossat A., « *Le Colonel Chabert* ou le revenant intempestif », [dans :] *Intermédialités*, 2007, n° 10, 2007.

Caputo C., *Il pensiero politico di Balzac*, Bologna, Clueb, 1983.

Dale R. C., « *Le Colonel Chabert* Between Gothicism and Naturalism », [dans :] *L'Esprit créateur*, 1967, vol. 7, n° 1.

Donnard J.-H., « À propos d'une supercherie littéraire. Le "bonapartisme" de Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1963.

Erre M., « *Le Centenaire* : un anti-roman noir », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1978.

- Färnlöf H., « La place du déplacement : réflexions sur la dimension mythique du *Colonel Chabert* », [dans :] *Australian Journal of French Studies*, 2019, vol. 56, n° 3.
- Fischler A., « Fortune in *Le Colonel Chabert* », [dans :] *Studies in Romanticism*, 1969, vol. 8, n° 2.
- Gengembre G., *Balzac : le Napoléon des lettres*, Paris, Gallimard, 1992.
- Gerwin B., « Révision et subversion : Balzac et le mythe de Napoléon », [dans :] *@nalyses*, 2013, vol. 8, n° 3, en ligne.
- Goergen M., « Les noms du *Colonel Chabert* : langage et pouvoir après Napoléon », [dans :] *Romance Notes*, 2014, vol. 54, n° 3.
- Good G., « *Le Colonel Chabert* : A Masquerade with Documents », [dans :] *The French Review*, 1969, vol. 42, n° 6.
- Guyon B., *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Colin, 1967.
- Hazareesingh S., « Napoleonic Memory in Nineteenth-Century France : The Making of a Liberal Legend », [dans :] *MLN*, 2005, vol. 120, n° 4.
- Kopp Robert, « Balzac, légitimiste ou révolutionnaire ? », [dans :] *La Revue des Deux Mondes*, 2016.
- Lote G., « Napoléon et le romantisme français », [dans :] *Romanische Forschungen*, 1915, vol. 33, n° 1.
- Laubriet P., « La légende et le mythe napoléoniens chez Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1968.
- Lorant A., « Aspects romantiques des "Premiers romans" (1822-1825) d'Honoré de Balzac », [dans :] *L'Année balzacienne*, 2000, n° 1.
- Marly M., « Les voix de la légende. Réflexions sur la parole des anciens soldats de Napoléon dans les campagnes du XIX^e siècle », [dans :] *Romantisme*, 2013, vol. 160, n° 2.
- Martin B., « Combat Companions and Veteran Bedfellows : Balzac's Major Hulot and Colonel Chabert », [dans :] *Idem, Napoleonic Friendship : Military Fraternity, Intimacy, and Sexuality in Nineteenth-Century France*, Durham, University of New Hampshire Press, 2011.
- Martonyi E., « L'expression de la peur révolutionnaire dans *Le Centenaire* », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1990, vol. 11.
- Maruyama H., « Aux sources du *Centenaire* (I) », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1993, vol. 14.
- Maruyama H., « Aux sources du *Centenaire* (II) », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1995, vol. 16.
- Massonnaud D., « Fantômes, revenants et ombres portées : pour un "réalisme fantaisiste" », [dans :] *L'Année balzacienne*, 2012, n° 13.

- Mazaheri J. H., « La vision de la guerre dans *Le Colonel Chabert* », [dans :] *Romance Notes*, 2004, vol. 44, n° 3.
- Méra B., « Le roman philosophique balzacien et la passion de l'absolu », [dans :] *L'Année balzacienne*, n° 7, 2006.
- Méra B., *Balzac et la figure mythique dans les Études philosophiques*, Paris, Harmattan, 2004.
- Moretti F., *Le Roman de formation*, C. Bloomfield, P. Musitelli (trad.), Paris, CNRS Éditions, 2019.
- Saint-Aubin H. de, *Le Centenaire ou Les Deux Béringheld*, Paris, Pollet, 1822.
- Saint-Paulien, *Napoléon, Balzac et l'Empire de la Comédie humaine*, Paris, Michel, 1979.
- Petrey S., *Realism and Revolution : Balzac, Stendhal, Zola and the Performances of the History*, Ithaca – London, Cornell University Press, 2018.
- Peyre H., « Napoleon : Devil, Poet, Saint », [dans :] *Yale French Studies*, 1960, vol. 26.
- Prioult A. P., *Balzac avant la Comédie humaine (1818-1829) : contribution à l'étude de la genèse de son œuvre*, Paris, Librairie Courville, 1936.
- Recalcati M., *Le Complexe de Télémaque. Reconstruire la fonction du père*, P. Vighetti (trad.), Paris, Odile Jacob, 2015.
- Roulin J.-M., « The Return of the Undead : the Body Politics in *Le Colonel Chabert* », [dans :] *South Central Review*, 2012, vol. 29, n° 3.
- Sangsue D., « Balzac et les fantômes », [dans :] *L'Année balzacienne*, n° 13, 2012.
- Saurel L., « Les soldats vus par Balzac », [dans :] *Europe*, 1950, vol. 28, n° 55.
- Savant J., *Napoléon dans Balzac*, Paris, Éditions Napoléon, 1950.
- Slusser G., Chatelain D., « *The Centenarian in the Comédie humaine* », [dans :] H. de Balzac, *The Centenarian : Or, The Two Beringhelds*, Slusser G., Chatelain D. (trad. et éd. critique), Middletown, Wesleyan UP, 2005.
- Tritter J.-L., *Le Langage philosophique dans les œuvres de Balzac*, Paris, Nizet, 1976.
- Van Laere F., « *Les Deux Béringheld* ou la préfiguration des *Études philosophiques* », [dans :] *L'Année balzacienne*, 1963.
- Vareille J.-C., *Le Roman populaire français. 1789-1914. Idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM, 1994.
- Vareille J.-C., *L'Homme masqué, le justicier, le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

abstract

Lost between the Old Regime and Restauration. Revenants, politics, and realism in Balzac's *Le Centenaire* and *Le Colonel Chabert*

The article aims at suggesting the role of the Napoleonic supernatural in Balzac's youth novel *Le Centenaire* (1822) as a counter-discourse to – and thus a locus of negotiation for – his later poetics of Realism. The investigation is held through a socio-poetical, close-reading based analysis of the revenant theme in both *Le Centenaire* and *Le Colonel Chabert* (1832-1844). First, the well-known political nature of Chabert as a revenant is associated to Bérigheld as his binary opposite: if Chabert embodies the uncanny persistence of the Empire during the Restauration, the centuries-old sorcerer who haunts Tullius, a young Napoleonic general, symbolizes Tullius' monarchist temptation during the Empire. Nevertheless, the supernatural powers Tullius receives from Bérigheld can be associated with the mythological features the Napoleonic soldiers accorded to their Emperor. If Chabert represent a counter-discourse to Tullius' supernatural abilities, Balzac's realism in the *Comédie humaine* can thus be considered as a reversal of the Napoleonic myth, so rooted in the authors early years.

keywords



Balzac, centenaire, Chabert, realism, supernatural, Napoleon, politics

mots-clés

Balzac, centenaire, Chabert, réalisme, merveilleux, Napoléon, politique

michele morselli

Michele Morselli est docteur de recherche de l'Université de Bologne. Il est actuellement chargé de cours de littérature française (XVIII^e-XIX^e siècles) à l'Université de Bologne, à l'Université Frédéric II de Naples et à l'Université de Trieste. Il a été chercheur invité au CELLF de Paris IV et au Rirra21 de l'Université Paul-Valéry Montpellier III. En 2020, il a dirigé le n°14 de *Rilune, Le Roman policier : lire et écrire l'enquête en Europe*. Ses travaux portent sur le roman judiciaire et gothique français ainsi que sur la théorie des genres narratifs et de la réception.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 21.10.2022 Accepted : 16.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0002-3111-3345			
M. Morselli, « Perdus entre l'Ancien Régime et la Restauration. Revenants, politique et réalisme dans <i>Le Centenaire</i> et <i>Le Colonel Chabert</i> de Balzac », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 9-33. DOI : 10.4467/23538953CE.23.009.17926			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

GÉRALDINE VOGEL

Université de Strasbourg

Edmond Rostand ou la communion perdue

En tout début de carrière, écrivant à sa fiancée, Edmond Rostand souligne :

Cela m'est infiniment doux de tâcher de faire nos esprits se toucher un peu de si loin. Je voudrais faire les mêmes lectures que vous [...] Quelle grande joie c'est quand on sent sur une de ces menues impressions littéraires si fines, si fines, qu'on est d'accord, – qu'on a bien la même sensibilité, qu'on est bien *ensemble*.¹

La lecture, l'écriture et, plus précisément, l'écriture dramatique est, d'après l'auteur de *Cyrano de Bergerac*, le médium propice à une communion entre le poète et le spectateur, un lien remis en question depuis Platon². Il est dès lors nécessaire de comprendre comment l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand illustre cette quête d'une fusion perdue. Comment le poète cherche-t-il à combler le manque de reconnaissance sociale ? La validation collective fait naître un dilemme. Plaire au public ne permet pas toujours d'innover au théâtre, ce qui peut engendrer une perte d'authenticité. L'essentiel semble donc d'affirmer son

1 E. Rostand, *Lettres à sa fiancée : Correspondance avec Rosemonde Gérard (1888)*, M. Forrier, O. Goetz (éd. critique), Paris, Librairie ancienne et éditions Nicolas Malais, 2009, p. 64.

2 « Nous surtout qui n'avons plus agora ni forum, comment les connaissons-nous les grands instants d'unanimité, les frémissements de forces impatientes ? Ce n'est plus guère qu'au théâtre que les âmes, côte à côte, peuvent se sentir les ailes ». E. Rostand, *Discours de Réception à l'Académie Française le 4 juin 1903*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1926, p. 24-25.

identité, de la (re)trouver sous les strates de divers mouvements littéraires. L'objet du théâtre rostandien est de rendre concret ce rêve personnel afin d'encourager le spectateur à (re)découvrir le sien.

« *L'état de grâce* » ou la recherche d'une communion perdue

Curieusement, les personnages rostandiens, dont la vocation initiale est d'être poètes, expriment très tôt leur quête identitaire et leur désir de se défaire de l'oppression littéraire et sociale. Il s'agit, pour eux, de vaincre un premier paradoxe : comment trouver leur légitimité tout en assurant un contact privilégié avec le public ? Comment cette contradiction initiale est-elle envisagée, abordée ?

Pour assurer une symbiose parfaite entre le poète – le poète dramatique, Rostand, par l'entremise des personnages poétiques qu'il représente – et le spectateur, pour assurer son succès, faut-il que l'auteur s'inspire de mouvements littéraires « à la mode » ou doit-il se montrer avant-gardiste ? S'inspirer de mouvements préexistants peut occasionner la perte de légitimité littéraire et sociale, tout comme innover en littérature peut engendrer l'incompréhension. Cette question épineuse hante le poète débutant qui en fait d'ailleurs le sujet de son premier essai datant de 1887, *Deux Romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Emile Zola*. Cet ouvrage démontre que « les romanciers souverains » seront « maîtres par la mesure, par l'équilibre, comme par le génie, par l'art de concilier l'idéal avec l'observation et la vérité humaine [...] »³. La trajectoire que s'est fixée Rostand consiste à innover tout en

3 E. Rostand, *Deux Romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Emile Zola. Le roman sentimental et le roman naturaliste*, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1921, p. 72-73.

respectant la tradition, à utiliser le réalisme à la Zola pour amener les spectateurs à appréhender et apprécier l'idéal poétique à la d'Urfé. Son œuvre dramatique – le choix du théâtre illustre une volonté de tisser un lien direct avec l'auditoire – s'emploie à confronter le problème soulevé par Platon : la poésie dramatique ne peut qu'imiter la réalité et non pas la montrer fidèlement. En incitant le public à « sortir de cet éternel collègue qu'est la Vie – sortir pour [lui] donner le courage de rentrer »⁴, en faisant rêver l'espace d'un instant pour mieux réintégrer le réel, Edmond Rostand représente le concept par l'entremise de l'objet. En un mot, il utilise le réel pour illustrer l'idée le plus clairement possible.

C'est pourquoi il accorde une importance considérable à la scénographie de ses pièces, veillant à illustrer les idées avec minutie afin de ne pas perdre le spectateur. Si la mise en scène de morceaux de viande avait tant choqué dans une représentation d'une pièce zolienne, la mise en scène de véritables morceaux de jambons dans l'acte intitulé « La Rôtisserie des poètes », cherchés la veille pour une représentation de *Cyrano de Bergerac*, fut appréciée du public car elle concrétisait la notion selon laquelle le rôtisseur, le pâtissier Ragueneau, peut aussi être poète s'il exerce son art avec précision et passion. De cette manière, le public peut mieux s'identifier au poète par le biais du pâtissier, artisan dont le métier, représenté concrètement, peut servir à expliquer celui du versificateur. Aussi, Rostand fait de Cyrano un bretteur par ce même souci de réalisme renforçant la compréhension, l'identification et la reconnaissance.

4 E. Rostand, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, Paris, Imprimerie de l'Institut de France, 1903, p. 33.

La symbiose obtenue par le parfait équilibre entre l'idée poétique et sa scénarisation, entre la mise en scène et l'adhésion du public, Edmond Rostand la nomme « état de grâce »⁵. Or, pour illustrer l'idée abstraite et symbolique à laquelle correspond cet état, l'auteur de *Cyrano de Bergerac* a recours à l'allégorie dite « réaliste » qui naît sous la plume de Courbet en 1855. Le peintre s'en sert pour définir son tableau *L'Atelier du peintre*, allégorie réelle déterminant une phase des sept années de sa vie artistique et morale. Cette peinture retraçant « l'histoire morale et physique de [l']atelier [du peintre] »⁶ montre des figures représentant des valeurs distinctes et affirme la fonction sociale de l'artiste. Edmond Rostand prête la même fonction à l'allégorie réaliste dans toute son œuvre, qui retrace l'histoire morale et physique de l'atelier du poète. En effet, chacune de ses pièces met en scène un personnage dont l'ambition est d'être poète et de s'affirmer au sein du monde. Le spectateur assiste à sa « trépanation » poétique, qui peut, certes, parfois être difficile à comprendre pour celui qui n'exerce pas ce métier. L'allégorie du voyage à bord d'une nef « lyriquement épique » dans la *Princesse Lointaine* illustre les affres de la création poétique de Joffroy Rudel, lancé vers Tripoli pour conquérir Mélissinde, la princesse lointaine, symbole de l'Idée poétique. Ce périple permet au troubadour malade d'affirmer son indépendance face au médecin Érasme qui lui déconseille de prendre la mer. Dans *Cyrano de Bergerac*, comme un fil d'Ariane, la métaphore filée du « lierre qui circonvient un tronc » représente également tout ce que le protagoniste réfute : la dépendance littéraire dans laquelle tout auteur perd son authenticité.

5 M. Forrier, *Chantecler, un rêve d'Edmond Rostand*, Paris, Orthez, Éditions Gascogne, 2012, p. 163.

6 B. Vouilloux, « Entre texte et image. Le tournant moderne de l'allégorie », [dans :] *Modernités 22 : Déclins de l'allégorie ?*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 30-31.

Toutefois, l'allégorie réaliste peut, inversement, engendrer la perte de compréhension ou d'intérêt de la part de l'auditoire. Hector Pessard dit, par exemple, de la *Princesse Lointaine* qu'elle est plus hermétique encore que certaines pièces de Maeterlinck. Il n'en saisit pas la portée tant ce texte poétique est inadapté au théâtre. C'est la mise en scène qui permet au critique d'éclaircir sa compréhension du texte et l'interprétation de Sarah Bernhardt « réalise l'idéal plastique de son personnage »⁷. Le critique reconnaît seulement alors l'équilibre entre symbolisme et réalisme dans le théâtre de Rostand. La réception de *Chantecler* avait aussi partagé la critique et l'auditoire. « Bien plus qu'une œuvre dramatique extrêmement difficile à représenter, sinon injouable, Chantecler demeure un *poème dialogué*, dont le passage à la scène pose [...] une suite de problèmes presque insurmontables » note Jacques Lorcey, faisant allusion à la difficile tâche de représenter un coq éveillé d'aurore⁸. La scène sera le théâtre de la rencontre entre la poésie, le poète et le public par l'entremise du protagoniste central qui est versificateur accompli ou en devenir. Ce métier, que Rostand connaît, doit illustrer un combat plus universel, un combat qui permet au spectateur de s'y identifier d'abord et de s'y retrouver par la suite. Comme l'explique Cecil Day-Lewis : « Je ne m'installe pas à mon bureau pour mettre en vers quelque chose qui est déjà clair dans mon esprit. S'il était déjà clair dans mon esprit, je n'aurai aucune initiative ou aucun besoin de l'écrire. Nous n'écrivons pas pour être compris, nous écrivons pour comprendre »⁹. L'écriture

7 H. Pessard, cité par : J. Lorcey, *Edmond Rostand*, Paris, Séguier, 2004, t. 1, p. 221.

8 J. Lorcey, *Edmond Rostand*, *op. cit.*, t. 2, p. 212.

9 « I do not sit down at my desk to put into verse something that is already clear in my mind. If it were clear in my mind, I should have no incentive or need to write about it. We do not write in order

s'emploie donc à retrouver le sens perdu du monde mais d'abord à explorer les tréfonds de l'âme poétique pour mettre à jour l'authenticité.

L'attitude : en quête d'une identité perdue

Selon Vladimir Propp, chaque conte ou mythe, chaque histoire repose sur une quête qui doit permettre aux protagonistes de combler un manque originel. Cette absence, point de départ de l'intrigue, diffère d'un poète à l'autre et affecte la perspective qu'il aura sur le monde. Les œuvres littéraires, artistiques illustrent une recherche, même si les manières de la conter varient. D'après Julie Foster, « la quête en tant qu'histoire, n'est pas nécessairement corrélée à de grandes épopées [...] c'est un moment dans la vie d'un individu où celui-ci quitte sa zone de confort pour partir à la recherche de "quelque chose de meilleur" pour lui ou pour sa communauté. La recherche de cet objet (ce lieu, cette personne, etc.) conduit l'individu dans de nombreuses épreuves, forgeant ainsi son courage, sa force et testant sa témérité. Ces épreuves [...] lui font aussi connaître le goût amer de la perte : perte de son innocence, d'un ou plusieurs êtres chers, peut-être même d'une croyance, d'un principe de vie ou d'une capacité physique »¹⁰. En effet, le principe de recherche implique un paradoxe : pour trouver, il faut également savoir perdre.

Dans le cas des protagonistes rostandiens, la recherche doit permettre de (re)trouver l'inspiration poétique et, par ce fait même, retrouver « l'enthousiasme » perdu à une époque où le scepticisme paralyse la Belle Époque et la République des lettres. Pour

to be understood; we write in order to understand ». C. Day-Lewis, *The Poetic Image*, London, Bloomsbury Reader, 2011, p. 15. (trad. G. V.)
 10 J. Foster, « La quête, structure de toute histoire », <https://www.artisansdelafiction.com/quete-structure-histoires/>, 2 août 2021.

ce faire, il est nécessaire de sortir des sentiers battus. *Chantecler*, pièce éponyme dans laquelle un coq croit faire lever l'aurore, met en lumière un renouvellement de sa pratique. Il est engagé dans un combat contre les animaux de la basse-cour dont chacun représente les théories littéraires de son temps. Parmi cette pléthore de concepts, le coq se perd, se questionne sur sa capacité de « trouver [sa] chanson dans [son] cœur »¹¹ et, de manière plus générale, sur sa capacité à faire lever l'aurore. Un séjour en forêt au contact du rossignol, dont le chant rappelle Lamartine, lui permet d'affiner son art et de retrouver son inspiration, source d'exaltation et de lumière. La mort symbolique du rossignol signale celle du romantisme, que le poète doit perdre s'il veut innover et s'affirmer. L'Aiglon, quant à lui, tente d'affirmer son existence, rêvant poétiquement de régner sur la France, dormant sous un dôme d'histoire, loge à Schönbrunn, où il est retenu « non pas prisonnier *mais...* »¹². Contrairement à *Chantecler*, il ne parvient pas à concrétiser son rêve car il demeure esclave de sa double hérédité : une figure paternelle qui le hante et le régime autrichien qui l'écrase. Malgré l'aide et les efforts de personnages externes, il ne parvient pas à s'extirper « du collège qu'est la Vie »¹³. Tout comme l'habit blanc dont il est revêtu à sa mort, l'intitulé du dernier acte met en valeur l'échec : « les ailes qui se ferment ». La blancheur du vêtement symbolise le syndrome de la page blanche, le tarissement littéraire de la figure.

11 E. Rostand, *Chantecler*, Ph. Bulinge (éd. critique), Paris, Flammarion, 2006, Acte II, scène 3, p. 187.

12 E. Rostand, *L'Aiglon*, P. Besnier (éd. critique), Paris, Gallimard, 1986, Acte II, scène 2, p. 127.

13 E. Rostand, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, *op. cit.*, p. 33.

Mais l'Aiglon illustre bien plus qu'un combat historique contre la perte d'identité, contre le fantôme écrasant de son hérédité, contre sa condition. Dans cette pièce, Edmond Rostand met en parallèle l'influence de Napoléon Bonaparte sur son fils, et celle de Victor Hugo sur les écrivains de la génération suivante. Un poème rostandien sur Victor Hugo, semblable à une prière, écrit après *L'Aiglon*, illustre la thèse défendue par la pièce rostandienne :

Souris, père d'un siècle, aux humbles fils d'une heure !
 Que quelque chose, en nous, de ce grand jour demeure !
 Donne-nous le courage et donne-nous la foi
 Qu'il nous faut pour oser travailler après toi...¹⁴

La force créatrice d'un écrivain tel que Victor Hugo a fait naître le doute littéraire chez toute une génération. Comme Edmond Rostand, comme ses personnages et de nombreux écrivains débutants du XX^e siècle déplorant un immobilisme causé par l'écrasante figure hugolienne, l'auteur des *Rougon-Macquart* se désespère de son propre romantisme, hérédité dont il avoue être difficile de se défaire. « On prétend que je suis un romantique. Eh bien ! je suis un romantique, tant pis pour moi ! Nous avons tous sucé ça à seize ans, » avoue-t-il¹⁵. Comment remédier à cette perte de confiance en son talent, à ce manque d'inspiration littéraire et, éventuellement, au mutisme ?

Face à la perte des mots, l'affirmation d'une attitude par l'écriture devient un rite de passage, une quête transformant le personnage, d'abord un « pauvre enfant »¹⁶ égaré, en adulte. Afin d'éveiller l'émotion du public, l'« attitude » plutôt que le « caractère »

14 E. Rostand, « Un Soir à Hernani », *Le Cantique de l'Aile*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1922, p. 199.

15 É. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1881, p. 90.

16 E. Rostand, *L'Aiglon*, *op. cit.*, p. 27.

ou la « condition » du protagoniste est favorisée par Edmond Rostand car elle établit un contact presque individuel avec chaque spectateur. Robert Abirached explique sur les œuvres dramatiques du XX^e siècle : « Quant au spectateur, enfin, il devient malaisé de le fondre dans une masse qu'il s'agirait d'instruire ou de moraliser : tout porte à s'adresser à lui individuellement pour l'émouvoir poétiquement, en lui donnant accès à une région de la vie dont il a été expatrié. Plutôt qu'à son intelligence, il faut alors faire appel à sa sensibilité et à son pouvoir de rêver, pour le sortir de son ghetto psychologique et briser le carcan social qui l'enserme. À l'instar du lecteur de poèmes ou du contemplateur de tableaux, il apprendra peut-être devant la scène à mettre en cause son être le plus intime »¹⁷. Afin de ne pas égarer le spectateur, le poète use de la poésie pour éveiller l'individu, pour le rendre à lui-même. En un mot, le théâtre lyrique aide le public à se trouver et c'est pourquoi cette « leçon d'âme »¹⁸ s'avère universelle.

Pour la transmettre, le théâtre rostandien représente l'évolution d'un personnage tutélaire vers une conscience indépendante. En effet, dans *Les Romanesques*, Percinet doit se défaire de la tutelle paternelle et shakespearienne pour séduire Sylvette, allégorie du spectateur – car ce n'est pas simplement l'héroïne des pièces rostandiennes qui doit être séduite. Rostand expliquait justement : « Et c'est ainsi qu'on commence, avec une comédie de paravent, par faire battre le cœur d'une femme, et qu'on finit par faire battre, avec un drame épique, le cœur de la

17 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 178.

18 E. Rostand, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903, op. cit.*, p. 33.

France »¹⁹. Le recours au théâtre a pour but de tisser des liens et Edmond Rostand ne déroge pas à sa mission initiale.

Dans cette même pièce, les deux pères des amoureux inventent une supercherie afin d'inciter Percinet à charmer Sylvette : une querelle familiale, la construction d'un mur qui interdit aux amants de communiquer, l'engagement d'un spadassin et la lecture des vers de Shakespeare servent à alimenter une fausse flamme. Percinet en est conscient lorsqu'il affirme :

Donc, il était, le mur immortel, un guignol !
Et quand nous y venions, chaque jour, apparaître,
Chaque jour, à mi-corps, nous étions, au lieu d'être
Deux parangons d'amour aux types éternels,
Deux pantins qu'animaient les gros doigts paternels.²⁰

Contrairement à Don Juan dans *La Dernière Nuit*, qui, ayant séduit les mille et une ombres blanches, n'a rien écrit ou produit avant d'être emporté aux enfers, Percinet refuse le rôle de pantin qu'on lui assigne dans cette « parodie infâme »²¹. À l'encontre de Don Juan qui damne son talent, condamné par le Diable au guignol éternel, Percinet part à l'aventure pour revenir transformé, pour devenir l'auteur de sa destinée et de ses propres choix amoureux. De ce fait, en perdant son innocence, il pourra séduire Sylvette – et le spectateur – selon ses propres convictions : « J'aurai du roman, et du vrai »²², le roman permettant de (re) trouver la véracité des sentiments et d'une existence. Comme Pirandello pour qui chaque protagoniste possède une vérité à dire, le personnage de théâtre serait

19 E. Rostand, *Discours de Réception à l'Académie Française le 4 juin 1903*, *op. cit.*, p. 24-25.

20 E. Rostand, « Les Romanesques », [dans :] *Idem, Théâtre Complet*, C. Aziza (éd. critique), Paris, Éditions Omnibus, 2006, p. 711.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 713.

développé vraisemblablement, en étant capable de trouver et d'exprimer son authenticité. La poésie se trouve en Percinet comme en chaque individu. Cyrano reconnaît justement : « Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles, si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles »²³. La « leçon d'âme » incite chaque spectateur à (re)trouver son individualité.

En apprenant à bien se connaître, le poète affine son style, suscitant ainsi l'amour de la femme, l'amour du public. Pour surpasser sa condition, l'auteur de *Chantecler* a recours à des hardiesses de style qui peuvent soit établir ou interdire la communion désirée.

La fuite du sens : des « jongleries verbales » au mutisme

Afin de remonter à la source d'une inspiration originale, des personnages comme Cyrano déconstruisent les normes sociales et littéraires à coups de « non-mercis ». Pour respecter l'esprit du poète-bretteur, l'alexandrin traditionnel s'effiloche sous la plume rostandienne, pour tendre vers un « degré zéro », vers une versification épurée puis reconstituée pour représenter une réalité retrouvée. Catulle Mendès s'exprime sur l'écriture dans *Cyrano* : « de partout à la fois jaillissent, glissent, tintent et tintinabulent, des scintillements de verbes qui s'entrechoquent, pareilles à des pointes d'épées [...] »²⁴. En affrontant l'acteur Montfleury et le parterre de l'Hôtel de Bourgogne, le Vicomte de Valvert et le Comte de Guiche, Cyrano désarçonne par ses « jongleries

23 E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, J. Guérin (éd. critique), Paris, Honoré Champion, 2018, Acte II, scène 8, p. 147.

24 C. Mendès, « Premières représentations », [dans :] *Le Journal*, 30 décembre 1899.

verbales » qui pourfendent la médiocrité d'un « siècle gris, terne, triste », d'un « siècle bourgeois »²⁵. Malgré un langage fleuri de néologisme, le bretteur cherche à viser juste, à imposer le rythme de sa prosodie effrénée à son siècle lacunaire. Ce faisant, il tente d'en forcer l'acceptation. Ici encore, il cherche à combler une perte d'authenticité et de légitimité sociale instaurée par les règles du *Mercurie Français* : un poète à succès prend forcément patron et se coule dans la mouvance de son siècle. Le double métier de Cyrano – poète et bretteur – l'engage dans cette lutte contre les compromis dans lesquels s'égaré la sincérité.

Si la « brette » – également un « outil de maçonnerie à face armée de dents, employé pour dresser un crépi grossier »²⁶ – utilisée par Cyrano se rapporte à l'artisanat, à la fabrication, elle peut s'apparenter à l'origine du terme poème, provenant du verbe grec *poiein* et signifiant « produire » ou « faire ». Partant de cette étymologie, la poésie est envisagée comme une action, comme un geste à part entière. C'est ce que théorise Maurice Blondel lorsqu'il écrit : « *poiein* s'applique à toutes sortes d'opérations, depuis celles qui modèlent de la glaise jusqu'aux réalisations les plus hautes de l'artiste ou du poète. Mettre les mains à la pâte, sculpter une Minerve, incarner la pure poésie dans la précieuse matière des mots évocateurs et des sons cadencés, c'est toujours exercer ce métier de fabrication idéaliste qui a fait définir l'homme : *homo faber* »²⁷.

Tout comme l'artisan, le poète, en écrivant, brette, agit, combat, façonne son poème. Ce rapprochement remet en question le concept platonicien selon lequel

25 E. Bergerat, « Préface » à « La Nuit bergamasque », *Théâtre en Vers 1884-1887*, Paris, Lemerre, 1887, p. 137.

26 *Dictionnaire Larousse*, entrée « brette », Paris, Hachette Livre, 1852.

27 M. Blondel, *L'action. Le problème des causes secondes et le pur agir*, Paris, PUF, 1949, vol. 1, p. 55.

le rimeur ne serait que le réceptacle d'une révélation divine. Il souligne la maîtrise nécessaire du métier vu comme un art semblable à de l'improvisation, à de la « musardise » participant non plus à la représentation mais à la construction de l'univers *in medias res*. En effet, pour Edmond Rostand, « les meilleurs sont les vers qu'on ne finit jamais »²⁸ car cette technique littéraire permet de ne pas perdre les nuances de l'idée qui chemine dans l'esprit du poète.

Sur les planches, les spectateurs assistent à la conception du poème « comme surpris » afin d'en pouvoir mieux saisir les tenants et les aboutissants²⁹. Cyrano construit effectivement son poème *La Ballade du Duel* sous les yeux du parterre en se livrant à un affrontement contre un Vicomte au Théâtre de Bourgogne. En joignant les gestes de la « brette » à la poésie, il vise à rendre concrète l'instantanéité de la versification, dont l'art ne doit pas se perdre.

L'alexandrin rostandien prend effectivement l'apparence d'une improvisation. Cette frénésie du verbe qui impulse du dynamisme provient de la peur de perdre le verbe, de la crainte de ne pas « toucher à la fin de l'envoi ». L'œuvre rostandienne s'emploie à la tâche sisyphéenne de réinventer, de reformuler l'idée toujours perfectible. Les hachures, les césures, les reprises, l'innovation même du style poétique d'Edmond Rostand souvent critiquée par ses contemporains visent aussi à faciliter la communication, la communion entre l'auteur et son spectateur. Par la reformulation même, chaque auditeur peut y trouver du sens car le théâtre se veut le lieu d'un échange harmonieux. L'auteur de *Cyrano* explique :

28 E. Rostand, « Ballade des vers qu'on ne finit jamais », *Les Musardises 1887-1893*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1919, p. 119.

29 P. Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 436.

Il y a des paroles qui, prononcées devant des hommes réunis, ont la vertu d'une prière ; il y a des frissons éprouvés en commun qui équivalent à une victoire [...] Le théâtre a dans son histoire cette journée de soleil [...] il est bon que de temps en temps un peuple réentende le son de son enthousiasme, car, à ce son, il peut connaître où moralement il en est. Nous surtout qui n'avons plus agora ni forum, comment les connaissons-nous les grands instants d'unanimité, les frémissements de forces impatientes ? Ce n'est plus guère qu'au théâtre que les âmes, côte à côte, peuvent se sentir les ailes.³⁰

Mais le personnage comme l'auteur ne risquent-ils pas de se perdre dans leurs « improvisades » et ne risquent-ils pas aussi d'alourdir sinon d'obscurcir le sens de leurs propos³¹ ?

Si la pétulance verbale au théâtre vise à unifier, des écrivains comme Henri Ghéon soulignent le danger d'une telle entreprise. D'après eux, le style d'Edmond Rostand ne permet pas d'exprimer clairement des intentions. Au contraire, il révèle des idées creuses et « [l]a N.R.F. [dont Henri Ghéon fait partie] montre donc bien par l'exemple de Rostand qu'au théâtre l'alexandrin, qui devrait être porteur de sincérité et de lyrisme authentique, peut véhiculer la pire jonglerie verbale : il risque ainsi de conduire au cabotinage de l'acteur [...] » explique Jacqueline Levailant³². Plus encore qu'un obscurcissement de la pensée, l'improvisade et l'alexandrin de l'auteur entraînent une perte de sens et de profondeur.

Au risque de s'égarer dans les méandres du vers auquel les symbolistes estiment ne pouvoir se fier, les excès de langage mènent naturellement Edmond Rostand à envisager la pantomime. Puisque la versification abîme la pureté de l'idée, l'auteur de *Chantecler*

30 E. Rostand, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, op. cit., p. 24-25.

31 E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, op. cit., Acte I, scène iv, p. 69.

32 M. Forrier, *Chantecler, un rêve d'Edmond Rostand*, op. cit., p. 160.

s'accorde avec Mallarmé qui écrit : « Le silence, seul luxe après les rimes », et mène ainsi la poésie à un état de mutisme volontaire³³. Si, dans *Cyrano*, le geste rejoint la parole pour récolter l'adhésion du public, la quête d'une écriture plus libre de contraintes s'oriente vers un dépouillement progressif pour favoriser l'efficacité de communication. Par exemple, le geste de la bourse et de l'écharpe dans *Cyrano de Bergerac* souligne la conduite du héros. Pauvre et famélique, avec grandeur, Cyrano jette une bourse d'argent pour combler les caisses du théâtre dans lequel il est venu empêcher la représentation. La poésie, qui paie jusqu'au droit d'être représentée, se substitue à celle de l'acteur Montfleury et lui est supérieure car elle tisse un lien direct avec le parterre du Théâtre de Bourgogne auquel le bretteur se mélange. Elle vit parmi la foule où elle devient réelle. Freud expliquait : « L'homme énergique et qui réussit, c'est celui qui parvient à transmuier en réalité les fantaisies du désir. Quand cette transmutation échoue par la faute des circonstances extérieures et de la faiblesse de l'individu, celui-ci se détourne du réel »³⁴. Il résume ainsi la situation des poètes rostandiens, dont les gestes luttent contre l'égarement du sens et aident à maintenir l'illusion dramatique.

Dans plusieurs pièces rostandiennes, les protagonistes poètes mettent en geste le poème qui, comme une *gesta* médiévale, « une action d'éclat accomplie », comme une pantomime, raconte la genèse du poème, modulable au fil du temps. Peut-être est-ce là la légitimité du poète : rendre la poésie, dans sa mouvance, accessible aux foules. Les vers sont une forme d'artisanat dont il faut préserver les étapes, sauvant le

33 J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 178-180.

34 B. Broll, *Ombres et lumières*, Boofzheim, ACM Éditions, 1998, p. 46.

processus de l'oubli. En représentant son art, le poète éveille des vocations pour un métier qui se perd. En poétisant, il renaît au monde avec lequel il entre en symbiose. De ce fait, grâce à l'écriture quasi eucharistique le versificateur se crée une *agora* dans la République, place qu'avait contestée Platon.

bibliographie

Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Bergerat É., « La Nuit bergamasque », *Théâtre en Vers 1884-1887*, Paris, Lemerre, 1887.

Blondel M., *L'action. Le problème des causes secondes et le pur agir*, Paris, PUF, 1949, vol. 1.

Broll B., *Ombres et lumières*, Boofzheim, ACM Éditions, 1998.

Day-Lewis C., *The Poetic Image*, London, Bloomsbury Reader, 2011.

De Palacio J., *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

Forrier M., *Chantecler, un rêve d'Edmond Rostand*, Paris, Orthez, Editions Gascogne, 2012.

Foster J., « La quête, structure de toute histoire », <https://www.artisansdelafiction.com/quete-structure-histoires/>, 2 août 2021.

Larthomas P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

Lorcey J., *Edmond Rostand*, Paris, Seguyer, t. 1-3, 2004.

Mendès C., « Premières représentations », [dans :] *Le Journal*, 30 décembre 1899.

Rostand E., « Ballade des vers qu'on ne finit jamais », *Les Musardises 1887-1893*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1919.

Rostand E., *Chantecler*, Bulinge Ph. (éd. critique), Paris, Flammarion, 2006.

Rostand E., *Cyrano de Bergerac*, Guérin J. (éd. critique), Paris, Honoré Champion, 2018.

Rostand E., *Deux Romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Émile Zola. Le roman sentimental et le roman naturaliste*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1921.

Rostand E., *Discours de Réception à l'Académie Française le 4 juin 1903*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1926.

Rostand E., *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, Paris, Imprimerie de l'Institut de France, 1903.

Rostand E., *L'Aiglon*, Besnier P. (éd. critique), Paris, Gallimard, 1986.

Rostand E., « Les Romanesques », [dans :] *Idem, Théâtre Complet*, Aziza C. (éd. critique), Paris, Éditions Omnibus, 2006.

Rostand E., *Lettres à sa fiancée : Correspondance avec Rosemonde Gérard (1888)*, Forrier M., Goetz O. (éd. critique), Paris, Librairie ancienne et éditions Nicolas Malais, 2009.

Rostand E., « Un Soir à Hernani », *Le Cantique de l'Aile*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1922.

Zola É., *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1881.

abstract

Edmond Rostand or the Quest for Lost Communion

For Edmond Rostand, dramatic writing is a medium ensuring communion between the author and the spectator, a bond questioned by Plato. This article studies how Edmond Rostand's poetic plays illustrate the quest for the public's understanding of the poet and how the characters thrive for their lost social recognition. His works shed light on the poet at work, each of the characters being an accomplished or budding versifier to reveal that poetry is legitimate work, which requires skills. Edmond Rostand's poetic style deconstructs literary and social norms that have led to his contemporaries' loss of authenticity. Misunderstood by theatergoers and critics, disappointment led the playwright to improvisation and to pantomime, in which gestures could not alter the fragile and fleeting idea, making poetry easier to comprehend and bridging the gap between the author and his audience, establishing the poet as a worthy citizen again.

keywords



Edmond Rostand, loss, poet, seduce/seduction

mots-clés

Edmond Rostand, perte, poète, séduire/sédution

géraldine vogel

Géraldine Vogel a soutenu une thèse intitulée « La figure du poète dans le théâtre d'Edmond Rostand » à l'Université de Strasbourg en novembre 2008. Elle a depuis publié plusieurs articles sur l'œuvre dramatique et la correspondance rostandienne et participé à des colloques, notamment sur l'œuvre *Cyrano de Bergerac* au programme de l'agrégation de Lettres Modernes en 2022. Ses recherches portent également sur l'histoire du théâtre, le théâtre de la Belle Epoque, Rosemonde Gérard et Théodore de Banville.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 11.09.2022 Accepted : 09.11.2022 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0009-0004-5831-4421			
G. Vogel, « Edmond Rostand ou la communion perdue », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 35-53. DOI : 10.4467/23538953CE.23.010.17927			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

BENJAMIN BÂCLE

University College London

L'absence comme condition de la présence : Albert Samain et le dessaisissement

Tout nous enjoint, aujourd'hui, à rechercher le succès, que celui-ci se traduise par une élévation du statut social, une plus grande reconnaissance publique, l'accumulation de richesses et de biens ou une maîtrise accrue de soi-même et de son potentiel. Le substrat philosophique et épistémologique de ce discours ambiant est multiple, mais trouve sans doute l'un de ses points d'ancrage les plus solides dans une conception utilitariste de l'épanouissement individuel. Selon Jeremy Bentham, fondateur de l'utilitarisme moderne, le plaisir et la peine sont les points cardinaux de toute expérience humaine, et peut être dit utile tout ce qui contribue à la maximisation de l'un et à la minimisation de l'autre¹. L'avantage d'une telle approche est qu'elle se prête volontiers à la quantification et à la comparaison, et permet d'envisager le développement personnel en termes d'acquisition et de progrès visibles et vérifiables, la possession de ce qui constitue selon les conventions une vie réussie étant alors l'horizon suprême. L'échec, dans ces conditions, n'est acceptable qu'en tant qu'étape nécessaire – et dont il s'agira de tirer les leçons – vers le but prescrit. Il n'est permis de perdre, et de se perdre, que dans la mesure où cette perte s'inscrit dans un récit, celui de la lutte en dernier ressort victorieuse contre les aléas du destin.

¹ Cf. J. Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, London, T. Payne & Son, 1789, p. 1.

Mais voilà : réussir, dans le sens juste évoqué, est-ce vraiment être heureux ? Alexis de Tocqueville, dans sa *Démocratie en Amérique*, pose déjà la question du rapport entre possession et bonheur, constatant que « celui qui a renfermé son cœur dans la seule recherche des biens de ce monde [...] en imagine à chaque instant mille autres que la mort l'empêchera de goûter, s'il ne se hâte »², et que « cette pensée le remplit de troubles, de craintes et de regrets, et maintient son âme dans une sorte de trépidation incessante »³. Plus près de nous, Gabriel Marcel affirme que « l'inventoriable est le lieu du désespoir »⁴. Mesurer sa propre valeur à l'aune des faits accomplis ou des objets et honneurs acquis condamne à « une sorte d'impatience, d'ennui, de dégoût »⁵, liée à la double impression d'avoir épuisé les expériences spécifiques à une situation donnée et de n'être parvenu à vivre qu'une part « dérisoire »⁶ de l'ensemble des expériences possibles.

Comment alors sortir de ce que Marcel appelle la « tragédie de l'avoir »⁷ ? Selon lui, ne plus appréhender l'autre comme un donné « *parmi d'autres* »⁸, qui ne m'intéresse que pour l'idée que je m'en fais et pour ce qu'il ou elle a à m'apporter, permet de cesser « de former avec moi-même une sorte de cercle »⁹ où tout finit par se résorber. Marcel invite à se mettre en *disponibilité*¹⁰ afin de recevoir l'autre dans sa singularité. Cet accueil implique un abandon de toute velléité

2 A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Charles Gosselin, 1840, t. 3, p. 275-276.

3 *Ibidem*, p. 276.

4 G. Marcel, *Essai de philosophie concrète*, Paris, Gallimard, 1940, p. 106.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*, p. 107.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*, p. 109.

9 *Ibidem*, p. 108.

10 *Ibidem*, p. 131.

d'accaparement, au nom d'une « relation vivante »¹¹, d'un « échange créateur »¹². Jean Onimus complète cette réflexion lorsqu'il rejette « le parti pris utilitaire »¹³ qui réduit le monde à une matière inerte qu'il s'agit d'exploiter, et affirme, d'une part, que « le singulier est inépuisable et [...] échappe à nos prises »¹⁴, et, d'autre part, que « *s'approprier c'est profaner* »¹⁵. La pleine appréciation d'une réalité autre que soi requiert de renoncer à se l'annexer. Et c'est paradoxalement ce renoncement qui permet aussi d'y *participer*. Participer, c'est selon Onimus comprendre en soi-même « l'intense désir de retenir » la plénitude qui s'offre à nous à travers l'instant, et tenter « d'en pénétrer l'essence passagère, de la célébrer, de l'immortaliser en quelque façon »¹⁶, sans jamais pourtant chercher à s'en emparer. Une telle participation est particulièrement sensible dans les domaines artistique et sacré ; en effet, « le dessaisissement est commun à l'approche esthétique, poétique et religieuse »¹⁷.

Albert Samain, poète du dessaisissement

Même si l'on accorde à Onimus que cette approche sous-tend la création artistique, il est douteux qu'elle soit partout présente au même degré. Certains poètes sont plus visiblement dessaisis que d'autres, et sont plus à même d'exemplifier le rapport à la perte – de soi et de ses ambitions – dont il est ici question. Parmi eux, Albert Samain, figure éthérée de la fin du XIX^e

11 *Ibidem*, p. 107.

12 *Ibidem*.

13 J. Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 11.

14 *Ibidem*, p. 21.

15 *Ibidem*, p. 12.

16 *Ibidem*, p. 19.

17 *Ibidem*, p. 12.

siècle français, représentant accidentel et partiel du mouvement symboliste, habité par « l'incorrupible orgueil de ne servir à rien »¹⁸, peut être dit fournir une réponse particulièrement éloquente à la problématique de « l'avoir ». D'abord du fait de la discordance entre lui et son époque : Samain s'éveille à la poésie en un temps où le « positivisme scientifique [imprègne] à la fois le monde de la pensée et celui de l'art »¹⁹, le réalisme et le naturalisme dictant encore l'ordre du jour en littérature, et le Parnasse confinant encore la poésie à la beauté extérieure des choses. Le même empirisme – celui consacré par le John Locke de *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) – qui a un siècle plus tôt présidé à l'émergence de l'utilitarisme invite à se rabattre sur les faits et les lois inaltérables de la vie sociale et esthétique, et il ne peut être question, au sein de ces mouvements, de se perdre dans les méandres de la vie intérieure : l'heure est à la maîtrise et à la démonstration. L'œuvre de Samain, par contraste, se pose en refuge du fugitif, de l'évanescant, de ce qui se dérobe à l'analyse. Mais c'est aussi sa vie, qui selon lui « n'a pas d'histoire »²⁰, qui qualifie le poète pour une telle étude sur la perte et le renoncement.

Né à Lille en 1858, forcé par la mort de son père de quitter l'école prématurément pour subvenir aux besoins de sa famille, forçat du secteur privé (bancaire puis sucrier) avant d'être nommé expéditionnaire

18 A. Samain, *Œuvres poétiques complètes*, C. Carrère (éd. critique), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 105. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation OPC, la pagination suivra le signe abrégatif après la virgule.

19 G. Van Roosbroek, J. W. Beach, « A French Love Poet of the Nineties », [dans :] *The North American Review*, Aug. 1921, vol. 214, n° 789, p. 224, trad. B. B.

20 L. Bocquet, *Albert Samain, Sa Vie, son Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1919, p. 11.

à la Mairie de Paris et de rejoindre « ce petit milieu de fonctionnaires, mal payés, à la vie étroite », qui « cherchent à s'évader comme ils peuvent de leurs servitudes quotidiennes »²¹ en écrivant et en prenant part, tant bien que mal, à la vie littéraire de leur temps, Samain mène jusqu'à la fin de sa courte vie (de constitution faible, il meurt en 1900) une existence double, entre rêveries poétiques cathartiques et monotonie professionnelle et domestique. « L'orientation particulière de mon âme est le bonheur »²², écrit-il ainsi, alors qu'une prédisposition tout aussi forte à l'angoisse continue de l'oppresser, nourrie qu'elle est par sa situation, sa timidité, ses responsabilités familiales – il s'occupe de sa mère jusqu'au décès de celle-ci, qui l'affecte sévèrement et précipite selon certains sa mort prématurée – et sa conscience de ne pas en faire assez pour s'accomplir. Il ne saura jamais capitaliser sur le succès inattendu de son premier recueil de poèmes, *Au Jardin de l'infante* (1893), en partie du fait de sa répugnance à jouer le jeu des innombrables factions où se fragmente le mouvement symboliste. L'ironie poignante de sa poésie intimiste est qu'elle s'alimente dans une certaine mesure à son manque de visibilité. L'art, peut-on conclure avec Lucien Détréz, est moins pour lui un moyen de parvenir que le « substitut humain de l'impossible bonheur »²³.

S'il n'y avait que cela cependant, Samain ne se démarquerait pas de la plupart de ses pairs, d'autant que, comme le remarque Léon Bocquet, « il n'a rien

21 G. Thuillier, « Albert Samain, expéditionnaire », [dans :] *La Revue administrative*, sept-oct. 1985, n° 227, p. 441.

22 A. Samain, *Œuvres en prose*, M. Béghin, C. Carrère, B. Vibert (éd. critique), C. Carrère (dir.), Paris, Garnier, 2020, p. 192. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *OEP*, la pagination suivra le signe abrégatif après la virgule.

23 P. Kah (dir.), *Florilège pour Albert Samain*, Lille, Les Amis de Lille, 1931, non paginé, entrée « Lucien Détréz ».

inventé, rien découvert, ni dans la forme, ni dans le fond, ni même dans le rythme »²⁴. Ce que confirme après lui, un peu plus durement peut-être, Albert de Bersaucourt : « les nombreuses influences qu'il a subies trop docilement, et même servilement, enlèvent à une partie de son œuvre son originalité »²⁵. Certes, Samain tend, à l'instar de bien d'autres poètes, à réécrire sa vie en réaction à une réalité décevante ; certes, cette réécriture s'inscrit dans un moule préexistant avec lequel il ne prend que des libertés passagères. Mais, ajoute Bocquet, c'est précisément sa faculté à s'inspirer de toutes les écoles sans jamais s'y enfermer – son « éclectisme passionné » et sa tendance à s'échauffer « pour » plutôt que « contre » (*OEP*, 193), comme le dit Samain lui-même –, qui fait qu'il « clôt son âge et le résume »²⁶. Et, plus encore, le sentiment qui l'anime fusionne et transcende les diverses influences en une voix qui a « son timbre bien distinct et telles sonorités expressives à ne point se méprendre »²⁷. On peut hasarder ici que cette singularité doit beaucoup à l'attitude de Samain vis-à-vis de ce qu'il a perdu ou ne peut avoir, attitude qui dépasse un simple rapport d'opposition ou de recreation : c'est en effet dans le sentiment de perte lui-même que le poète vient puiser la satisfaction qui lui est refusée.

Cela est particulièrement notable dans la manière dont nombre de ses écrits fuient la situation présente pour y préférer un passé regretté, un autre part entraperçu ou une fin anticipée. La tangibilité de l'instant présent est éludée au profit de subtilités presque infra-sensorielles, accessibles aux seules sensibilités exacerbées. Tout chez Samain détourne de l'axiome

24 L. Bocquet, *Albert Samain, Sa Vie, son Œuvre, op. cit.*, p. 254.

25 A. de Bersaucourt, *Albert Samain, Son Œuvre*, Paris, La Nouvelle revue critique, 1925, p. 30.

26 L. Bocquet, *Albert Samain, Sa Vie, son Œuvre, op. cit.*, p. 255.

27 *Ibidem*.

utilitariste selon lequel les choses peuvent et doivent toujours être possédées et appréciées directement, comme on satisfait immédiatement un besoin primaire. Identifier les différentes lignes de fuite de cette échappée constante peut aider à mieux en saisir l'ampleur et la portée ; parmi les motifs récurrents de la production de Samain – en tant que poète, épistolier ou diariste – figurent en bonne place la nostalgie, l'ailleurs et le crépuscule. Des horizons qui, bien que teintés de mélancolie et défavorables au succès, demeurent susceptibles de procurer une certaine quiétude.

L'incurable nostalgie

Samain est sans doute avant tout le poète de la nostalgie, d'un passé révolu mais indélébile, qui colore irrésistiblement le présent, voire tend à s'y substituer :

Ton souvenir est comme un livre bien aimé,
Qu'on lit sans cesse, et qui jamais n'est refermé,
Un livre où l'on vit mieux sa vie, et qui vous hante
D'un rêve nostalgique, où l'âme se tourmente. (*OPC*, 67)

Le poète « vit mieux sa vie » dans le souvenir, et, comme en témoignent bon nombre de ses lettres²⁸, fait preuve d'une capacité remarquable à revivre les moments précieux de son existence, tant, d'après Léon Bocquet, « il en garde, comme au lendemain, l'enchantement bien défini »²⁹. De là à conclure que Samain ne peut pleinement apprécier la texture du présent qu'une fois celui-ci passé et hors de portée, il n'y a qu'un pas. C'est ce que semble suggérer, par

28 Voir par exemple sa lettre à son ami Paul Morisse du 11 avril 1896, dans laquelle il évoque en détail le souvenir encore vif de leur voyage en Allemagne, neuf ans auparavant : « je revois encore, comme si j'y étais [...] ». A. Samain, *Correspondance (1876-1900)*, C. Carrère (éd. critique), Paris, Garnier, 2021, vol. 2, p. 634.

29 L. Bocquet, *Albert Samain, Sa Vie, son Œuvre, op. cit.*, p. 65.

exemple, son rapport à la fête : si celle-ci figure parfois dans sa poésie, c'est le plus souvent sous la forme d'un répit songeur et mélancolique après les (supposées) réjouissances. Mildred Rejane Camille explique ainsi que si Samain « possédait le sens de la fête [...] il préférerait la surprendre à son déclin »³⁰, du fait de « son imagination de poète plus épris de l'idée de la fête que de la fête elle-même »³¹. L'« idée » d'un événement est par ailleurs de nature à nourrir l'anticipation tout autant que la nostalgie, et tout indique que Samain, conscient de ses inclinations profondes, est parfois enclin à nouer les fils de ces deux dispositions en anticipant sa propre nostalgie : « je voudrais avec C multiplier dans nos promenades les endroits où nous nous arrêtons, de façon que [...] j'aie ainsi plus tard des souvenirs semés un peu partout à travers la ville » (*OEP*, 317) dit-il ainsi un jour à propos de sa « Grande Amie »³².

D'autres écrits de Samain laissent à penser que sa nostalgie, en sus d'être incurable et anticipée, n'a pas même besoin de s'ancrer dans un moment particulier pour exister. Ainsi, un soir qu'il se promène et regarde au loin, aperçoit-il une fenêtre sur un autre monde, jusque-là seulement rêvé : « et l'Italie, la divine Italie, ma souveraine nostalgie, que nulle réalité ne guérirait d'ailleurs, semblait flotter là-bas, pour moi, dans l'horizon de lumière... » (*OEP*, 302). L'aveu de Samain est ici crucial : la réalité elle-même, coïncidât-elle en tous points à son désir, ne serait jamais suffisante pour l'assouvir. Ainsi que le résume Émile Ripert, « il n'a point désiré la réalisation de ses rêves, sachant que toute

30 M. R. Camille, *Albert Samain et son temps*, Thèse de doctorat soutenue à la City University de New York (1981), Ann Arbor [Michigan], University Microfilms International, 1986, p. 113.

31 *Ibidem*, p. 114.

32 Cécile Cerizier, avec laquelle, vraisemblablement, il n'eut jamais qu'une relation platonique. Pour un résumé de leur relation, cf. *OPC*, 347-351.

réalisation est imparfaite et vaine »³³. La nostalgie de Samain est pour ainsi dire consubstantielle à son être, et en cela le poète illustre bien l'affirmation d'Onimus selon laquelle le « seul fait d'exister » emporte le fait « de se sentir en exil »³⁴. Samain se languit toujours d'un ailleurs qui ne cesse de lui échapper.

L'irréductible ailleurs

L'ailleurs est ce vers et en quoi tout, chez Samain, tend et se résout. S'il est parfois explicitement invoqué (« Ô mon cœur, laisse-moi m'envelopper d'*ailleurs* » *OPC*, 143), il est le plus souvent évoqué à coups de « là-bas » ou de « lointains », de préférence elliptiques : « dans le parc aux lointains voilés de brume... » (*OPC*, 267). Selon son ami Francis Jammes, « il n'écoutait que les cloches d'une église qui sonnaient là-bas, je ne sais où, dans un pays qui n'est pas le mien, dans la contrée où sont les choses que l'on ne voit pas »³⁵. La poésie de Samain, à l'écoute de ce qu'Onimus appelle « l'arrière-pays »³⁶, rétablit une profondeur de champ qui elle-même permet d'infinies résonances. Et si le soleil dru impose au présent une certaine unidimensionnalité, alors le poète recherche et recrée la tridimensionnalité sous l'ombre bienveillante des arbres :

Le soleil brûlant
Les fleurs qu'en allant
Tu cueilles,
Viens fuir son ardeur
Sous la profondeur
Des feuilles. (*OPC*, 156)

33 É. Ripert, « La poésie d'Albert Samain », [dans :] *La Revue pédagogique*, janvier-juin 1913, t. 62, p. 37.

34 J. Onimus, *Étrangeté de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 88.

35 L. Bocquet, *Albert Samain, Son Œuvre, Sa vie*, op. cit., p. 7.

36 J. Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, op. cit., p. 15.

C'est aussi là, au milieu des feuillages, ou dans les retraites offertes par tel ou tel coin de jardin, de chambre ou de balcon, que les secrètes conversations des choses sont les plus audibles, pour qui sait les écouter du moins. La fascination de Samain pour l'indéfini, l'indescriptible et le silence peut également se lire comme un refus de ne voir dans les choses que les choses elles-mêmes, telles que définies par des contours trop nets et un discours morcelant, cloisonnant, appropriant : « J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles, / Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie » (*OPC*, 72) déclare-t-il ainsi. Branchages, feuillages, bourgeons, corolles, rais de lumière en mouvement perpétuel renvoient à l'infra-tangible, et dénotent une autre présence, une autre réalité. L'ailleurs est à l'intérieur tout autant qu'à l'extérieur des choses. Et Samain d'osciller sans cesse entre tentatives de rendre justice à cet ineffable et silence résigné. Il rêve « [d]e vers silencieux, et sans rythme et sans trame, / Où la rime sans bruit glisse comme une rame » (*OPC*, 77). Et sa poésie, observe Camille, se confond dans sa sonorité même, au-delà des signifiés, avec une musique « du silence », à savoir une musique au plus près des choses, épousant, afin de s'en faire le véhicule, chacune de leurs facettes, de leurs demi-teintes et de leurs ondoyances, dans un esprit impressionniste : « on peut dire que Samain a souhaité exprimer par le langage ce qu'il y a d'inexprimable dans la musique de Fauré et de Debussy »³⁷.

Les promesses du crépuscule

C'est au crépuscule, heure que Samain prise entre toutes, que nostalgie et ailleurs, c'est-à-dire temps

37 M. R. Camille, *Albert Samain et son temps*, op. cit., p. 119. Camille rappelle par ailleurs que Gabriel Fauré a mis en musique un certain nombre des poèmes de Samain.

et espace, se confondent, au sein d'un silence libérateur. Le soir est l'exhalaison du jour, le moment où l'on peut enfin se retirer du « bruit et [de] la fureur de la vie »³⁸, et contempler celle-ci de loin, dans la solitude et le recueillement ; la fin du jour sublime les choses et leur rend, en les achevant, leur poids et leur consistance. Et ce qui vaut pour le jour vaut pour l'année : l'automne, saison crépusculaire, encore gorgée du soleil, des parfums et des saveurs des mois précédents, mais suffisamment éloignée d'eux pour qu'ils soient désormais inaccessibles, permet d'en prendre la mesure. Pour François Coppée, Samain est ainsi « un poète d'automne et de crépuscule, un poète de douce et morbide langueur, de noble tristesse »³⁹ ; pour Bocquet, il est « par excellence le poète des soirs et de l'arrière-saison, le poète de l'agonie des êtres et des choses »⁴⁰.

Mais, serait-on tenté de suggérer, plus que l'agonie, c'est l'entre-deux, qu'il soit en fait matinal ou crépusculaire, qui enchante le poète : le « soir d'or adouci » (*OPC*, 228), ce ciel où, « en des douceurs de turquoise et de perle [...] la fin du jour se subtilise » (*OPC*, 112), ce « crépuscule pâissant » (*OPC*, 57), dont la blancheur nacrée annonce paradoxalement le « lourd tapis soyeux » (*OPC*, 58) des ténèbres, c'est aussi le lieu où nuit et jour se transfigurent l'un l'autre et forment un tout à la fois singulier et pluridimensionnel. Les êtres et les objets, par la grâce du flou pré-nocturne, s'entremêlent et s'interpénètrent ; ici un « profil se noie » (*OPC*, 72), là « l'ombre lente a noyé la vallée indistincte » (*OPC*, 57), là encore l'âme du poète est « vague et noyée au fond du brouillard hiémal »

38 *Ibidem*, p. 114.

39 F. Coppée, « Au Jardin de l'infante », [dans :] *Nord*, juin 1989, n°13 (numéro spécial sur A. Samain), p. 51.

40 L. Bocquet, *Albert Samain, Sa vie, op. cit.*, p. 116.

(*OPC*, 139). Bocquet comprend que si Samain a une nette préférence pour « les teintes neutres, les tons qui [...] se complètent, se fondent »⁴¹ dans le soir, c'est aussi qu'il y trouve une harmonie qui fait défaut au jour.

C'est au sein de ce vague palimpseste que Samain retrouve espoir, que la perte soit avérée ou anticipée. Un passage de l'hommage au poète de Charles Droulers résume bien cette disposition. Droulers voit la clef de l'œuvre de son ami dans une phrase préférée par lui à l'occasion d'une promenade nocturne : « la nuit est claire. On voit qu'elle porte le jour ». Selon Droulers, l'œuvre de Samain est une œuvre « qui n'est pas de grand soleil et de plein midi, – [une] œuvre enveloppée de mystère et qui, cependant, gardienne d'un haut idéalisme, [concentre] en elle la lueur diffuse d'un astre disparu [et] "porte le jour" »⁴². On peut même avancer que le jour est pour Samain d'autant plus présent qu'il est absent : sa disparition ne fait qu'augmenter son aura, qu'accomplir son essence dans l'esprit du poète, et, paradoxalement, dévoiler des promesses éludant toute temporalité linéaire.

Quiétude du dessaisissement

Les écrits de Samain, par le biais de leur déplacement vers l'ailleurs, l'après et l'indéfini, renversent le rapport typique à la jouissance des moments, objets et expériences qui composent l'existence. Là où les postulats utilitaristes font coïncider cette jouissance avec la possession pleine et entière des aspects tangibles et quantifiables des éléments en question, Samain insinue que ce n'est qu'en laissant ces

41 *Ibidem*, p. 115.

42 P. Kah (dir.), *Florilège pour Albert Samain*, *op. cit.*, entrée « Charles Droulers ».

éléments s'estomper, s'évanouir, s'évaporer, en les perdant, en somme, qu'on les retrouve véritablement, dans la « lueur diffuse » qu'ils laissent derrière eux, et qui continue d'habiter les choses et la mémoire. L'absence, chez Samain, est une condition nécessaire de la présence.

On voit comment une telle approche peut à la fois trancher avec « une époque où la grande affaire de la vie est de gagner de l'argent par n'importe quel moyen », « un monde pratique, mécanique et grossier »⁴³, comme le dit Ernest Fornairon dans son propre hommage à Samain, et ne faire dans cette époque et ce monde aucun bruit ou presque. Samain lui-même a une relation ambivalente à l'idée d'obtention et de possession de ce qui fait une vie réussie aux yeux de la société. D'un côté, il déplore, dans de nombreuses lettres à ses amis, son incorrigible « paresse », qui le met en retard dans sa correspondance ou l'empêche d'avancer dans ses vers, et fait souvent état, dans ses carnets intimes, de son cruel manque de volonté, de sa difficulté à s'imposer et de sa propension à se résigner à un « rôle éternel d'homme qui compte sur la bonne fortune » (*OEP*, 209), « de pique-assiette qui fait des dîners exquis par hasard, sans jamais composer lui-même le menu » (*OEP*, 209), rôle où il trouve « je ne sais quoi d'humiliant » (*OEP*, 209), et qui nourrit chez lui « une immense lassitude de vivre » (*OEP*, 209). De l'autre, lorsque dans cet état il sort dans la rue et que « tout prend la couleur de [son] âme » (*OEP*, 209), il est submergé par la « vilénie humaine » (*OEP*, 209), à savoir « la laideur morale des âmes, la grossièreté des appétits, l'infâmie de la turpitude, le cynisme de l'égoïsme jouisseur » (*OEP*, 209), tous engagés dans une « danse macabre, triviale, inesthétique, s'en allant [...] dans le boulevard

43 *Ibidem*, entrée « Ernest Fornairon ».

affolé de réclame jusqu'à l'absurde conclusion du néant » (*OEP*, 211). C'est sans doute en dernier ressort la conscience aigüe de Samain de ce que le désir irrépressible d'exister à tout prix – à travers la jouissance, le pouvoir, la possession – est voué à conduire au désespoir qui l'amène à ressentir pour ses semblables, y compris ceux qui ont commis un crime, une « immense indulgence », sous l'influence de cette partie de lui qui, en son tribunal intérieur, se fait l'avocat de « toutes [ses] faiblesses, de toutes [ses] lâchetés, faites ou seulement pensées, ce qui revient à peu près au même » (*OEP*, 197). Mais c'est précisément cette même connaissance profonde de la nature humaine, en lui comme dans les autres, qui le conduit à s'exhorter lui-même à un retrait « hautain » :

Laisse la rue à ceux que leur âme importune [...]

Tas d'affamés serrés à la table commune

Laisse aux autres leur part hâtive du festin [...]

N'espère pas ; l'espoir est un oiseau rapace.

Vis, si tu peux, dans l'éternel l'heure qui passe. (*OPC*, 144)

L'« éternel » de l'« heure qui passe » ne se goûte pas hâtivement, dans « la rue », symbole ici du désir infernal de s'accaparer sa part de plaisir et de reconnaissance, mais dans la réfraction infinie, au travers de l'instant teinté de passé perdu, de tous les ailleurs réels et imaginés. Certes, cette rêverie, cet éternel entraperçu ne suffisent pas à faire de Samain un homme heureux, dans le sens commun du terme car si le dessaisissement est condition de la présence, le sentiment de la perte, lui, perdure. Cela étant dit, considérer avec Gaston Bachelard que la rêverie poétique est en et par elle-même porteuse des « nuances d'un bonheur cosmique »⁴⁴, dans la mesure où elle « assemble de l'être autour de son rêveur [et] lui donne des illusions d'être

44 G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 131.

plus qu'il est »⁴⁵, permet d'imaginer que la vie Samain n'était pas dépourvue d'une certaine quiétude⁴⁶. Une quiétude où la perte peut se sublimer en délicieuse perte de soi, comme le suggère Samain lorsqu'il dit avoir ressenti, à Annecy, « l'irrésistible besoin de me mêler, de me perdre dans toutes les formes de la vie qui m'entouraient, de me dissoudre dans l'air, dans l'eau, de disséminer ma personnalité abolie dans les multiples jeux de l'apparence de l'Être »⁴⁷.

La vie « humble et banale » d'Albert Samain, écrit Émile Ripert, « ne semblait pas favoriser l'essor poétique ; mais la poésie, qui déserte les plus luxueuses existences, vient souvent auréoler les plus pauvres »⁴⁸. Et l'une des qualités centrales de cette poésie est qu'elle offre ce dont elle se nourrit : la suggestion, l'évocation, qui compensent, voire surpassent la perte : « c'est l'honneur de l'œuvre de Samain, que, si mince soit-elle, elle puisse suggérer beaucoup plus qu'elle n'exprime »⁴⁹.

45 *Ibidem*.

46 « Pas de bien-être sans rêverie. Pas de rêverie sans bien-être », dit Bachelard. *Ibidem*.

47 A. Samain, *Correspondance (1876-1900)*, Paris, Garnier, 2021, vol. 1, p. 399.

48 É. Ripert, « La poésie d'Albert Samain », *op. cit.*, p. 33.

49 *Ibidem*, p. 47.

bibliographie

Bentham J., *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, London, T. Payne & Son, 1789.

Bersaucourt A. de, *Albert Samain, Son Œuvre*, Paris, La Nouvelle revue critique, 1925.

Bachelard G., *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

Bocquet L., *Albert Samain, Sa Vie, son Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1919.

Camille M. R., *Albert Samain et son temps*, Thèse de doctorat soutenue à la City University de New York (1981), Ann Arbor [Michigan], University Microfilms International, 1986.

Coppée F., « Au Jardin de l'infante », [dans :] *Nord*, juin 1989, n°13.

Jarry A., *Albert Samain. Souvenirs*, Paris, Victor Lemasle, 1907.

Kah P. (dir.), *Florilège pour Albert Samain*, Lille, Les Amis de Lille, 1931.

Marcel G., *Essai de philosophie concrète*, Paris, Gallimard, 1940.

Onimus J., *Essais sur l'émerveillement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Onimus J., *Étrangeté de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

Ripert É., « La poésie d'Albert Samain », [dans :] *La Revue pédagogique*, janvier-juin 1913, t. 62.

Samain A., *Œuvres poétiques complètes*, Carrère C. (éd. critique), Paris, Garnier, 2015.

Samain A., *Œuvres en prose*, Béghin M., Carrère C., Vibert B. (éd. critique), Carrère C. (dir.), Paris, Garnier, 2020.

Samain A., *Correspondance (1876-1900)*, Carrère C. (éd. critique), Paris, Garnier, 2021.

Thuillier G., « Albert Samain, expéditionnaire », [dans :] *La Revue administrative*, sept-oct. 1985, n° 227.

Tocqueville A. de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Charles Gosselin, 1840, t. 3.

Van Roosbroek G., Beach J. W., « A French Love Poet of the Nineties », [dans :] *The North American Review*, Aug. 1921, vol. 214, n° 789.

abstract

Absence as a prerequisite for presence: Albert Samain and the poetics of letting go

Our society's utilitarian premises imply that only that which can be possessed, mastered and quantified can be said to lead to pleasure and contentment. This article contends that an alternative to this stance, which according to a number of philosophers can lead to ennui and despair, can be found in Albert Samain's poetical and prose works. Samain's writings suggest that things acquire more depth and aura once they are lost and poeticised through nostalgia and longing, and thus that absence can make a moment or an experience more present than it was when it was actually happening. And so, in spite of the melancholy which is almost inevitably attached to poetical reveries, the latter are more likely to lead to a certain form of quietude than the mere possession of the thing itself.

keywords



Albert Samain, utilitarianism, loss, nostalgia, twilight

mots-clés

Albert Samain, utilitarisme, perte, nostalgie, crépuscule

benjamin bâcle

Benjamin Bâcle est maître de conférence à University College London, et a également enseigné aux universités d'Aston, de Birmingham, de Warwick et de Liverpool au Royaume-Uni. Il s'intéresse particulièrement aux penseurs qui, dans le sillage de Maine de Biran (1766-1824) et de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), sur lesquels il a écrit sa thèse de doctorat (à Aston University), remettent en cause les prémisses de l'utilitarisme moderne, et a contribué, entre autres, à la Cambridge History of French Thought (entrée Victor Cousin, 2019) et à des publications plus « journalistiques » telles que The Conversation (France et Royaume-Uni) ou Philosophy Now.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 01.10.2022 Accepted : 24.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0009-0002-8915-0584			
B. Bâcle, « L'absence comme condition de la présence : Albert Samain et le dessaisissement », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 55-72. DOI : 10.4467/23538953CE.23.011.17928			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

GUILLAUME ROUSSEAU

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Métamorphoses du poète dans « Le Poète assassiné » d'Apollinaire : Apollon et Orphée, oursin et laurier

J'ai été Homère ; bientôt, je serai Personne, comme Ulysse ;
bientôt, je serai tout le monde : je serai mort.
Jorge-Luis Borges¹

Homère, poète des origines devenu « père de toute littérature »², reste auréolé de sa gloire par-delà les siècles. Pourtant, sa vie nous échappe, l'aède s'efface derrière les Muses qui l'inspirent. Les *Vies* d'Homère, écrites à distance des épopées, ne font qu'entretenir la légende et livrent des informations volontiers contradictoires à son sujet, à commencer par la cité où il a pu naître : « Elles sont sept à se disputer l'origine d'Homère : Chios, Colophon, Cumes, Smyrne, Pylos, Argos et Athènes »³.

S'il faut s'en tenir aux textes, *L'Illiade* et *L'Odyssée*, épopées qui émanent d'une longue tradition orale, il y a lieu de se demander si un auteur unique nommé Homère a réellement existé. C'est là le sens de la « question homérique » qui a agité les esprits à partir de la fin du XVIII^e siècle. Finalement, si l'on

1 J.-L. Borges, « L'Immortel », [dans :] *Idem, L'Aleph*, R. Caillois (trad.), Paris, Gallimard, 2008, p. 36.

2 R. Queneau, « *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », [dans :] *Idem, Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 124.

3 Vers de l'*Anthologie Palatine* cités par S. Perceau dans son article « Muses, inspiration, création dans la poésie homérique ? », [dans :] *Cahiers de littérature orale*, n° 81, 2017, p. 90.

s'autorise le glissement métalittéraire de Borges dans « L'Immortel », Homère pourrait bien être comme son héros Ulysse *Outis*, c'est-à-dire personne... et tout le monde à la fois. Borges lui-même, aveugle comme Homère dans la tradition, peut ainsi se loger à son tour dans la coquille vide de l'aède⁴. Tel est le paradoxe d'une gloire universelle fondée sur un *personnage* qui est source de tous les fantasmes. Une telle incertitude identitaire a sans doute séduit Guillaume Apollinaire, lui dont l'absence du père obsède l'œuvre.

Lorsqu'il publie « Le Poète assassiné » en 1916, Apollinaire propose à son tour un nouvel avatar d'Homère avec le personnage de Croniamantal, dont il invente de toutes pièces la vie, allant du burlesque rabelaisien au tragique orphique.

Dans le premier chapitre intitulé « Renommée », le narrateur commence paradoxalement par présenter la gloire posthume du poète et revient, comme il convient dans la légende, sur les origines incertaines de Croniamantal : « Cent vingt-trois villes dans sept pays sur quatre continents se disputent l'honneur d'avoir vu naître ce héros insigne »⁵. La surenchère par rapport à la figure homérique qui sert de modèle (sept pays pour sept cités) est ouvertement ironique, elle déréalise le personnage avant même qu'il ne prenne forme. Nous revenons alors au temps de l'enfance avec les villes de ce nouvel Homère qui s'égrènent comme une comptine (1-2-3)⁶. Le ton est

4 Voir le conte « L'Auteur » dans le recueil *L'Auteur et autres textes*.

5 G. Apollinaire, *Le Poète assassiné*, [dans :] *Idem, Œuvres en prose complètes*, M. Décaudin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1993, t. 1, p. 227. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *PA*, la pagination après le signe abrégé.

6 Pour le lecteur inattentif qui n'aurait pas relevé cette notation chiffrée, Apollinaire mentionne une nouvelle fois les 123 villes de Croniamantal, cette fois-ci en chiffres, au chapitre VII « Accouchement » (*PA*, 242).

donné et la suite du chapitre poursuit par l'absurde la mise en question de l'identité de Croniamantal. La gloire universelle du poète (« renommée ») s'accomplit à la faveur de la répétition babélique du nom (« re – renommée ») :

Tous [l]es peuples ont plus ou moins modifié le nom sonore de Croniamantal. Les Arabes, les Turcs et autres peuples qui lisent de droite à gauche n'ont pas manqué de le prononcer Latnamainorc, mais les Turcs l'appellent bizarrement Pata, ce qui signifie oie ou organe viril, à volonté. Les Russes le surnomment Viperdoc, c'est-à-dire né d'un pet [...]. Les Scandinaves, ou du moins les Dalécarliens, l'appellent volontiers *quoniam*, en latin, qui signifie *parce que* [...] (PA, 227)

Si l'existence d'Homère pouvait être sujette à caution, son nom, peut-être par sa charge symbolique, a su s'imposer⁷ ; celui de Croniamantal, signifiant sans signifié (un « nom sonore »), se démultiplie à loisir et donne lieu à diverses métamorphoses. C'est ainsi que la gloire s'associe, dès le début du récit, à la dispersion et, fatalement, à la perte.

Afin de cerner plus précisément ce lien qui unit la perte à la gloire, nous reviendrons sur la destinée de Croniamantal et les différentes identités mythologiques qu'il va endosser au cours du récit. Nous verrons à ce titre que le conte d'Apollinaire semble constituer un palimpseste des *Métamorphoses* d'Ovide, le héros prenant successivement les masques d'Apollon et d'Orphée.

Biographie légendaire de la vie de Croniamantal, « Le Poète assassiné » s'articule en deux temps : la formation du personnage, de sa procréation jusqu'à sa majorité, puis sa destinée de poète, de sa rencontre avec l'Oiseau de Bénin (alias Picasso) jusqu'à son assassinat.

7 S. Perceau note que le nom d'Homère est tardif. Le poète de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* a pu être désigné sous les noms de Mélésgénès ou Tigrane.

Dans le cadre de cette étude, nous nous focalisons sur la deuxième partie de l'œuvre. Suivant l'ordre et la logique du récit, nous montrerons d'abord de quelle manière Apollinaire fait de Croniamantal un Apollon mal-aimé, pourchassant vainement sa Daphné-laurier. Cependant, pour connaître une gloire sans limite, Croniamantal devra aller jusqu'à se sacrifier, jusqu'à faire don de son corps. Nous expliquerons ainsi comment la figure d'un Orphée christique, massacré par le peuple, confère à Croniamantal l'aura d'une « victime émissaire ».

Le masque d'Apollon, Croniamantal le mal-aimé et sa couronne de laurier

Dans le chapitre X « Poésie », qui marque le début de la deuxième partie du récit, le jeune Croniamantal débarque à Paris pour y commencer une nouvelle vie de poète. La rencontre avec l'Oiseau du Bénin va sceller le destin amoureux – et poétique de Croniamantal :

« J'ai vu ta femme hier soir.

– Qui est-ce ? demanda Croniamantal.

– Je ne sais pas, je l'ai vue mais je ne la connais pas, c'est une vraie jeune fille, comme tu les aimes. Elle a le visage sombre et enfantin de celles qui sont destinées à faire souffrir. Et parmi sa grâce aux mains qui se redressent pour repousser, elle manque de cette noblesse que les poètes ne pourraient pas aimer car elle les empêcherait de pâtir. J'ai vu ta femme, te dis-je. Elle est la laideur et la beauté ; elle est comme tout ce que ce nous aimons aujourd'hui. Et elle doit avoir la saveur de la feuille du laurier. » (PA, 256)

À la lecture de ce dialogue qui confine à l'absurde, on comprend mieux l'étrange nom de « l'Oiseau du Bénin » : le personnage de Picasso joue dans la fiction un rôle de prophète, un oiseau de malheur pourrait-on dire. Non content de prédire la rencontre de Croniamantal avec Tristouse Ballerinettes, il annonce déjà les affres de l'amour. Apollinaire place l'amour

de son héros sous le signe de la mythologie avec la mention de la « feuille de laurier » qui renvoie le lecteur au personnage de Daphné⁸. Cette référence furtive sera rappelée et explicitée un peu plus loin dans la fiction dans le résumé que le narrateur donne de l'article *Le Laurier* rédigé par Horace Tograth, ennemi juré des poètes :

L'auteur donnait des conseils à ceux qui avaient des lauriers dans leurs jardins, il indiquait les usages multiples du laurier, dans l'alimentation, dans l'art, dans la poésie et son rôle comme symbole de la gloire poétique. Il en venait à parler mythologie, faisant des allusions à Apollon et à la fable de Daphné. (PA, 290)

Apollinaire procède de la même manière que son personnage, le lien qui unit Croniamantal à Apollon dans le récit sera toujours allusif, le dieu solaire ne fait en somme que se deviner sous les traits de Croniamantal. Pour saisir au mieux les indices laissés çà et là par Apollinaire et comprendre l'enjeu de cette réécriture, il convient de revenir succinctement sur « la fable de Daphné ».

L'épisode, situé dans le Livre I des *Métamorphoses* d'Ovide, débute par une petite vengeance. Apollon, dieu archer enorgueilli de son succès contre le serpent Python, s'était moqué de Cupidon, archer lui aussi. Piqué au vif, le fils de Vénus riposte et décoche deux flèches pour manifester sa puissance : l'une, pour Apollon, fait naître l'amour ; l'autre, pour la nymphe Daphné, chasse toute forme d'amour. À partir de cette première séquence du mythe, on comprend mieux pourquoi la parole de l'Oiseau du Bénin prend une forme oraculaire : l'amour de Croniamantal pour Tristouse, tout comme celui d'Apollon pour Daphné,

⁸ Cet amour présente également des résonances autobiographiques. M. Décaudin retrouve dans la description de Tristouse le portrait de Marie Laurencin (PA, 1213-1214)

relève d'une forme de malédiction contre laquelle on ne peut pas lutter⁹.

La suite de l'histoire met en scène le désir irrécusable du dieu-poète. Alors que Daphné s'est réfugiée dans les bois, Apollon l'aperçoit et brûle de désir pour elle. Le dieu se met alors à pourchasser la nymphe de son ardeur tandis qu'elle fuit, toujours plus légère. La Daphné de Croniamantal, Tristouse *Ballerinette*, sera à son tour aussi légère qu'une petite ballerine. Croniamantal la pourchassera à travers l'Europe comme nous le verrons plus bas.

Dernier épisode de la fable, Daphné se voyant près d'être rejointe par Apollon implore son père, le dieu-fluve Pénée, de la métamorphoser afin que, en détruisant sa beauté, elle conserve à tout jamais sa virginité. C'est à ce moment que se produit la métamorphose. Là encore, on comprend mieux les paroles de l'Oiseau du Bénin lorsqu'il évoquait, à propos de Tristouse, « la grâce aux mains qui se redressent pour repousser ». On songe ici tout particulièrement à la sculpture du Bernin¹⁰ où le spectateur assiste à la métamorphose de Daphné en laurier à partir de ses mains. Le verbe « repousser » présente ainsi un double sens : les mains repoussant en branches de laurier repoussent à tout jamais Croniamantal-Apollon.

À travers ce bref résumé de l'histoire de Daphné et Apollon, nous avons souligné quelques points de convergence mais la réécriture d'Apollinaire se distingue nettement de l'hypotexte ovidien.

9 Apollon le reconnaît lorsqu'il s'adresse à Daphné : « Certes, ma flèche est sûre ; il en est une pourtant plus sûre encore, / celle qui a blessé mon cœur resté indemne jusqu'ici ». Ovide, *Métamorphoses*, Livre I, v. 519-520, A.-M. Boxus, J. Poucet (trad.), <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met01/M01-416-567.html>

10 Le Bernin, *Apollon et Daphné*, 1622-1625, sculpture en marbre, Galerie Borghèse, Rome. Dans le texte d'Ovide, ce sont les bras qui se transforment en branches (*in ramos brachia crescunt*, Livre I, v. 550).

La perte de la femme aimée n'intervient pas au même moment et n'y revêt pas le même sens. Dans le texte d'Ovide, la perte est étroitement liée au processus de métamorphose : par sa transformation en laurier, Apollon perd *à tout jamais* la possibilité d'assouvir son désir. Croniamantal, quant à lui, aura bien connu l'amour, même si celui-ci fut pour le moins expéditif : « Tristouse Ballerinette était devenue la maîtresse de Croniamantal, qu'elle aima passionnément pendant huit jours » (PA, 277). La légèreté de la jeune femme n'est pas simplement, comme chez Daphné, symbole de fuite ; elle témoigne également de son inconstance :

Et, au bout de huit jours, Tristouse devint la maîtresse de Paponat, tout en continuant à aller voir Croniamantal, avec lequel elle était de plus en plus froide. Elle l'allait voir de moins en moins et il se désespérait de plus en plus, mais de plus en plus il s'attachait à Tristouse. (PA, 277)

Croniamantal se distingue alors d'Apollon en ce qu'il incarne une figure profondément apollinarienne, celle du « mal-aimé », qui tout à la fois perd son amour et en éprouve les faussetés¹¹. Daphné dans « Le Poète assassiné » s'appelle Tristouse ; or, Croniamantal, dès sa première expérience amoureuse (avec Mariette), était déjà « triste d'amour » (PA, 253). Mieux encore, les différentes figures paternelles attachées au poète sont toutes des incarnations du mal-aimé, de telle sorte qu'une forme de déterminisme pèse sur le pauvre Croniamantal. Janssen, son troisième père, ne pense pas si bien dire en lui expliquant que « quelques hommes disgraciés ne doivent pas connaître l'amour » et que « cela arrive surtout parmi les poètes et les savants » (PA, 249).

11 Ces deux thèmes entremêlés de l'amour impossible dans *Le Poète assassiné* étaient déjà présents dans la célèbre « Chanson du mal-aimé ». Voir M. Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 107 sq.

Cependant, et c'est là que le mal-aimé rejoint la figure d'Apollon, Croniamantal ne sombre pas dans une morne mélancolie, il est mû par un désir qui ne cesse de se creuser. Le désir se nourrit du manque : désirer, étymologiquement, c'est regretter l'absence, la perte. Si, alors que Tristouse continue à le fréquenter, il ne fait que courir après elle, lorsqu'il la perd pour de bon, il va littéralement la pourchasser. L'ouverture du chapitre « Voyage » souligne dans une phrase lapidaire les effets ravageurs de la perte de l'être aimé : « Croniamantal devint comme fou d'avoir perdu Tristouse » (PA, 281). À ce moment, les figures de Croniamantal et d'Apollon se superposent. Pour représenter la fureur amoureuse, Ovide comparait dans les *Métamorphoses* le dieu Apollon à un chien gaulois pourchassant un lièvre. Cette image incongrue, bien mise en valeur par la comparaison homérique¹², avait de quoi retenir l'attention d'Apollinaire. Aussi la poursuite de Tristouse par le poète à travers l'Europe s'apparente-t-elle à son tour à une traque sans relâche. On y voit Croniamantal avec l'instinct du chien de chasse, essayer de capter l'odeur de sa proie pour ensuite la suivre à la piste (PA, 282-283). Est ainsi manifestée la « force » qui anime Croniamantal, désir amoureux qui est tout aussi bien renouveau de l'inspiration poétique.

Au cœur du périple, à Cologne, le dialogue entre Croniamantal et le vieux rabbin souligne le lien inextricable entre perte de l'être aimé et poésie :

- « Êtes-vous fou de voyager par un temps pareil, monsieur ?
 – J'ai hâte de rejoindre quelqu'un que j'ai perdu et dont je suis la trace, répondit l'inconnu.
 – Quelle est votre profession ? cria le juif.
 – Je suis un poète. » (PA, 284)

12 Ovide, *Métamorphoses*, Livre I, vers 533-539. Selon le procédé homérique, le comparant (le chien gaulois et le lièvre : six vers) s'impose au regard du comparé (Apollon et Daphné : un seul vers).

La fureur de l'amant éconduit constitue alors un moyen d'accès à la gloire poétique. Dans les *Métamorphoses*, Daphné espérait, par sa transformation, échapper définitivement à Apollon, mais paradoxalement, elle devient sienne sous la forme du laurier : « [...] Eh bien, puisque tu ne peux être mon épouse, / au moins tu seras *mon arbre* ; toujours, tu serviras d'ornement, / ô laurier, à *mes cheveux*, à *mes cithares*, à *mes carquois* »¹³. Perdant Daphné, Apollon rencontre une gloire éternelle. Dans l'histoire de Croniamantal, Tristouse ne se transforme certes pas en laurier mais elle en a la saveur comme le dit l'oiseau du Bénin. La couronne qui consacre la gloire poétique pour le héros d'Apollinaire, ce n'est pas tant l'être Tristouse que son impossible amour (d'où l'amertume de la feuille du laurier).

Par cette expérience, la poésie de Croniamantal trouve un nouveau souffle et se sublime. Lorsqu'il était aimé de Tristouse, le héros composait des poèmes qui étaient asservis à leur objet : « En échange de cet amour [*l'amour de Tristouse*], le lyrique garçon l'avait rendue glorieuse et immortelle à jamais en la célébrant dans des poèmes merveilleux » (*PA*, 277). La gloire et l'immortalité, qui devraient se rapporter à la poésie, se limitent à la seule Tristouse qui en tire profit ; Croniamantal n'était pas alors un véritable poète mais un « lyrique garçon ». Ainsi, la désillusion amoureuse du héros sera salvatrice pour sa vocation poétique – ce dont on peut se rendre compte lors de sa « rencontre » avec la statue du poète François Coppée évoquant l'un de ses poèmes :

c'est un monsieur qui passe, *le Passant*, à travers un couloir de wagon de chemin de fer ; il distingue une charmante personne avec laquelle, au lieu d'aller simplement jusqu'à Bruxelles, il s'arrête à la frontière hollandaise.

13 *Ibidem*, vers 557-559. Nous soulignons.

*Ils passèrent au moins huit jours à Rosandael
 Il goûtait l'idéal elle aimait le réel
 En toutes choses d'elle il était différent
 Par conséquent ce fut bien l'amour qu'ils connurent*

« Je vous signale ces deux derniers vers, bien que rimant richement, ils contiennent une dissonance qui fait contraster délicatement le son plein des rimes masculines avec la morbidesse des féminines. » (PA, 279)

À la lecture de ce poème, on est frappé par l'analogie avec la situation de Croniamantal : le motif du voyage, le mouvement (le Passant devenant avec Croniamantal Coureur), les aspirations divergentes des deux amants... Reste que l'essentiel est la leçon qu'en tire Coppée (– en dépit de la médiocrité du poème). La rime pour l'œil (différent / connurent) s'accompagne d'une dissonance auditive qui offre à la poésie une nouvelle musique. Dans cette perspective, la « morbidesse des [rimes] féminines », liée au silence du *e* muet, pourrait représenter la perte de Tristouse. Pareille perte serait finalement nécessaire pour faire ressortir, par contraste, la voix du poète, à savoir « le son plein des rimes masculines » (la voyelle /ã/).

Pour conclure sur cette première étape vers la gloire, il semble utile de revenir au nom même de Croniamantal. Si l'on suit l'hypothèse de Daniel Oster¹⁴, Croniamantal, mot-valise, serait la combinaison de trois termes : Kronos, Amant, et Mental. Autant dire que l'amour de Croniamantal, par son échec, s'est spiritualisé, il n'est plus soumis aux contingences du temps et fait accéder la poésie à l'éternité. Alors même que Tristouse participe au massacre de Croniamantal à la fin du récit, le poète pardonne à sa bien-aimée au nom de la poésie : « Je confesse mon amour pour Tristouse Ballerinettes, la poésie divine qui console mon âme » (PA, 299). Cependant, à ce moment de

14 D. Oster, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Seghers, 2001, p. 10.

l'intrigue, Croniamantal n'est plus seulement Apollon, il est devenu un nouvel Orphée.

Le masque d'Orphée, Croniamantal en oursin christique

Le spectre d'Orphée va hanter le chapitre « Assassinat » et ce, dès la première ligne : « Comme Orphée, tous les poètes étaient près d'une malemort » (PA, 294). La référence à Orphée, soulignée à dessein par le narrateur, se place immédiatement sous le signe du tragique. Dans *Le Bestiaire*, sous-titré *Cortège d'Orphée* (1911), Apollinaire célébrait le « Thrace magique »¹⁵ et mettait en valeur dans ses « Notes » le charme du poète : « *Quand Orphée jouait en chantant, les animaux sauvages eux-mêmes venaient écouter son cantique* »¹⁶. En choisissant dans « Le Poète assassiné » l'épisode final du mythe, Apollinaire s'attache d'une certaine manière au désenchantement de la figure d'Orphée.

L'histoire du chantre de Thrace dans les *Métamorphoses* se compose de deux temps majeurs. Dans le Livre X, Ovide se concentre sur la passion amoureuse d'Orphée. C'est dans ce livre qu'est abordé le voyage qu'il effectue aux Enfers pour ramener Eurydice sur terre. L'épisode se solde par un échec : Orphée, se retournant trop tôt pour regarder Eurydice, transgresse l'interdit qui lui avait été posé par les dieux des Enfers et perd une seconde fois sa compagne. Il n'aura dès lors plus goût aux femmes – ce qui entraînera sa propre perte. Au début du Livre XI, alors qu'il se refuse obstinément aux femmes, les Bacchantes, en proie au délire dionysiaque, l'aperçoivent du haut

15 G. Apollinaire, *Le Bestiaire*, [dans :] *Idem, Œuvres poétiques*, M. Adéma, M. Décaudin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1990, p. 4.

16 *Ibidem*, p. 33

d'un tertre et commencent à l'attaquer. Cependant, Orphée est dans un premier temps protégé par son chant. Le répit n'est que de courte durée, le vacarme auquel se livrent les Bacchantes recouvre le son de la lyre d'Orphée si bien que les nouveaux coups portés blessent le poète. Orphée a perdu son pouvoir, la puissance de son *carmen* qui lui avait pourtant permis d'attendrir aux Enfers les êtres les plus insensibles. La violence sans limite des Ménades donne lieu au démembrement du poète. Ne reste plus dès lors de son corps que sa tête qui, à côté de sa lyre, vogue sur l'Hèbre et finit par rejoindre la mer.

La scène de la mort de Croniamantal, annoncée dès le titre du conte, se présente comme une transposition fidèle et précise de la mort d'Orphée au début du XX^e siècle. On y retrouve ainsi le même schème du poète seul face à une foule hostile et en délire. Cependant, dans le monde moderne du « Poète assassiné », il ne s'agit plus évidemment de Bacchantes ; Apollinaire met en scène un peuple endoctriné par un savant fou, Horace Tograth¹⁷, qui est l'incarnation d'un scientisme étroit, d'un rationalisme totalitaire. Ainsi les hurlements et la musique sauvage des Bacchantes sont remplacés par l'immense éclat de rire de Tograth à la foule, propre à symboliser la dérision de toutes les valeurs et, en particulier, de la poésie. Dans ce contexte, le chant poétique ne peut plus être entendu, compris. Pire encore, la société ne supporte plus ce chant, ne *veut* plus l'entendre : « Les femmes s'écartèrent vite, et un homme qui balançait un grand couteau posé sur sa main ouverte le lança de telle façon qu'il vint se planter dans la bouche ouverte de Croniamantal »

17 Dans le récit d'Apollinaire, Tograth joue le rôle de Dionysos. À l'image de ce dieu, l'anti-héros du « Poète assassiné » est une figure de l'étranger, du barbare. Sur ce thème, voir le chapitre de J.-P. Vernant, « Dionysos à Thèbes », [dans :] *Idem, L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 2014.

(PA, 299). Apollinaire se souvient ici des premières attaques des Bacchantes qui visaient la bouche sonore du chantre d'Apollon (*Vatis Apollinei vocalia ora*) : un même désenchantement est en jeu mais il prend un sens plus aigu dans le cadre d'un monde moderne qui entend sacrifier la culture au nom de l'utilitarisme.

Cependant, une telle scène ne doit pas être lue uniquement sous l'angle du désenchantement. Ou plutôt, il faut considérer que la perte du poète est nécessaire pour que le monde puisse se réenchanter à nouveau. Pour le comprendre, nous devons revenir plus précisément sur la dimension sacrificielle de la scène où Croniamantal joue le rôle de « victime émissaire ».

En suivant les analyses de René Girard, il est aisé de voir qu'Apollinaire met en scène un monde parvenu à un point de non-retour¹⁸. Or, « toute communauté en proie à la violence ou accablée par quelque désastre auquel elle est incapable de remédier se jette volontiers dans une chasse aveugle au "bouc émissaire" »¹⁹. Horace Tograth avive la haine en désignant la cible à abattre :

« Les lauriers [*i.e. les poètes*] tiennent trop de place sur notre terre trop habitée, les lauriers sont indignes de vivre. [...] Qu'on abatte les lauriers et qu'on craigne leurs feuilles comme un poison. Naguère encore symbole de poésie et de science littéraire, elles ne sont aujourd'hui que le symbole de cette morte-gloire qui est à la gloire ce que la mort est à la vie [...]. La vraie gloire a abandonné la poésie pour la science, la philosophie, l'acrobatie, la philanthropie, la sociologie etc. » (PA, 290)

Ce qui motive ce déferlement de haine, c'est le désir de Tograth qui se comprend dans le cadre des

18 Les textes que « recyclent » Apollinaire pour les chapitres « Persécution » et « Assassinat » proviennent d'un roman de la fin du monde intitulé *La Gloire de l'olive*. Dans cette première version, ce n'étaient pas les poètes qui étaient la cible de la vindicte populaire mais les chrétiens (PA, 1264 sq.).

19 R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011, p. 122.

rivalités mimétiques. Le savant-agronome désire ce que pourraient posséder les poètes, et particulièrement Croniamantal, à savoir la « gloire » qui revient obsessionnellement dans son discours. Cependant, la gloire que poursuit Tograth pourrait bien n'être qu'une « morte-gloire » comme l'explique D. Oster : « Beaucoup plus qu'à la poésie, Tograth s'en prend à la gloire qu'il entend récupérer pour lui : mais il est clair que cette gloire est une gloire toute humaine, socialisée, plutôt une célébrité »²⁰. La poésie ne saurait conférer au poète qu'une simple célébrité, sa gloire doit être absolue, c'est pourquoi toute poésie digne de ce nom réclame le sacrifice du poète²¹ : « c'est en voulant récupérer pour lui une pseudo-gloire que Tograth va conférer à Croniamantal la vraie gloire qui lui manquait encore (il n'était encore que célèbre) »²². Pour appuyer cette lecture, on notera que, dans la confrontation finale à Marseille avec son double monstrueux Horace Tograth, le poète va au-devant de sa perte, assume son sacrifice pour conquérir sa gloire :

Le poète se tourna vers l'orient et parla d'une voix exaltée :
 « Je suis Croniamantal, le plus grand des poètes vivants. J'ai souvent Dieu face à face. J'ai supporté l'éclat divin que mes yeux humains tempéraient. J'ai vécu l'éternité. Mais les temps étant venus, je suis venu me dresser devant toi. » (PA, 298)

Dans un moment volontiers solennel, Croniamantal s'affirme, affirme la supériorité de la poésie divine qui transcende le temps et cependant, il rentre dans l'histoire, se montre prêt à affronter son destin,

20 D. Oster, « Statue et statut du poète dans *Le Poète assassiné d'Apollinaire* », [dans :] *Stanford French Review*, 1979, p. 169.

21 On opposera également Croniamantal au « prince des poètes », titre ironique, qui tire profit de son passage en prison pour sa célébrité (PA, 301).

22 D. Oster, « Statue et statut du poète dans *Le Poète assassiné d'Apollinaire* », *op. cit.*

à rencontrer la mort. L'insistance sur le verbe « venir » dans la dernière phrase fait sens, le véritable héros est celui dont la venue est une nécessité²³.

J.-M. Maulpoix retrouve dans le mythe d'Orphée « le scénario d'une expérience qui, dans ses grandes lignes, paraît exemplaire du jeu particulier que la poésie établit entre vivre et mourir, le silence et la voix, la solitude et la mise en relation »²⁴. Croniamantal meurt seul (même Tristouse le tue !²⁵), il est réduit au silence et pourtant, il permet à la société de se réunir à nouveau en prenant en charge tous ses maux. Croniamantal-Orphée apparaît ainsi comme une figure christique²⁶. Dans les *Métamorphoses*, Orphée mort ne se métamorphosait pas. Apollinaire, au contraire, propose à la fin de son chapitre une nouvelle comparaison faisant écho à la comparaison à Orphée du début de chapitre : « Les couteaux se fichèrent dans le ventre, la poitrine, il n'y eut plus sur le sol qu'un cadavre hérissé comme une bogue de châtaigne marine » (PA, 299-300). L'image est saisissante : pas de tête chantante voguant sur l'Hèbre comme chez Ovide mais un corps qui n'est déjà plus reconnaissable, « cadavre » ou encore oursin. Les piquants de la « châtaigne marine », marques visibles du sacrifice, convergent tous vers la boule-Croniamantal. Le poète se sacrifie pour la communauté, restaure son unité.

23 On songe également au vers de « Cortège » évoquant Apollinaire lui-même : « Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes ».

24 J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2009, p. 291-292.

25 Tristouse, dans cette scène, est une anti-Eurydice comme le note M. Décaudin : « Eurydice infidèle au milieu des Bacchantes, ce serait le mythe renversé ! » (M. Décaudin, « Deux aspects du mythe orphique au XX^e siècle : Apollinaire, Cocteau », [dans :] *Cahiers de l'AEIF*, 1970, n° 22, p. 219). Jusqu'à la fin de son existence, Croniamantal reste le mal-aimé.

26 Sur la mort de Croniamantal comme Passion christique, voir M. Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1989, p. 121.

Ce faisant, la « victime émissaire » change de statut aux yeux de ceux qui l'ont sacrifiée : « Fauteur de violence et de désordre tant qu'il séjourne parmi les hommes, le héros apparaît comme une espèce de rédempteur aussitôt qu'il est éliminé »²⁷. Voilà qui peut expliquer l'étrange revirement de Tristouse Ballerinette : après avoir massacré Croniamantal, la jeune fille fait une crise de nerfs puis, revenant à elle, elle prend subitement le rôle de la veuve éplorée fidèle à la mémoire de feu Croniamantal. Le poète assassiné, parce qu'il a été sacrifié au nom de la communauté, accède ainsi à la gloire des Sauveurs, il passe du monde profane au monde sacré. Le dernier chapitre raconte ainsi l'« Apothéose » du poète, son accession à la gloire des immortels.

L'étrange apothéose de Croniamantal résume à elle seule la dialectique de la perte et de la gloire qui a gouverné l'ensemble du récit. Alors que l'oiseau du Bénin parle à Tristouse de ses talents de sculpteur, cette dernière propose d'« élever une statue » (*PA*, 300) pour célébrer la mémoire de Croniamantal. Cependant, l'artiste préfère sculpter « une profonde statue en rien, comme la poésie et la gloire » (*PA*, 301). Rien de plus banal qu'« élever une statue », cela témoigne d'une gloire qui ne fait que passer, à l'image de François Coppée dont la statue patine avec le temps (*PA*, 278). Impalpable, la gloire de Croniamantal doit être fondée sur le « rien », elle ne peut se manifester que par le vide béant d'un tombeau sans corps²⁸ :

27 R. Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 132.

28 Comme le note D. Delbreil, la sculpture dans l'œuvre d'Apollinaire est fréquemment associée au tombeau, elle participe de l'éternisation du défunt : voir D. Delbreil, « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », [dans :] I. Rialland (dir.), *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 177-180.

Dans la clairière, l'oiseau du Bénin se mit à l'ouvrage. En quelques heures, il creusa un trou ayant environ un demi-mètre de largeur et deux mètres de profondeur. [...]

L'après-midi fut consacré par l'oiseau du Bénin à sculpter l'intérieur du monument à la semblance de Croniamantal.

Le lendemain, le sculpteur revint avec des ouvriers qui habillèrent le puits d'un mur en ciment armé large de huit centimètres, sauf le fond qui eut trente-huit centimètres, si bien que le vide avait la forme de Croniamantal, que le trou était plein de son fantôme. (PA, 301)

Par le biais de cette « apothéose souterraine »²⁹, où l'intérieur remplace l'extérieur, où l'élévation se fait par le bas, Apollinaire souligne comment la plénitude naît du vide et comment la présence la plus intense naît de l'absence. Travail du négatif et inversion se conjuguent pour permettre le retournement de la perte en gloire. Là est le destin de la poésie. C'est justement sur le trou comblé du poète absent que poussera le laurier. Croniamantal-Apollon et Croniamantal-Orphée se rejoignent pour former une seule et même figure.

Conclusion : quand le mythe rejoint l'Histoire, ultime métamorphose

« Le Poète assassiné », par l'histoire mythique qu'il narre, par les figures mythologiques qu'il convoque, se présente comme un récit étymologique. La question qui se pose au lecteur dès l'*incipit* est tout simplement : comment naît la gloire souveraine ?

La réponse, on l'a vu, intervient en deux temps. La gloire commence à naître à partir du moment où le poète se trouve confronté à la perte de l'être aimé.

29 M. Boisson, « "Le Poète assassiné", conte solaire », [dans :] M. Décaudin (dir.), *Regards sur Apollinaire conteur*, Lettres Modernes Minard, 1975, p. 90

La traque auquel s'adonne alors le poète, tel Apollon pourchassant Daphné, représente tout aussi bien le désir amoureux que le moteur de l'écriture. Apollinaire revisite à sa manière l'imaginaire des poètes maudits. Parce qu'ils subissent la malédiction de l'amour, les poètes sont capables de transcender leur art. Ils deviennent capables de tout sacrifier pour leur œuvre, y compris leur propre corps. Le poète doit se libérer de son enveloppe charnelle pour que son chant résonne à nouveau dans la société et la recompose.

Cependant, Apollinaire ne s'en tient pas là, le mythe du poète qu'il a constitué va se heurter à l'Histoire en marche, la Première Guerre mondiale, qui multiplie à loisir les pertes. À la fin du *Poète assassiné*, Apollinaire note que, comme son livre était sous presse au moment de la guerre, il a dû ajouter une dernière nouvelle : « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité ». Ce dernier texte fait évidemment écho au « Poète assassiné » qui ouvrait le recueil³⁰. Tout se passe comme si, *in extremis*, Apollinaire devait ressusciter Croniamantal pour qu'il prenne part à la guerre et expérimente une dernière fois la perte. Suivant le schéma souligné dans « Le Poète assassiné », le poète essaiera un dernier masque, se placera dans la peau d'un dernier personnage mythologique :

Venu à cheval jusqu'aux lignes, avec une corvée de rondins, et enveloppé de vapeurs asphyxiantes, le brigadier au masque aveugle souriait amoureusement à l'avenir, lorsqu'un éclat d'obus de gros calibre le frappa à la tête d'où il sortit, comme un sang pur, une Minerve triomphale.

Debout, tout le monde, afin d'accueillir courtoisement la victoire !
(PA, 385)

30 Comme le note Michel Décaudin (M. Décaudin, *Apollinaire*, *op. cit.*, p. 64), les deux textes présentent diverses correspondances. Ainsi en est-il par exemple de la description des tranchées, « sœurs profondes des murailles », qui rappelle la « profonde statue en rien » que sculpte l'oiseau du Bénin.

Le corps du poète est à nouveau touché mais, à nouveau là encore, la perte de l'intégrité physique a sa contrepartie. Parallèlement à l'apothéose du « Poète assassiné », l'obus qui troue le crâne du poète³¹ est simultanément naissance d'Athéna *Niké* sortant tout armée du crâne de Zeus. Lorsque le mythe rejoint l'Histoire et l'histoire personnelle d'Apollinaire, la gloire poétique change de nom, elle est désormais la Victoire. La poésie se met au diapason du temps présent, quitte les grandes figures poétiques (Apollon, Orphée), pour devenir, avec Athéna, pleinement guerrière – ce qui donnera les *Poèmes à Lou*, gloire posthume et universelle... d'Apollinaire.

31 Pour rappel, Apollinaire, qui avait été brigadier puis maréchal des logis, est blessé le 17 mars 1916 d'un éclat d'obus à la tempe droite. *Le Poète assassiné* est publié en octobre de la même année.

bibliographie

- Apollinaire G., *Le Poète assassiné*, [dans :] *Idem, Œuvres en prose complètes*, M. Décaudin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1993, t. 1.
- Apollinaire G., *Le Bestiaire*, [dans :] *Idem, Œuvres poétiques*, M. Adéma, M. Décaudin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1990.
- Borges J.-L., « L'Immortel », [dans :] *Idem, L'Aleph*, R. Caillois (trad.), Paris, Gallimard, 2008.
- Boisson M., *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1989.
- Boisson M., « "Le Poète assassiné", conte solaire », [dans :] M. Décaudin (dir.), *Regards sur Apollinaire conteur*, Lettres Modernes Minard, 1975.
- Décaudin M., *Apollinaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2002.
- Décaudin M., « Deux aspects du mythe orphique au XX^e siècle : Apollinaire, Cocteau », [dans :] *Cahiers de l'AEIF*, 1970, n° 22.
- Delbreil D., « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », [dans :] I. Rialland (dir.), *Ecrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Girard R., *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011.
- Maulpoix J.-M., *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2009.
- Oster D., *Guillaume Apollinaire*, Paris, Seghers, 2001.
- Oster D., « Statue et statut du poète dans *Le Poète assassiné* d'Apollinaire », [dans :] *Stanford French Review*, 1979.
- Ovide, *Métamorphoses*, A.-M. Boxus, J. Poucet (trad.), <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-Intro.html>
- Queneau R., « *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », [dans :] *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965.
- Vernant J.-P., « Dionysos à Thèbes », [dans :] *Idem, L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 2014.

abstract

Metamorphoses of the poet in Apollinaire's « Le Poète assassiné » : Apollo and Orpheus, sea urchin and laurel

This article focuses on the figure of the poet in Apollinaire's « Le Poète assassiné ». We try to show the connections that are established between loss and poetic glory. In the tale, the hero, Croniamantal, becomes successively Apollo and Orpheus. As in Ovid's *Metamorphoses*, he is going to lose his beloved (story of Apollo and Daphne) before being slaughtered (the death of Orpheus). To reach glory, the poet has to sacrifice everything including himself.

keywords


loss, poetic glory, metamorphoses, Apollinaire

mots-clés

perte, gloire poétique, métamorphoses,
Apollinaire

guillaume rousseau

Professeur agrégé de Lettres Modernes, Guillaume Rousseau est l'auteur d'une thèse sur « L'Expérience du Néant dans les œuvres romanesques de Georges Bataille et Raymond Queneau » réalisée sous la direction de M. Jean-François Louette et soutenue en mai 2016 à l'Université Paris-Sorbonne. Il poursuit ses recherches au sein du laboratoire ALTER (Université de Pau et des Pays de l'Adour) et s'intéresse tout particulièrement aux postures littéraires.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 03.10.2022 Accepted : 09.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0001-6604-3247		
G. Rousseau, « Métamorphoses du poète dans « Le Poète assassiné » d'Apollinaire : Apollon et Orphée, oursin et laurier », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 73-94. DOI : 10.4467/23538953CE.23.012.17929		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

AGNIESZKA LOSKA

Université de Silésie

Se perdre dans la maternité, se retrouver dans l'écriture. À la recherche de l'identité maternelle/féminine dans *Ce qui gronde* de Marie Petitcuénot

Quoique les femmes écrivent et publient depuis des siècles et que leur apport à la littérature soit significatif, la plupart des ouvrages portant sur l'histoire de la littérature passent leurs œuvres sous silence. En conséquence, la création féminine est souvent négligée ou méprisée. Toutefois, les femmes ne cessent d'écrire. Elles « sont continûment heurtées pour écrire et publier, pour être reconnues par la critique, associées aux institutions littéraires, intégrées à un discours portant sur le passé littéraire »¹. Elles écrivent pour gagner leur voix, parler franchement d'elles-mêmes et trouver leur place. L'écriture les aide à témoigner de toutes les difficultés qu'elles affrontent assidûment et à franchir les limites qui leur sont encore imposées. Bref, pour les femmes, « écrire a toujours été subversif »².

Les écrivains dépeignent fort souvent la maternité comme étant l'accomplissement de la femme. La femme qui devient mère doit donc renoncer à ses ambitions, ses rêves et même son identité pour se dévouer corps et âme à ses enfants et au foyer. Une

1 M. Reid, « Préface », [dans :] M. Reid (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, 2020, tome 1, p. 11.

2 B. Slama, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme": différence et institution », [dans :] *Littérature*, 1981, n°44, p. 51.

telle mère semble ne plus être une femme réelle mais « quelqu'une qui fait des gestes commandés, stéréotypés, qui n'a pas de langage personnel et qui n'a pas d'identité »³. Il existe même un discours biologique et un discours psychanalytique, ayant incessamment leurs défenseurs, qui montrent la maternité comme l'expérience la plus importante dans la vie d'une femme. Le discours biologique implique que chaque femme soit dotée de l'instinct maternel et, en raison des hormones, prédestinée à l'enfantement. Le discours psychanalytique suppose que la femme désire avoir une progéniture, les enfants étant la compensation de sa blessure narcissique liée à sa « castration ». Par conséquent, la maternité se manifesterait comme le signe de son manque ontologique⁴. En même temps, c'est l'enfant qui est toujours au centre de l'intérêt commun, alors que la subjectivité de la femme semble s'effacer dès qu'elle devient mère. Comme l'observe Lori Saint-Martin, « la mère se trouve dans le silence, hors culture »⁵, elle n'est qu'une fonction.

C'est, sans doute, l'une des raisons pour lesquelles la maternité et la quête identitaire de la femme-mère deviennent des sujets privilégiés de la production féminine. Afin de lutter contre cette image idéalisée et simplifiée de la mère qui règne dans notre culture, les écrivaines, en particulier celles de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, dépeignent, d'une manière plus réaliste et sincère, l'expérience maternelle de leur point de vue⁶. Parmi ces écrivaines qui

3 L. Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune, 1981, p. 86.

4 Cf. L. Saint-Martin, *Le nom de la mère*, Montréal, Alias, 1999, p. 10.

5 *Ibidem*, p. 8.

6 Lori Saint-Martin observe que « [c]e n'est qu'assez récemment que des mères viennent à l'écriture et, qui plus est, décrivent leur expérience de mère, contribution tout à fait inédite ». Cf. L. Saint-Martin, *Le nom de la mère*, *op. cit.*, p. 36.

ont contribué considérablement à ce changement, il faut mentionner, entre autres, Annie Ernaux, Eliette Abécassis, Leïla Slimani et Marie Darrieussecq. Ernaux, dans *L'événement* (2000), témoigne sincèrement de son avortement, qu'elle a subi afin de continuer ses études et d'accéder à l'ascenseur social qu'une grossesse non désirée pouvait empêcher. Abécassis et Slimani, notamment dans *Un heureux événement* (2005) et *Chanson douce* (2019), dévoilent les déceptions cruelles des jeunes mères. Darrieussecq, en écrivant *Le Bébé* (2002), tente de comprendre ce qu'est une mère et ce qu'est un enfant. Elle analyse minutieusement la maternité comme si elle écrivait une étude scientifique. Quoique chacune de ces écrivaines dépeigne la maternité différemment, elles semblent accentuer à l'unanimité que la maternité est une expérience chaotique, très intime et hétérogène. En favorisant l'écriture du quotidien et de la routine d'une vie ordinaire, elles révèlent franchement les émotions et les pensées les plus intimes de la femme-mère. Ainsi, les écrivaines contemporaines tentent de découvrir la véritable identité féminine-maternelle⁷ et, en conséquence, de sortir la maternité et la femme-mère de l'espace privé.

Qui plus est, l'écriture au féminin qui touche le sujet de la maternité et de la maternalité⁸ analyse non

7 Il convient de remarquer que les mères-protagonistes/écrivaines ne sont apparues que récemment dans la littérature. Avant, elles ne parlaient pas, elles étaient uniquement l'objet du discours des autres. Cf. S. R. Suleiman, « Writing and Motherhood », [dans :] S. N. Gardner, C. Kahane, M. S. Sprengnether (dir.), *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, p. 356 ; M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 23.

8 La notion de la « maternalité », introduite par J. Hyrard, recouvre « ce qui concerne l'univers de la mère non seulement dans son aspect d'enfantement, ce qu'on appelle habituellement la maternité et qui n'est pas tout à fait la même chose, mais tout l'univers mental s'y rapportant, [...] ainsi

seulement la construction de l'identité féminine mais aussi la problématique du corps, du langage, du social et du biologique. Lori Saint-Martin suggère même qu'en lisant les textes de femmes, « on voit qu'il se dégage de chacun un rapport particulier au maternel (c'est-à-dire le rapport d'une femme à sa mère, à la féminité, à la vision de la maternité que véhicule la société et sa propre maternité réelle, potentielle, refusée ou impossible), rapport qui conditionne l'ensemble du langage et de la forme romanesque »⁹. Les femmes qui écrivent créent des liens infrangibles avec leur texte. En écrivant sur la maternité, elles tissent ces liens de leur propre corps. Se référant au mythe d'Arachné qui est souvent considéré comme la métaphore de l'écriture des femmes, Éliette Abécassis observe une relation exceptionnelle entre la maternité et l'écriture : « Écrire sur la maternité est une expérience paradoxale. Qui exige une mise en abîme : écrire sur la création, c'est un peu écrire sur l'écriture. Mais la maternité est une telle expérience de création qu'elle dépasse l'écriture, qu'elle l'enveloppe et la surplombe »¹⁰. Ainsi, les femmes qui créent afin de parler de la maternité se créent aussi.

Marie Petitcuénot est la mère de trois enfants et, en même temps, une femme d'affaires prospère, actuellement conseillère spéciale au cabinet de la Ministre déléguée en charge de l'Industrie au Ministère français de l'Économie, des Finances et de la Relance. En 2021, elle publie son premier roman, *Ce qui gronde*. C'est un récit autobiographique sous forme de lettres

que toutes les modifications physiques, psychiques, sociales et culturelles induites dans la vie de la mère du fait de la dite maternité. Cf. J. Hyvrard, *Essai sur la négation de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 8.

9 L. Saint-Martin, *Le nom de la mère*, op. cit., p. 15.

10 E. Abécassis, « La maternité, l'écriture et la vie », [dans :] R. Frydman, M. Flis-Trèves (dir.), *Rêve de femmes. Colloque Gynécologie Psychologie V*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 117.

écrites à ses enfants. Petitcuénot y raconte des événements de sa vie familiale en apparence banals mais également très importants car marquant fortement son chemin identitaire. Elle s'y explique aussi sur la décision de quitter leur père. En parlant de sa vie de famille et de son travail absorbant, elle trahit ses émotions maternelles contradictoires et partage des réflexions autour de la féminité, de la liberté, de la maternité et du pouvoir de l'écriture. De plus, elle montre que sa maternité est étroitement liée au sentiment de la perte, particulièrement visible lors de l'accouchement et du post-partum ainsi que dans la banalité du quotidien familial.

Dans le présent travail, nous tenterons avant tout de montrer les sentiments, plus ou moins ambivalents, que Petitcuénot éprouve après la naissance de ses enfants. Pour les analyser, nous nous pencherons en particulier sur l'accouchement et le post-partum ainsi que sur la problématique du quotidien familial et leur impact sur sa vie maternelle. Nous essayerons également de saisir le rôle de l'écriture pour Petitcuénot. Notre analyse nous permettra de dévoiler toutes les facettes de la perte éprouvée par l'héroïne et de vérifier si – et comment – elle a réussi à retrouver son identité, qu'elle a perdue en devenant mère¹¹.

Se perdre dans l'accouchement et le post-partum

La culture chrétienne, à travers les mots de la Genèse (chapitre III, verset 16)¹², a gravé dans notre conscience que l'accouchement et la naissance

11 Luce Irigaray a postulé que les femmes ne sont pas obligées de « renoncer à être femmes pour être des mères ». Cf. L. Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, op. cit., p. 2.

12 *La Bible*, Genève, Société Biblique de Genève, 2008, p. 4.

d'un enfant sont liés à la douleur et à la souffrance physique. Toutefois, comme le souligne Monique Bydlowski, la mise au monde d'un enfant ne représente pas uniquement un grand ébranlement physique. Elle a également des répercussions sur le psychisme et l'identité féminine : « [l]ors de l'événement, la femme fait une expérience existentielle à la fois irréversible et inconcevable *a priori* : sa volonté est anéantie, son corps prend les commandes de son être et s'ouvre malgré elle. [...] Le premier accouchement est aussi le moment initiatique par lequel la fille devient mère »¹³. Une femme qui devient mère est forcée à se dévouer à son nouveau-né. Dans la perspective du *care*, elle est donc obligée de se soucier de son enfant (*caring about*), de prendre soin de son enfant (*caring for*) et de soigner son enfant (*care giving*). Elle devrait être aussi l'objet du soin (*care receiving*)¹⁴. Pourtant, la femme qui vient d'accoucher et qui traverse la période du post-partum se sent souvent oubliée ou même négligée. Dans son roman, Petitcuénot parle ouvertement de cette insensibilité des autres envers une jeune mère. Elle l'a ressentie pour la première fois à l'hôpital, juste après la naissance de son premier enfant. Elle y a rencontré « des médecins qui ne savaient pas, des sages-femmes qui levaient les yeux au ciel, des aides-soignantes qui criaient mon poids dans les couloirs »¹⁵. De plus, en décrivant les sages-femmes, elle brise leur image idéalisée. Les sages-femmes qui s'occupaient d'elle ne sont pas présentées comme « des femmes capables d'offrir

13 M. Bydlowski, *Devenir mère*, Paris, Odile Jacob, 2020, p. 15-16.

14 Cf. J. Tronto, « *Care* démocratique et démocraties du *care* », [dans :] P. Molinier, S. Laugier, P. Paperman (dir.), *Qu'est-ce le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009, p. 30.

15 M. Petitcuénot, *Ce qui gronde*, Paris, Flammarion, 2021, p. 21. Les citations suivantes provenant de l'oeuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation CQG, la pagination après le signe abrégé.

à l'accouchée une bonne identification maternelle »¹⁶. En réalité, « c'étaient des femmes de mauvaise humeur qui avaient mieux à faire, qui me disaient tout et son contraire, mais toujours avec une voix de reproche » (CQG, 28). Toutefois, face au personnel médical insensible, les autres mères « ne disent rien. Elles regardent ailleurs, elles jouent la comédie » (CQG, 31). C'est pourquoi l'hôpital se transforme rapidement en espace hostile qui force une femme à être une mère heureuse, tout en indiquant exactement quelle mère elle doit être :

Le séjour à la maternité nous raconte que nous sommes des mères désormais, sacrificielles, épanouies enfin. On nous dit comment vous aimer, comment vous parler, comment parler de vous. On nous encadre, on nous maîtrise. (CQG, 35)

Il semble qu'à travers cette image négative de l'hôpital, Petitcuénot dévoile les attentes de la société envers une femme-mère. En décrivant son séjour à la maternité, elle souligne que chacun

voulait en permanence m'entendre dire combien j'étais heureuse. Et surtout, ne pas parler d'épisiotomie, d'hésitations, d'épuisement, de séquestration. J'avais accouché et on m'avait enfermée dans une image d'Épinal du bonheur. (CQG, 33)¹⁷

Ainsi traitée, elle se sent invisible et réduite au rôle d'« une mère en carton » (CQG, 78-80) qui doit s'adapter aux besoins de son enfant sans protester. Le temps passé à la maternité devient pour elle le temps de la solitude, de la colère et de la culpabilité. Elle se sent perdue face à l'incompréhension des autres et dans

16 M. Bydłowski, *Devenir mère*, op. cit., p. 44.

17 Violaine Guéritault remarque même que la mère ne peut pas parler des difficultés maternelles, car « [...] toutes les activités d'une maman ne pouvaient être qu'un moment de bonheur, surtout pas un travail, et de ce fait, ne pouvaient ni ne devaient être considérées comme stressantes ». Cf. V. Guéritault, *La fatigue émotionnelle et physique des mères. Le burn-out maternel*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 22.

son inexpérience qui sont accompagnées par le baby blues qu'elle ressent :

Seule avec cette colère inavouable de ne pas pouvoir dormir deux heures de suite, seule avec les cris de nuit. Seule à m'accuser de ne pas savoir faire. Seule avec la culpabilité surtout. Je devrais savoir, je devrais aimer ça, je devrais profiter. Tout était trop lourd. Rien de tout cela n'était moi. Rien ne sonnait juste. [...] Les larmes, mes je ne sais pas, mes je ne vais pas y arriver, mes comment font les autres. [...] La solitude, le silence de soi, le silence en soi. (CQG, 33)

C'est la raison pour laquelle elle considère son séjour à la maternité comme « la plus grosse arnaque de [s]a vie » (CQG, 28) et souligne qu'il lui a laissé « un goût de traumatisme » (CQG, 30). Elle est convaincue que

[l]a maternité est une hypocrisie qui se perpétue de génération en génération. Un mensonge qu'on respecte tous. Je ne comprendrai jamais. On nous fait croire qu'on est nées pour ça, qu'on va y arriver, que c'est dans nos gènes. (CQG, 34)

En parlant de son séjour à la maternité dans les lettres à ses enfants, elle essaie de signaler que le début de sa maternité était un moment difficile et traumatisant. Toutefois, elle souligne que, malgré des émotions difficiles et intenses, ce temps débordait d'un amour inconditionnel envers ses enfants :

Ma voix qui vous calmait, qui vous apaisait, qui vous attirait. Ce n'était pas une rencontre, c'était une collision. D'une limpidité inouïe. Chacun d'entre vous m'a mise à nu comme personne ne l'avait fait. Ces moments nous lient à jamais, même aujourd'hui dans les petits bras de fer du quotidien, dans les frustrations et dans l'exaspération, avec vos visages qui changent et qui se déforment au rythme de votre croissance. Ou plutôt ils me lient à vous à jamais. Vous, vous ne vous souvenez de rien, vous ne me devez rien. Je le sais. Mais pour moi, c'est différent. Je ne veux pas inventer quelque chose de plus grand que nous, à ce moment-là. (CQG, 30)

Se perdre dans le quotidien

Les difficultés de la maternité sont particulièrement visibles dans la banalité du quotidien familial et des tâches insignifiantes qui le remplissent. Ce sont fort souvent les femmes qui ont la responsabilité d'assurer chaque jour la stabilité de la vie familiale en effectuant toutes les obligations domestiques. D'après Petitcuénot, le quotidien d'une mère est marqué par une surcharge de travaux ménagers, une garde d'enfant exigeante et des difficultés à concilier la vie professionnelle avec la vie familiale¹⁸. Ce quotidien, qui a pour elle « une odeur d'échec », déborde « des kilos de linge, des sacs de légumes, des tas de bébés » (CQG, 52). Quoiqu'elle prétende aimer la routine de son quotidien, elle trahit qu'en même temps c'est un lourd fardeau et qu'elle se sent prise au piège de ses responsabilités. À cause de toutes ses obligations, elle n'arrive plus à trouver sa place, à être elle-même. D'un côté, sa maternité est remplie de joie et de bonheur, mais de l'autre elle est aussi pleine « de(s) frustrations, d'(es) angoisses, souvent vécues dans le silence et la solitude parce qu'inavouées et inavouables »¹⁹. En se rappelant le temps où les enfants étaient tout petits, Petitcuénot se souvient de jours qui « se sont succédé comme on tombe dans un puits sans fond » (CQG, 35), remplis de fatigue inaperçue par les autres et de moments où elle a « pleuré d'impuissance, de révolte et d'incompréhension » (CQG, 36).

Malgré la simplicité des tâches ménagères et la banalité de ses journées, Petitcuénot, en parlant de sa fatigue physique et émotionnelle, accentue également la relativité et le passage du temps : « Je me lève, je

18 Cf. V. Guéritault, *La fatigue émotionnelle et physique des mères*, op. cit., p. 61.

19 *Ibidem*, p. 10.

me couche, je me lève, je me couche, et soudain vos petits pyjamas ont rétréci et vous arrivent au milieu du mollet » (CQG, 72). Dans les moments les plus difficiles, « [l]e temps stagne, il hésite, il convulse » (CQG, 70). Elle souligne même que le temps passe à la fois rapidement et lentement : « [l]e temps me file entre les doigts, mais tous les soirs, l'éternité reprend ses quartiers dans votre chambre » (CQG, 73). Cependant, à cause de premiers signes de vieillissement, elle est consciente du temps écoulé qui devient alors son adversaire, son ennemi²⁰ :

Je suis dos à mon miroir. Cette torsion, par laquelle je découvre la nouvelle version de mes fesses, l'ampleur des dégâts, je regrette déjà de l'avoir faite. Trop tard, le verdict tombe sévèrement. La cellulite a remporté une bataille stratégique. Elle a réussi à faire du temps son allié. À moi, il reste les régimes et les culottes gainantes. [...] Vieillir, mollir, descendre, flétrir, faner, rider, ternir, pocher. Ça m'était arrivé au moment où je m'y attendais le moins, quelque part entre les couches et les courtes nuits, entre les couloirs du métro et le calage du menu avec la nounou. (CQG, 98-99)

C'est pourquoi, pour elle, la maison familiale, l'espace quotidien, n'est pas un abri qui donne un sentiment de sécurité et de stabilité. Au contraire, sa maison se transforme même en un « espace d'hostilité »²¹ et devient pour elle « un lieu de frustration physique, moral et culturel »²² où elle se sent perdue :

Caché derrière vous, rampant, celui dont j'avais peur, c'était le monstre domestique. Aujourd'hui encore, j'ai toujours peur de lui. Il grogne, il m'appelle. En apparence, il n'y a rien qu'un appartement, trois enfants, rien d'anormal. Mais il montre les dents, il me lacère les mollets, il m'attend au tournant, il me rappelle à l'ordre. Je suis la seule à l'entendre. (CQG, 87)

20 Claudine Herrman considère même le temps comme le plus mortel ennemi de la femme. Cf. C. Herrmann, *Les voleuses de langue*, Paris, Des femmes, 1976, p. 154.

21 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 18.

22 C. Herrmann, *Les voleuses de langue*, op. cit., p. 150.

De plus, l'écrivaine non seulement suggère que sa maison symbolise pour elle « le lieu du système et de la hiérarchie »²³, elle est même convaincue que c'est à cause de son mariage qu'elle se sent opprimée : « Je le sais, tout cela n'était pas fait pour moi. [...] Les rôles sociaux sont devenus trop petits, trop fragiles, pour que j'y trouve refuge » (CQG, 53). Ce sont alors les raisons principales pour lesquelles elle décide de quitter son mari et son quotidien familial.

Se retrouver dans l'écriture

Submergée par la culpabilité d'avoir brisé la famille et dissous leur quotidien familial, Petitcuénot décide alors d'écrire à ses enfants pour qu'ils comprennent sa décision. Son texte a donc avant tout la fonction d'une sorte d'apologie. Elle veut à tout prix convaincre ses enfants qu'elle les aime inconditionnellement et que la maternité était son choix : « J'ai désiré la naissance de chacun d'entre vous par curiosité, pour le monde que vous êtes à vous seuls, chacun de vous » (CQG, 52). En même temps, elle essaie d'expliquer pourquoi elle a décidé de quitter leur père :

Qui vous dit, à vingt-huit ans, quand on est sur le parvis d'une mairie, qu'on saura aimer toujours et encore, qu'on saura être fiable, ne pas rater le baiser du soir, ne pas entretenir les blessures, retenir les mots outranciers au fond de sa gorge ? Sait-on même si on sera capable de cette générosité qui se compte en décennies, et pas seulement dans l'élan des premières années, des grossesses, de l'image sociale du couple ? Mais aussi dans la dépression, dans la fadeur, dans l'épuisement. Sait-on si on pourra nourrir l'amour dans la peur ou la décrépitude, confier encore ses sentiments, chercher ensemble à mettre des mots ? On ne le sait pas. Je n'avais pas le droit de vous faire ça, et pourtant j'ai quitté votre père. (CQG, 172)

Petitcuénot semble même suggérer que son quotidien familial et la présence de son mari sont la source de sa « dépersonnalisation impossible à surmonter »²⁴ :

²³ *Ibidem*.

²⁴ C. Herrmann, *Les voleuses de langue*, op. cit., p. 35.

C'est maintenant. Tu restes ou tu pars. Tu sauves ta peau ou tu fermes les yeux. Tu sais que tu auras de plus en plus mal. Tu respireras de plus en plus difficilement. [...] Dans cinq ans, il y aura les tentacules de l'amertume. Dans cinq ans, tu ne sauras plus qui tu es. Personne ne saura plus qui tu es. C'est maintenant. [...] Sauver ma vie, c'était sauver la vôtre. (CQG, 180)

De plus, l'écriture a pour Petitcuénot une fonction thérapeutique. D'un côté, elle peut parler ouvertement et sincèrement à ses enfants : « Ce serait tellement insensé de passer ma vie à vous raconter une fausse histoire de moi, un roman de nous » (CQG, 15). De l'autre, elle peut comprendre ce qu'elle déteste, ce dont elle a peur et ce qu'elle désire vraiment. Grâce à l'écriture, elle découvre à quel point elle se sent seule et perdue dans la maternité et la vie familiale. À travers ses mots écrits « du fond de l'angoisse et de la peine, au bord de la joie et de la légèreté » (CQG, 14), l'écrivaine peut révéler son vrai visage : « Je suis cette femme-là, cette mère-là, indécente, immature, indisciplinée. Je vous écris mes actes de résistance » (CQG, 15). Ainsi, sa création lui sert à apprendre que la vie qu'elle mène comme mère et épouse ne lui suffit pas. Petitcuénot se crée, elle se réécrit comme femme, en créant son texte sur la naissance de ses enfants et, à la fois, de son identité maternelle.

S'éloignant des pressions sociales, de l'image obsédante de la bonne mère et de ses remords, ce n'est que grâce à son écriture qu'elle arrive à comprendre pourquoi elle s'est perdue dans sa vie et ce qui peut vraiment l'aider à se retrouver. À travers les mots, elle semble adopter les postulats de Luce Irigaray²⁵ selon laquelle la subjectivité maternelle est aussi importante que l'enfant : elle se donne droit aux paroles, aux cris, à la colère et droit au plaisir, à la jouissance et à la passion. Elle commence à se soucier

²⁵ Cf. L. Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, op. cit., p. 28.

d'elle-même, à prendre soin d'elle et à se soigner. Ainsi, grâce au *self care*, elle devient l'objet du soin.

Toutefois, il faut souligner qu'en cherchant son identité, Petitcuénot ne considère pas sa maternité comme un obstacle. Au contraire, elle essaie de la valoriser. Elle l'indique même comme une source d'inspiration et de force, ce qu'elle souligne d'ailleurs à maintes reprises en insistant sur son amour infini envers ses enfants : « L'amour pour les enfants, c'est différent, ça ne s'arrête jamais » (CQG, 177).

Vers une conclusion

La littérature contemporaine, en particulier celle de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle qui aborde la thématique de la maternalité et de la maternité, paraît répondre au postulat de Kristeva selon lequel « une véritable innovation féminine (dans quelque champ social que ce soit) n'est pas possible avant que soient éclairées la maternité, la création féminine et le rapport entre elles »²⁶. Qui plus est, pour se faire entendre, ces écrivaines adoptent un langage intime et sincère, un langage qui n'est plus celui des autres²⁷. C'est de cette manière qu'elles rompent avec l'image idéalisée et fautive de la maternité et disent sa complexité, son ambiguïté.

Dans *Ce qui gronde*, Petitcuénot traite de sa réalité de mère afin de montrer à quel point la maternité et la vie familiale affectent son identité féminine. À travers ses pensées et ses émotions, elle montre que la

26 J. Kristeva, « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », [dans :] *Tel quel*, 1977, n° 74, p. 6-7.

27 Julia Kristeva a écrit que le langage de la femme « est un langage qui est toujours celui des autres : entre ces deux bords du "pas encore" et du "pas cela", sur la lancée d'une hétérogénéité informulable ou bien perdue comme telle dès que formulée ». Cf. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 614.

fonction maternelle, qui se manifeste en particulier par un souci du bien-être et par un souci de prendre soin de son mari et ses enfants, la prive de sa liberté, de la possibilité de s'exprimer librement et sincèrement, et de son identité. De plus, elle se sent de plus en plus perdue, car l'espace et le temps maternels/familiaux deviennent pour elle hostiles. En décrivant toutes les difficultés maternelles qu'elle a dû surmonter, Petitcuénot tente de critiquer les injustices auxquelles une femme-mère est confrontée et réclame réparation pour elle. Elle insiste sur le poids de la responsabilité d'une femme-mère qui doit constamment se soucier et prendre soin des autres et souligne qu'elle n'a reçu le soin qu'à travers son écriture. Son écriture l'aide à surmonter le sentiment de la perte et à retrouver son identité féminine.

Le roman de Petitcuénot nous fournit une analyse précise de la condition psychique féminine, en critiquant à maintes reprises la figure de la bonne mère, et témoigne du « "travail de l'amour" à travers lequel une activité privée ou intime est réalisée dans un état émotionnel particulier »²⁸. Ainsi, l'écrivaine parle non seulement de la responsabilité qui pèse sur la femme-mère, en démontrant son conflit entre les « responsabilités envers les autres et l'épanouissement »²⁹, mais aussi de l'importance de la conscience de ses besoins, le *self care*, c'est pourquoi il est possible de considérer le roman de Petitcuénot comme de la littérature *care*.

28 J. Tronto, « *Care* démocratique et démocraties du *care* », *op. cit.*, p. 29.
 29 C. Gilligan, *Une voix différente : pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 1982, p. 211.

bibliographie

- Abécassis E., « La maternité, l'écriture et la vie », [dans :] Frydman R., Flis-Tréves M. (dir.), *Rêve de femmes. Colloque Gynécologie Psychologie V*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Bydlowski M., *Devenir mère*, Paris, Odile Jacob, 2020.
- Gilligan C., *Une voix différente : pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 1982.
- Guéritault V., *La fatigue émotionnelle et physique des mères. Le burn-out maternel*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- Herrmann C., *Les voleuses de langue*, Paris, Des femmes, 1976.
- Hirsh M., *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- Hyvrard J., *Essai sur la négation de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Irigaray L., *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune, 1981.
- Kristeva J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Kristeva J., « Un nouveau type d'intellectuel: le dissident », [dans :] *Tel quel*, 1977, n° 74.
- La Bible*, Genève, Société Biblique de Genève, 2008.
- Molinier P., Laugier S., Paperman P. (dir.), *Qu'est-ce le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Paris, Payot, 2009.
- Petitcuénot M., *Ce qui gronde*, Paris, Flammarion, 2021.
- Reid M. (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, 2020, vol. 1.
- Saint-Martin L., *Le nom de la mère*, Montréal, Alias, 1999.
- Slama B., « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », [dans :] *Littérature*, 1981, n°44.
- Suleiman S. R., « Writing and Motherhood », [dans :] Nelson Gardner S., Kahane C., Sprengnether M. (dir.), *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

abstract

Getting lost in maternity, finding oneself in writing. In search of maternal/feminine identity in Marie Petitcuénot's *Ce qui gronde*

The article demonstrates the connections between motherhood and the feeling of loss experienced by a woman and a mother in Marie Petitcuénot's autobiographical novel, *Ce qui gronde* (2021). Based on a feminist critical approach, on care theory and on psychoanalytic theories, the study presents how motherhood affects the feminine and maternal identity and examines how Marie Petitcuénot manages to find herself through writing. The impact of motherhood on her life and her feminine/maternal identity is analyzed through her experience of childbirth, the postpartum period and her family daily routine, which affects her the most.

keywords



maternity, motherhood, Marie Petitcuénot, feminine identity

mots-clés

maternité, maternalité, Marie Petitcuénot, identité féminine

agnieszka loska

Agnieszka Loska est docteure en littérature française et enseigne à l'Université de Silésie en Pologne. Dans sa recherche académique, elle se concentre sur l'aspect féminin de la littérature contemporaine. Elle est l'auteure de la monographie *Le néofantastique féminin d'Anne Duguël* (2020) et d'articles portant sur l'identité de la femme-mère ainsi que sur le côté féminin du fantastique et ses genres voisins dans les revues polonaises et internationales.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 30.09.2022 Accepted : 08.05.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0002-9297-398X		
A. Loska, « Se perdre dans la maternité, se retrouver dans l'écriture. À la recherche de l'identité maternelle/féminine dans <i>Ce qui gronde</i> de Marie Petitcuénot », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 95-111. DOI : 10.4467/23538953CE.23.013.17930		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

KELTOUM SOUALAH

Université Mohamed Elbachir El-Ibrahimi

De la perte à la réédification du sens dans *Les blessures du silence* de Natacha Calestrémé

Natacha Calestrémé, journaliste de formation et de métier, décrit dans son roman intitulé *Les blessures du silence*¹, en se référant à une histoire véridique, le déroulé de la disparition d'Amandine Moulin, née Lafayette, qui a enduré les sévices d'une expérience émotionnelle traumatisante car elle a été victime d'un harcèlement conjugal psychologique. Elle disparaît soudainement sans informer ni son mari ni sa famille des raisons de son départ et, incapable de dénoncer le despotisme conjugal dont elle a souffert, elle s'enferme pendant longtemps dans le gouffre du silence.

Ce roman est le reflet d'un travail de quête-enquête où Calestrémé exploite l'écriture romanesque et ses mécanismes pour donner une explication probante et profonde démêlant les fils de cette histoire aux codes alambiqués d'une femme qui a perdu une partie de son âme après avoir été aliénée et torturée psychologiquement par un mari pervers narcissique. Son intérêt pour la médecine holistique a incité l'auteure à prospecter le monde de l'invisible à la recherche des motifs de cette disparition, et c'est dans ce sens que cette histoire de perte individuelle se transforme chez Calestrémé en une histoire de perte plurielle, car

¹ Les citations suivantes provenant de l'œuvre étudiée, *Les blessures du silence*, seront marquées à l'aide de l'abréviation BS, la pagination après le signe abrégatif.

elle propose dans son roman une solution consistant dans des protocoles de guérison énergétiques, inspirés des enquêtes qu'elle a conduites auprès de chamanes et aptes à sauver d'autres personnes vivant des drames similaires.

Dans le cadre limité de cet article, nous nous évertuerons à montrer, sur la base d'une lecture fouillée et d'une méthode analytique basée essentiellement sur le concept d'individuation de Jung, comment l'auteur a transformé la perte d'une personne aimée, la perte du sens et la perte de l'énergie en un travail d'analyse et de prospection soigneusement réfléchi, celui de la reconstruction du sens, la menant jusqu'à expliquer avec hardiesse le mécanisme de destruction suite à l'emprise de la manipulation et la perversion. Nous tenterons donc de démontrer que le motif de la perte dans ce roman esquisse le cheminement d'une individuation du Soi² selon la conception de Carl Gustav Jung, étant donné qu'Amandine finira assurément par mûrir et reconstruire le sens de sa vie en identifiant la part manquante dans l'histoire de la perte d'âme qu'elle a vécue, histoire qui semble moins grave car implicite et muette. Cependant, cette histoire est très dure parce qu'elle est sous-jacente

2 Il nous a paru essentiel pour analyser ce roman qui propose des solutions spirituelles permettant à l'être brisé et dissocié de récupérer sa partie d'âme perdue à cause des événements oppressants qu'il a vécus et redevenir entier en retrouvant le sens de la vie. Le processus d'individuation du Soi est la notion clé de la thérapie jungienne qu'il emploie « pour désigner le processus par lequel un être devient un "in-dividu" psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité». C. G. Jung, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées recueillis par Aniela Jaffé*, Gallimard, Saint-Amand, 1973 ou *Idem, La guérison psychologique*, Paris, Georg, 1984, p. 457. Elle est basée principalement sur un centre psychique organisateur qu'il nomme le Soi qui est « infiniment plus vaste que le moi » (C. G. Jung., *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 330), car il constitue la totalité psychique.

à une torture affreuse qui l'a privée de bonheur. Nous mettrons dans un premier temps en relief les grands moments de cette perte vécue par la protagoniste. Ensuite, nous approfondirons les différentes dimensions de cette perte de sens et nous tracerons le parcours de l'individuation du Soi expliqué par CC. Jung et tel qu'il a été appliqué par l'autrice.

Âme errante sur le chemin de la perte

Amandine mène avec son mari instituteur une vie sereine et tranquille qui ressemble au modèle commun des familles françaises. Les deux conjoints manifestent un grand culte pour leurs professions et œuvrent à protéger soigneusement leur image sociale. Cependant, cette situation qui dure depuis plus de dix-huit ans ne semble pas réconfortante pour Amandine, qui commence à se sentir différente de la personne qu'elle était avant de rencontrer Henry Moulin, son mari. Ce qui est difficile est le fait de ne pas parvenir à discerner ce qui bouleverse véritablement la stabilité de leur couple :

Je souris et je me redresse en jetant un coup d'œil autour de moi. Je suis en train de parler à un peu d'eau sur la route. Si quelqu'un m'observe maintenant, il ne va pas donner cher à ma santé mentale. Ressaisis-toi, bon sang ! me dis-je en reprenant mon chemin. A quel moment les choses ont-elles basculé ? Je réfléchis, et une immense nostalgie m'envahit. Ça y est, les souvenirs reviennent au galop. Ah, les bonheurs de la jeunesse. Mes amis me trouvaient belle. Une reine, claironnaient mes parents. (BS, 6)

Amandine, qu'on qualifiait auparavant de reine, se transforme en une femme affaiblie et presque dépourvue d'équilibre moral. Elle se lance dans des monologues intérieurs en s'imaginant en train de communiquer avec « un peu d'eau » dans l'espoir de cerner l'origine de ses chagrins, comme si elle n'avait dans son entourage aucune personne avec laquelle elle pouvait partager ses soucis.

Cette étape constitue le grand traumatisme ou la perte de l'équilibre psychique qui bouleverse la vie d'Amandine Moulin car elle se rend compte qu'elle n'est pas « tout ». Elle porte un masque qui l'étouffe et qui ne reflète pas sa réalité, elle en est consciente or elle est prisonnière de *sa persona* et est esclave des traditions sociales puisqu'elle veille à tenir bon dans sa vie conjugale et sociale. Elle n'est pas encore capable de faire face et de dire explicitement qu'elle n'est ni celle qu'elle croyait être jusqu'à maintenant ni celle qui reflète l'image que les autres pensent avoir d'elle. Elle se voit comme une étrangère qui cherche sa propre identité, elle se sent d'ailleurs en insécurité mais à un moment donné « [i]l faut qu'[elle] cesse de stresser pour tout » (BS, 7). À cette phase-là, Amandine n'est encore capable ni d'entamer le processus de dé-posssession ni de s'ouvrir par désidentification.

Amandine Moulin est assujettie au manque de confiance en soi, elle est perdue entre la folie et la raison. Se remettre en question jusqu'à se demander si elle est folle est le début d'un long cheminement pour se reconnaître et s'attribuer une vraie identité : « Je scrute de nouveau la flaque de boue et, comme dans Blanche-Neige avec le miroir magique, je m'adresse à ce reflet incertain. Et si j'étais folle ? » (BS, 6).

L'autrice présente Amandine comme une femme psychologiquement épuisée vivant dans l'incompréhension et la perte totale de ses repères. Le processus de perversion narcissique suivi par le mari a déjà pris forme quand elle décide de raviver sa relation de couple en assumant la responsabilité de rendre à son mari sa joie de vivre :

Insupportable. Qu'est-ce qui, dans ma vie, a bien pu se détraquer de la sorte ? Je me pose la question parce que j'ai pris l'habitude de tout analyser et de chercher un sens à ce qui m'arrive. Je veux aider mon mari à redevenir heureux. Cela fait dix-huit ans que nous vivons ensemble dans la douleur, mais je me rattache aux six petits

mois du début durant lesquels notre relation a été exceptionnelle. J'ai l'impression que seule la mémoire du bonheur me maintient encore debout. (BS, 8)

Il est de coutume que le pervers narcissique possède le don d'infliger à sa victime une instabilité morale de sorte à lui faire vivre une série interminable d'incertitudes et de doutes. Les premiers moments sont toujours pleins d'amour et de joie pour la rassurer avant d'enlever le masque qui dissimule sa réalité traumatisante. De même, Amandine se cantonne dans le souvenir du passé pour préserver quelques instants de bonheur lui permettant de continuer à vivre avec son mari.

Ces moments de bonheur n'ont malheureusement pas duré car Henry a remarquablement changé et est devenu coléreux. La confusion et la perte poussent Amandine à chercher des solutions urgentes pour sauver l'amour de sa vie, elle se responsabilise et se montre très dévouée :

Pour recevoir les preuves de son amour, je me sens capable de déplacer les montagnes. En même temps que me traversent ces pensées, mes épaules s'affaissent. Est-ce que j'y crois encore ? Peut-être que je me surestime... Pourquoi l'avenir est-il effrayant à ce point ? Est-il normal de vivre engluée dans un quotidien qui ronge mes forces chaque jour un peu plus ? En réalité, je suis perdue et je me sens plus seule que jamais. (BS, 9)

La perversion du mari a créé chez Amandine une forme de perte de repères qui s'exprime au travers d'une série de questions existentielles montrant à plus d'un titre sa grande volonté d'ériger le mal qu'elle vit avec son mari en un grand bonheur. Elle a perdu sa propre identité puisqu'elle ne se reconnaît plus telle qu'elle était dans le passé. Non seulement cela, mais cette perte dans laquelle elle a involontairement sombré l'a isolée de son entourage et de ses proches, isolément qui signifie absence de communication et de compréhension.

Le mari pervers narcissique a réussi à maintenir sa femme sous son emprise – elle était complètement « emprise », qualificatif qui « se dit d'un sujet soumis à une emprise intrusive. (Non pas seulement dominé, soumis et manipulé, mais envahi dans sa vie psychique et sa conduite.) »³ – en multipliant chez elle les sentiments ambivalents de perte et d'inconfort car il l'a conduite à douter de ses comportements au sein de son chez soi. En effet, le pervers narcissique a une image effroyable et négative de lui-même qu'il projette sur sa victime pour s'alléger d'un passé humiliant : « Le halo de la lampe de chevet déploie sa faible lumière autour de nous et, en dehors du lit, la nuit est partout. Pourquoi ai-je l'impression d'être observée ? » (BS, 36).

Henry déploie des efforts titanesques pour qu'Amandine ressente que ses comportements jaillissent de l'ombre qui sommeille en elle. La face enténébrée appelée par Jung « la notion d'ombre » désigne « la somme des défauts du moi »⁴, qui sont refoulés dans l'inconscient et y existent sous une forme indépendante. Amandine n'est pas encore consciente de la grande importance de faire face à son ombre pour s'en libérer mais son mari sait très bien que, pour qu'elle reste sous son contrôle, elle doit se sentir toujours comme une source inépuisable de tares et de défauts.

La peur, l'angoisse et l'incompréhension sont à l'origine de la disparition effective d'Amandine, ainsi que le déclare Yoanne Clivel, l'officier de police qui prend l'enquête en charge : « la seule certitude dans cette affaire est l'absence de corps. Amandine, vivante ou morte, a disparu » (BS, 54).

La perte réelle d'Amandine a eu lieu au sein de son couple. En effet, Henry a su pervertir cette relation

3 P.-C. Racamier, *Cortège conceptuel*, Paris, Aspygée, 1993, p. 95.

4 C. G. Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, op. cit., p. 121.

conjugale et la reprogrammer comme bon lui semble, de telle sorte qu'Amandine perde le contrôle de son comportement et dépossède sa nature de femme posée. Cette première étape est décisive pour le pervers narcissique car, tandis que sa victime est déstabilisée et complètement impuissante, lui mise de plus en plus sur le calme pour préserver son image et se donner le rôle de la victime qui endure les sautes d'humeur d'une conjointe détraquée et irresponsable :

J'admets que, face à elle, je manquais de patience, dit-il en penchant sa tête. Ma femme n'était pas facile à vivre. Tout le temps sur les nerfs, imaginant le pire, obnubilée par ses filles, rien n'allait jamais. (BS, 64)

Contrairement à Amandine qui a sacrifié toute son énergie et son potentiel pour le bonheur d'Henry, ce dernier la trouve insupportable et indigne du rôle d'épouse et de mère ; d'ailleurs, il lui fait endosser la responsabilité de l'échec de leur vie en donnant d'elle l'image d'une femme anxieuse. L'explication de la perversion narcissique donnée par Paul-Claude Racamier exprime que le pervers narcissique éprouve « le besoin et le plaisir prévalent de se faire valoir soi-même aux dépens d'autrui »⁵, et c'est exactement le cas d'Henry.

Henry ne renie aucunement son amour pour Amandine mais en même temps il la trouve – soi-disant – presque folle, puisqu'il est incapable de la raisonner. Le sentiment d'être folle tracassant Amandine provient finalement de son mari, qui a réussi à l'encombrer de sentiments ambivalents : elle est tiraillée entre l'amour et le désamour. De plus, pour la déstabiliser davantage et la convaincre que ses tentatives d'avoir des explications autour de certaines situations de vie qu'ils partagent ensemble sont vaines

5 P.-C. Racamier, *Le Génie des origines*, Paris, Payot, 1992, p. 64.

voire même une violente perturbation atmosphérique de la vie conjugale, Henry adopte le silence radio et l'éloignement volontaire lors de ses disputes avec Amandine. Ainsi, elle se sent désarmée et se culpabilise de plus en plus car elle se voit comme étant la responsable de l'écroulement de leur couple. Henry discrédite volontairement Amandine qui se sent rabaissée et réduite carrément à un « objet inanimé », qui est un « objet dont l'existence même n'est pour autant pas déniée, [mais auquel est refusée] toute espèce de capacité d'être porteur et transmetteur de sens, de signification et de signification »⁶.

Henry recourt à la manipulation quand il associe la souffrance psychologique d'Amandine à l'abus de travail pour dire à mots couverts que son épouse avait une faible personnalité, au point de se laisser exploiter par ses responsables sans se défendre :

Mettez-vous une seconde à sa place : elle se faisait exploiter à son travail, elle n'arrivait plus à gérer les filles, la vie était devenue insipide pour Amandine. Il fallait que je fasse quelque chose pour elle. (BS, 356)

Il joue le rôle du sauveur car il a pensé à une solution rapide pour calmer les peines de son épouse qui semblait perdue entre le devoir conjugal et le devoir professionnel. Nous constatons qu'il s'attribue les belles actions pour s'innocenter et convaincre son entourage que sa femme, qui a disparu, n'était pas digne de vivre avec un mari exemplaire comme lui. Or « [i]l n'y a rien à attendre de la fréquentation des pervers narcissiques, on peut seulement espérer s'en sortir indemne »⁷.

6 P.-C. Racamier, *Cortège conceptuel*, op.cit., p. 86.

7 P.-C. Racamier, *Le Génie des origines*, op. cit., p. 88.

Âme esseulée sur le chemin d'éveil

Certes, Henry réussit à isoler Amandine de son entourage pour pouvoir la manipuler avec aisance mais elle parvient à trouver une confidente qui a également enduré un harcèlement psychologique. Cette oreille attentive qui écoute les déboires d'Amandine est Françoise Junon, sa responsable : « je vais me confier à elle. Au moins, j'en aurai le cœur net » (BS, 383). La décision de se confier à une personne étrangère est le début de la confrontation de l'ombre qui sommeille en elle car elle commence à identifier ses vrais défauts et ceux qui lui ont été attribués par son mari. Amandine avance donc dans ce processus d'individuation pour accepter ce qui la tyrannise afin de s'en libérer.

Le silence n'est pas une solution adéquate pour faire face à ce pervers narcissique qui mesurait parfaitement ses pas. En effet, en se servant de son expérience dramatique, Françoise conseille à Amandine de briser les murs du silence et de raconter cette vie misérable à sa famille, comme si elle s'attendait à une réaction encore plus grave de la part d'Henry. Elle est consciente que l'attachement d'Henry à sa belle image devant leur entourage est une stratégie d'attaque-défense si jamais Amandine décide de se séparer de lui car personne ne cautionnera sa décision de quitter un mari dévoué et posé comme lui.

Il faut que ça se sache. Tout le monde pense que ton mari est parfait. Si tu ne dis rien, le jour où tu auras besoin de défendre tes droits, les gens croiront que tu es mytho. Ils diront que tu as tout inventé pour obtenir gain de cause. Tu sais, si je ne l'avais pas entendu derrière les poubelles et que je ne me faisais qu'aux échanges durant le repas, j'aurais pu jurer que c'est un type génial et que tu es une casse-pied. » (BS, 385)

Ce terrorisme psychologique crée chez Amandine une phobie insurmontable puisqu'elle éprouve des

sentiments ambivalents à cause des comportements versatiles de son mari. Elle ignore s'il l'aime ou s'il la déteste, s'il veut qu'elle reste vraiment avec lui ou qu'elle s'éloigne de lui, au point de douter de tout :

– Est-ce qu'il n'a pas réussi, tout de même, à te faire douter à mon sujet ?

– Personne ne peut simuler la peur à ce point. Je t'ai toujours crue et je te crois encore. (BS, 385)

Cet échange avec sa confidente la rassure car elle craint de perdre la confiance de l'unique personne qui la croit et qu'Henry n'a pas réussi à manipuler, à savoir Françoise, qui lui affirme : « cette violence que tu vis dans ton couple, je l'ai déjà vécue moi aussi » (BS,386).

Amandine, pour s'en sortir, a besoin de l'aide d'une personne qui a pu surmonter cette violence psychologique afin de lui emboîter le pas sur le chemin de la guérison. Françoise l'encourage à quitter son mari pour reprendre en main son libre arbitre et se libérer pour de bon de son emprise. En effet, savoir qu'une femme mieux placée qu'elle, en l'occurrence sa responsable, a déjà souffert du même drame et commis les mêmes erreurs rassure Amandine et l'incite à affronter l'ombre cachée en elle. Elle accepte aussi que l'erreur est humaine et qu'il est toujours possible d'y remédier, c'est pourquoi elle ne se sent ni seule ni rejetée.

Le grand changement de la vie d'Amandine commence quand elle assiste à une conférence à laquelle Françoise l'a invitée :

Il s'agit d'une conférence donnée demain soir boulevard Saint-Germain, à Paris. Le thème : « Perversité et harcèlement conjugal, apprendre à s'en sortir ». L'intervenante se nomme Charlotte Rougaut, psychiatre. (BS, 390)

Elle fait un premier pas sur le chemin de l'éveil quand elle décide de mener sa vie avec une nouvelle conscience la libérant, ne serait-ce que légèrement, de la grande emprise d'Henry. C'est dans ce sens qu'elle

décide d'assister à cette conférence sans l'informer : « Je sens une nouvelle force monter en moi. Pourquoi ne pourrais-je pas me faire plaisir après tout ? Avoir une sorte de jardin secret » (BS, 391-392).

Cette conférence lui permet de comprendre que les comportements d'Henry émanent d'une stratégie de programmation bien réfléchie pour l'empêcher d'être dans sa réalité, celle d'une femme entière et épanouie. Elle comprend également que l'objectif ultime de son mari est de la pousser à s'éloigner de la société à laquelle elle appartient afin d'être exclusivement dépendante de lui. En effet, Amandine constate qu'elle est passée par les différentes étapes de la manipulation psychologique telles qu'elles ont été expliquées par la psychiatre. Les comportements déstabilisants ponctués de silences inconfortables constituent la première étape pour que la victime se sente perdue dans l'incompréhension. Vient ensuite la deuxième étape, qui consiste à contrôler ses dépenses et ses revenus afin d'étudier la possibilité de séparation car si la victime est dépendante financièrement de son conjoint pervers narcissique, la possibilité de s'en aller est presque impossible. L'étape suivante consiste à rompre tous les liens possibles entre la victime et son entourage pour qu'elle soit privée d'aide, chose qu'a vécue Amandine lorsqu'Henry a relié son comportement défaillant et ses crises d'angoisse à sa responsable qui l'exploite au travail, c'est pourtant cette dernière qui la guide vers le chemin de la guérison. L'ultime degré de manipulation psychologique est que le conjoint pervers narcissique s'attaque à la santé de sa victime pour couronner le tout et c'est ainsi qu'Amandine a été placée sous antidépresseurs sans même consulter de médecin. Les conséquences de cette manipulation sont graves car elles mènent la victime à vivre le calvaire des maladies mentales et psychologiques qui pourraient l'inciter au suicide, ainsi que l'explique la psychiatre :

Trop souvent pour les victimes de perversion et d'emprise qui s'écroulent, ce qui apparaît comme des maladies, des attaques cérébrales ou des suicides sont en réalité des meurtres psychiques. Elle marque une pause avant d'ajouter : Je pèse mes mots. Ces meurtres psychiques sont des armes parfaites qui ne laissent aucune trace ni preuve. (BS, 396-397)

Henry est donc un criminel inavoué et silencieux car il est à l'origine de la tentative de suicide de son épouse. Effectivement, aucune preuve tangible n'a été enregistrée à son encontre ; d'ailleurs, l'enquête judiciaire qui s'est servie de la caméra de surveillance ayant enregistré le déroulement de l'acte de suicide d'Amandine a affirmé que son mari ne l'avait pas assassinée : « Henry Moulin n'est pour rien dans la mort d'Amandine. Il ne l'a pas physiquement agressée, la jeune femme semble s'être suicidée en se jetant dans la Seine ! » (BS, 487).

En fait, l'autrice a donné, à travers le personnage de la psychiatre, toutes les informations possibles concernant le pervers narcissique et les différents mécanismes dont il use pour maintenir le contrôle sur ses victimes. La véritable prise de conscience de la dangerosité de la situation dans laquelle est Amandine a lieu lorsqu'elle décide enfin de consulter cette psychiatre, en lui donnant une fausse identité de crainte d'être découverte par son mari :

S'il vous plaît, prenez mes coordonnées et donnez-les à votre assistante. Si par bonheur vous aviez un désistement, une place qui se libère, même dans des mois, vous m'appellez et j'accours. (BS, 405)

La réaction inattendue et louable de la psychiatre qui lui accorde très vite un rendez-vous atteste de l'état psychologique critique d'Amandine et de l'urgence de la libérer de l'emprise de son mari :

Charlotte Rougaut s'éloigne, entre dans sa voiture et, avant de mettre le contact, téléphone à son assistante.

– Annie, demain vous appellerez une certaine Rosa Dutour

au numéro suivant. Vous lui direz que nous avons un désistement et vous lui donnerez le créneau qui suit ma dernière consultation. Vous n'oubliez pas de déplacer mon dîner avec le journaliste.

– Il ne va pas apprécier, on a déjà reporté.

– Tant pis. J'ai une très bonne raison. En trente ans de carrière, c'est seulement la deuxième fois que je rencontre une personne qui est si détruite psychologiquement qu'elle oublie de noter son nom à côté de ses coordonnées. (BS, 407)

Le psychiatre ou le psychanalyste aide énormément la victime à extérioriser les douleurs intérieures qui l'accablent et qui l'empêchent d'être elle-même grâce à sa faculté d'écouter avec attention et soin son patient. Dans le cas d'une perversité narcissique, une grande partie de la confiance en soi se reconquiert car la victime sent qu'il y a enfin une personne qui la croit et qui compatit avec elle. Les mots que prononce le patient constituent pour le psychanalyste ou le psychiatre une matière authentique pour aboutir aux grandes vérités. De même, les explications que le psychanalyste donne à son patient servent de source de secours fiable apte à le sauver des affres de l'amour et du doute, comme l'explique à juste titre Lacan : « Qu'elle se veuille agent de guérison, de formation ou de sondage, la psychanalyse n'a qu'un médium : la parole du patient. L'évidence du fait n'excuse pas qu'on le néglige. Or toute parole appelle réponse »⁸.

Amandine se met entre les mains de Charlotte Rougaut dans l'espoir de récupérer le morceau d'âme qu'elle a perdu et que son mari le pervers a implacablement volé. De rendez-vous en rendez-vous, elle parvient à débloquer une peur limitante qui l'empêchait d'avancer correctement dans la vie. Les échanges avec la psychiatre qui ne connaît qu'une partie de la véritable identité d'Amandine sont libérateurs dans la mesure où ils sont gérés selon un raisonnement bien défini et sans aucun jugement. Amandine n'est

8 J. Lacan, *Écrit I*, Paris, Seuil, 1966, p. 123.

ni rabaissée ni valorisée, elle est juste écoutée pour être aidée et orientée. Nous donnons cet extrait plus ou moins logorrhéique résumant le grand effet positif qu'ont produit ces rendez-vous sur Amandine :

Pour elle, je resterai Rosa Dutour.

– C'est inespéré, je n'en reviens pas, dis-je à la psychiatre qui me sourit.

– Que puis-je faire pour vous ? ajoute-t-elle.

Je lui relate mon histoire, les débuts fantastiques avec Henry puis la suite, beaucoup moins drôle, et enfin mon espoir qu'il redevienne comme avant. Elle me coupe parfois pour me demander des précisions. Je déverse ma peine comme un long fleuve en crue. Mes crises de panique, mon stress permanent, le manque de confiance en moi, ma difficulté à me concentrer. [...] En sortant de chez elle, la clarté du ciel m'éblouit. Je cesse de courir et mon regard se pose sur le bourgeon d'une rose qui tarde à s'épanouir. J'entre dans mon véhicule et je n'éprouve pas le besoin de brancher la radio. Je redresse les épaules et j'observe les nuages qui s'éloignent de ma route. Le soleil qui se couche ressemble à un ami venu m'apporter une couverture. Le ruban d'asphalte qui me ramène chez moi se transforme en vallée verdoyante et j'entends les oiseaux chanter à gorge déployée. Pour la première fois depuis une éternité, le temps cesse d'être un ennemi. Je viens de me confier comme je ne l'ai jamais fait. Je vois. J'arrive à penser. C'est une première étape. (BS, 408-414)

L'espoir qui remplit le cœur d'Amandine en sortant de chez la psychiatre atteste à bien des égards qu'effectivement la parole audible et dénuée de jugements est pour elle une issue très bénéfique pour changer son regard sur la vie et ses relations avec son entourage. Cette première étape d'éveil de la conscience constitue pour elle, en tant que victime d'un mari pervers narcissique, un premier pas pour se séparer de lui. Cependant, ces entrevues ne suffisent pas pour qu'Amandine prenne la décision de quitter son mari car elle vient à peine d'avancer sur le chemin de la guérison et elle n'a pas les outils nécessaires pour affronter Henry qui a tout planifié pour l'inciter au suicide en la privant de ses filles. En dépit de toutes ces

données, elle décide de rencontrer son mari et de lui faire part de sa décision de quitter le domicile conjugal pour aller vivre toute seule avec ses filles. Cela lui semble être une issue inéluctable mais

[L]e couple se dispute. Lui reste discret. Personne ne l'a vu. Ce ne sont pas ses affaires. Il comprend que l'épouse souhaite divorcer mais au bout d'un moment le mari la menace de privation de garde de leurs enfants. Il évoque son manque d'équilibre et ses antidépresseurs. L'épouse est sous le choc, comme stupéfiée. L'architecte est surpris de voir l'homme s'éloigner sans un regard pour sa femme tandis qu'elle s'écroule brutalement. (BS, 531)

L'extrait ci-dessus résume la scène de suicide d'Amandine Moulin mais l'architecte était présent, il a réussi à l'emmener aux urgences et la sauver. Le départ froid d'Henry s'explique par le fait que le pervers narcissique souffre généralement d'une blessure d'abandon, d'où sa capacité à torturer ses victimes et les abandonner pour se délester de ce sentiment humiliant qu'il a vécu dans le passé. Le mari pervers narcissique a utilisé un double moyen de pression sur sa femme : son calme provocant à son égard et sa santé mentale qu'il a mise en péril. Il l'a tuée tout en restant silencieux, n'est-ce pas un crime programmé ?

Âme retrouvée au bout du chemin de l'individuation du soi

La présence de la psychiatre, qui a pu reconnaître Amandine sur les photos publiées dans les journaux, est pour l'équipe policière une chance d'avoir des explications relatives aux agissements du pervers narcissique et de comprendre l'effet d'une solution qui semble magique car elle peut mettre fin au drame que génère la perte d'âme :

– Mais alors, cette emprise, comment s’en libérer ? Elle marque un temps et pèse ses mots.

– Ce que j’essaie de vous dire depuis tout à l’heure, c’est que le pervers vole à l’autre une part de lumière, un morceau de son âme. Pour qu’elle puisse partir en toute sérénité, il faut que la personne récupère ce qui lui a été pris. (BS, 545)

Cela explique pourquoi Amandine n’a pas pu partir sans se confronter au suicide. En se suicidant, ce sont toutes ses parties d’âme qui partiront avec elle et celle volée par le pervers narcissique n’en fera pas sens, en d’autres termes, cette partie d’âme volée sera seule et incapable d’avoir de signification, de but ou une raison d’être car elle sera détruite en même temps que toutes les autres parties d’âme. À cette étape-là, Amandine était encore incomplète et elle devait reprendre d’Henry la partie manquante de son âme, autrement dit sa joie, son énergie, sa vitalité, l’estime de soi et la confiance, pour redevenir entière et vivre en paix, ce qui s’appelle en médecine holistique « le protocole de recouvrement d’âme ». Pour donner plus d’explications en réponse aux questions posées par Marc, le policier qui a participé aux travaux d’enquête sur la disparition d’Amandine et qui a perdu son frère à cause d’un ami pervers narcissique, autour du protocole, la psychiatre précise :

Je me suis rapprochée de spécialistes de la parapsychologie. Les médiums entrent en contact avec l’âme d’un défunt, je suis partie du principe qu’ils arriveraient à communiquer avec celle du vivant. J’ai mis de côté mon cursus universitaire qui me dit que ça n’existe pas et j’ai écouté ma partie intuitive qui me dicte que cette méthode va sauver des milliers de victimes. Nous avons mis au point ce protocole ensemble. Mais le plus important n’est pas que j’aie raison. Ce qui compte, c’est que ça marche. (BS, 564-565)

L’intuition et le monde de l’invisible pourraient être porteurs de grandes solutions, comme l’explique la psychiatre qui affirme aussi que les motifs de la perte d’âme sont divers. Ce long périple vécu

sous l'emprise d'un pervers narcissique est une auto-destruction non-programmée et une souffrance sans égale. Amandine a perdu son identité, son énergie et surtout une partie de son âme. Son mari a fait d'elle un être dépendant, incomplet et toujours dans le besoin d'être aidé par son bourreau. Cependant, tout le travail d'analyse n'était pas vain dans la mesure où elle a pris conscience de la nécessité de récupérer la partie d'âme que son mari lui a injustement volée. Elle a décidé de se reconnaître enfin dans son intégrité :

Un matin, j'ai senti que j'étais prête. J'ai mis en place le protocole de recouvrement d'âme et ordonné le transfert pour récupérer ce qui m'avait été enlevé. Une immense émotion m'a submergée. L'impression de retrouvailles avec une toute petite fille que j'avais oubliée. En très peu de temps j'ai eu accès à une sérénité et une joie qui m'étaient auparavant refusées. Ce vide béant qui absorbait mon énergie comme un trou noir a disparu. Je suis entière. (BS, 576)

Grâce au protocole inspiré de la médecine holistique, Amandine a pu reprendre sa vie en toute sécurité car elle a pu accéder à sa vraie personne, elle est enfin un être complet. C'est à ce niveau-là que sa vie prend un nouveau sens, sens réédifié sur la base d'une grande expérience d'usurpation de son identité. C'est à cette étape-là qu'Amandine a réalisé ce que Jung nomme individuation, qui est « un processus par lequel une personne devient consciente de son individualité »⁹.

En fait, rares sont les personnes qui croient au pouvoir des soins énergétiques, mais l'autrice a publié deux livres dans lesquels elle explique la démarche pour les appliquer correctement et reprendre sa place parmi les siens. La récupération de cette

9A. Houaiss, M. Villar, *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p. 2083.

partie d'âme perdue a donné à Amandine l'opportunité de redessiner, en reprenant sa souveraineté, le cours normal de sa vie.

Je me sens grisée par la liberté, galvanisée par la puissance des décisions que je prends de moi-même. Choisir l'heure du repas, sentir la caresse du soleil sur ma peau, raconter une histoire à mes filles sans craindre de mal faire. Je ne suis plus en mode de survie, je vis, j'ai quitté l'état primitif des bêtes qui cherchent à éviter la mort quatre-vingt-quinze pour cent de leur temps. Je connais l'exaltation de ceux qui ont failli tout perdre. Une petite paralysie de la main gauche persiste et c'est tant mieux. Ainsi je n'oublie jamais d'être vigilante. J'ai mis du temps pour comprendre que le calvaire de cette expérience était nécessaire pour que j'apprenne à dire non. En songeant à toutes celles qui ont perdu la vie à cause de cette violence psychique, je remercie l'univers de me donner une seconde chance. (BS, 577)

La perte du sens de la vie et l'aboutissement à l'individuation peuvent survenir à n'importe quel âge puisqu'ils sont dépendants d'un grand évènement inattendu qui vient bouleverser l'ordre normal des choses. Amandine a choisi de reprendre sa vie en main au lieu de faire le deuil de la perte de sa personne et de sombrer dans la dépression. En devenant un être entier, elle comprend que toute la force dont elle a besoin provient d'elle-même, de sa force intérieure.

Conclusion

Pour finir, il convient de dire que certaines histoires de perte, si pénibles soient-elles, sont le commencement d'une quête existentielle menant vers une compréhension consciente du sens de la vie. Le processus d'individuation du soi nous a permis d'identifier les grands moments par lesquels est passée la protagoniste en parcourant le chemin de la guérison, du traumatisme jusqu'à la rencontre avec l'archétype du Soi. À cette étape de réédification du sens, compte-tenu de l'aboutissement de l'histoire d'Amandine Moulin,

toutes les structures de l'individu se réordonnent vers le Soi qui est le centre. L'individu sera muni d'une meilleure connaissance du Soi et vivra plutôt dans la vulnérabilité et l'acceptation puisqu'il accueillera avec finesse et habileté ses défauts et ses qualités, ses conflits et ses désirs et comprendra ainsi le sens de l'être idéal.

Atteindre l'intégrité et la plénitude signifie que nous sommes aptes à nous voir à la fois tels que nous sommes en tant qu'individu à part entière et en tant que partie intégrante de la communauté humaine car « l'individuation n'exclut pas l'univers, elle l'inclut »¹⁰.

10 C. G. Jung, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 457-458.

bibliographie

- Calestrémé N., *Les blessures du silence*, Paris, Albin Michel, 2018.
- Houaiss A., Villar M., *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001.
- Jung C. G., *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées recueillis par Aniela Jaffé*, Gallimard, Saint-Amand, 1973.
- Jung C. G., *La guérison psychologique*, Paris, Georg, 1984.
- Jung C. G., *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987.
- Lacan J., *Écrit I*, Paris, Seuil, 1966.
- Racamier P.-C., *Le Génie des origines*, Paris, Payot, 1992.
- Racamier P.-C., *Cortège conceptuel*, Paris, Aspygée, 1993.

abstract

From the loss to the reconstruction of meaning The wounds silence of Natacha Calestrémé

The author was able to transform the story of the disappearance of Amandine Moulin, which embodied the loss of the meaning of life, in a work of analysis and a thoughtful prospecting. In fact, working on the reconstruction of meaning leads her to boldly explain the mechanism of destruction following the influence of manipulation and narcissistic perversion. We will there fore try to demonstrate that the motif of loss in this novel outlines the path of an individuation of the self, considering that Amandine will eventually be mature and will recover her missing part of soul. We will first highlight the great moments of this plural loss experienced by the narrator and the other characters. Then, we will deepen the different dimensions of this loss of meaning and trace the course of individuation as explained by the C.G. Jung.

keywords



alienation, grief, individuation, narcissism,
loss-meaning/non-meaning

mots-clés

aliénation, deuil, individuation, narcissisme,
perte-sens/non-sens

keltoum soualah

Keltoum SOUALAH est docteure HDR en littérature française générale et comparée et maître de conférences au département de français à la faculté des lettres et langues de l'Université de Bordj Bou Arréridj (Algérie) et auteure de plusieurs articles dont : « Je autofictionnel/ jeux intertextuels : cosmopolitisme et/ou narcissisme? Dans *Le Pays* de Marie Darrieussecq », [dans :] *Anales de Filología Francesa*, 18 novembre 2019, n°1, vol. 27 ; « "Inceste scriptural" : adversités vécues et normes subverties dans *l'Inceste* de Christine Angot », [dans :] *Cahiers ERTA*, 28 juin 2019, n°18.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 30.09.2022 Accepted : 25.02.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0001-7143-8761			
K. Soualah, « De la perte à la réédification du sens dans <i>Les blessures du silence</i> de Natacha Caestrémé », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 113-134. DOI : 10.4467/23538953CE.23.014.17931			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			



**ETUDES
DESTIN / VOCATAION**



ŁUKASZ SZKOPIŃSKI

Université de Łódź

Étienne-Léon de Lamothe-Langon : destin d'un faussaire par vocation

Auteur extrêmement prolifique¹, Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786-1864) laissa à la postérité de nombreux romans appartenant à des genres différents et fut, selon un de ses contemporains, « l'un des auteurs les plus goûtés dans les cabinets de lecture »². Cependant, si on se souvient encore de lui à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, c'est grâce à sa longue liste de mémoires apocryphes attribués à des personnages célèbres. Parmi les ouvrages faisant partie de ce groupe, il faut évoquer surtout les mémoires sur la vie et l'époque de Louis XVIII, Madame du Barry, Gabrielle d'Estrées, la Comtesse d'Adhémar, Sophie Arnould ou Jean-Jacques-Régis de Cambacérès³. La

1 Lamothe-Langon assurait lui-même avoir publié au moins mille cent volumes, mais selon L. de Santi, qui fut un des premiers à s'intéresser à l'œuvre du romancier, « [c]'est certainement à quinze cents volumes qu'il faut évaluer les quatre cents ouvrages, en prose ou en vers, qu'il a publiés sous son nom et sous les pseudonymes les plus divers » (L. de Santi, « Épisodes de l'histoire de Toulouse sous le Premier Empire (Extraits des mémoires inédits de Lamothe-Langon) », [dans :] *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, Toulouse, Douladoure-Privat, 1911, t. 9, p. 88).

2 *Le Constitutionnel*, 20 août 1838, p. 4.

3 *Mémoires d'une femme de qualité sur Louis XVIII, sa cour et son règne*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1829 ; *Mémoires de la comtesse Du Barri*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1829 ; *Mémoires de Gabrielle d'Estrées*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1829 ; *Mémoires et souvenirs d'un Pair de France*, Paris, Tenon, 1829 ; *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1830 ; *Mémoires d'un émigré*, Paris, Lepetit,

liste complète des mémoires apocryphes écrits par Lamothe-Langon serait beaucoup plus longue et, selon nous, elle ne pourrait jamais être tout à fait exhaustive, étant donné que la paternité de certains de ces ouvrages reste aujourd'hui encore assez problématique⁴, fait qui dépasse d'ailleurs le cas propre de cet écrivain et qui caractérise la majorité des faux mémoires de cette période. Il est pourtant indéniable que Lamothe-Langon, pour reprendre l'observation amusante de Philibert Audebrand, « tira vingt morts illustres de leurs sépulcres pour leur faire raconter leurs vies, et le public, toujours vorace, toujours crédule, a avalé tout cela »⁵.

Le but du présent article est, d'abord, d'analyser les réactions de la presse après la parution en 1829 des

1830 ; *Mémoires de Louis XVIII*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1833 ; *Souvenirs sur Marie-Antoinette [...] par M^{me} la Comtesse d'Adhémar*, Paris, Mame, 1836 ; *Mémoires de M^{lle} Sophie Arnoult*, Paris, Allardin, 1837 ; *Les Après-dîners de S. A. S. Cambacérés*, Paris, Arthus Bertrand, 1837.

4 À titre d'exemple, le recueil *Mémoires tirés des archives de la police de Paris* fut publié sous le nom de Jacques Peuchet en 1838, c'est-à-dire huit ans après sa mort. Selon L. de Santi (*op. cit.*, p. 89) et J. M. Quérard (*Les supercheries littéraires dévoilées*, Paris, L'Éditeur, 1850, t. 3, p. 446), l'ouvrage est en réalité de Lamothe-Langon. D'autres croient que Lamothe-Langon prépara les six volumes sur la base de notes et de l'archive de Peuchet, version la plus probable selon nous (Cf. É. Groffier, *Un encyclopédiste réformateur. Jacques Peuchet (1758-1830)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 127-128). On y ajoute parfois aussi le nom du journaliste Émile Bouchery, mais sans préciser quel aurait été son rôle exact dans la création de l'ouvrage (D. Compère, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas. Lecture des textes*, Amiens, Encrage, 1998, p. 11). Citons encore l'exemple des *Souvenirs de Léonard, coiffeur de la reine Marie-Antoinette* (1838). Cet ouvrage est parfois attribué à Lamothe-Langon quoique d'autres, notamment J. M. Quérard, assurent qu'il est de Georges Touchard-Lafosse (J. M. Quérard, *Le Quérard. Archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises*, Paris, 1856, p. 435).

5 Ph. Audebrand, *Romanciers et Viveurs du XIX^e siècle*, Paris, Lévy, 1904, p. 22.

mémoires apocryphes les plus célèbres⁶ rédigés par Lamothe-Langon pour passer, par la suite, à la manière dont le romancier présente lui-même sa conception des pseudo-mémoires dans la préface aux *Après-dîners de S. A. S. Cambacérès*. Il en émerge une vision complexe de ce genre, tellement populaire à l'époque, et de ses multiples facettes⁷.

Cependant, avant de nous pencher sur la question de ses pseudo-mémoires, il faut observer que le penchant de Lamothe-Langon à peindre sa propre version du passé, parfois significativement modifiée et adaptée à ses besoins, ne se limite pas à la littérature. Né Léon de Lamothe dans une famille noble, mais apparemment non-titré, il adopte au début le patronyme de Lamothe-Houdancourt, pour se convertir peu après en baron Étienne-Léon de Lamothe-Langon. L'histoire de la vie et de l'autocréation de cet écrivain⁸ dépasse largement le cadre de cette modeste étude, mais il suffit de souligner qu'il ne rate aucune occasion pour enrichir sa biographie d'épisodes glorieux et pour adorer sa généalogie d'ancêtres prestigieux. Après avoir découvert l'existence d'Elpide de Goth, sœur du pape Clément V et épouse d'Amanieu de Lamothe, baron de Langon, ainsi que de leur fils, le cardinal Gaillard de Lamothe, il n'hésite pas à inclure ceux-ci dans son arbre généalogique. Non seulement il décrit cette filiation comme un fait dans la *Biographie toulousaine*⁹,

6 Il s'agit des *Mémoires d'une femme de qualité sur Louis XVIII, sa cour et son règne* et des *Mémoires de la comtesse Du Barri*.

7 Cf. D. Zanone, *Écrire son temps : Les mémoires en France de 1815 à 1848*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, nouvelle édition en ligne : <http://books.openedition.org/pul/11873>.

8 Cf. Ł. Szkopiński, *Le Romanesque ténébreux d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023, p. 15-36.

9 *Biographie toulousaine, ou Dictionnaire historique des personnages qui par des vertus, des talents, des écrits, de grandes actions, des fondations utiles, des opinions singulières, des erreurs, etc. se sont rendus célèbres dans la ville de Toulouse, ou qui ont contribué à son illustra-*

ouvrage dont il fut co-auteur, mais il mentionne aussi ces ancêtres illustres dans certains de ses romans, tels que *Les Mystères de la tour de Saint-Jean* (1819) ou *La Cloche du trépassé* (1839). Dans les *Souvenirs d'un fantôme* (1838), il évoque une autre parente supposée, Clairmonde de Lamothe, dont descend le roi Henri IV et, à travers lui, « les Bourbons aujourd'hui régnants »¹⁰. Les cas où le romancier fait mention dans ses ouvrages des « Lamothe » et des « Langon » sont encore plus fréquents.

Sa passion pour l'histoire liée à son érudition et à ses connexions dans la société et dans le monde éditorial, son approche extrêmement créative, pour ne pas dire laxiste, de la description du passé ainsi que le fait d'avoir une plume facile, quoique rarement tout à fait conforme aux règles grammaticales, prédestinèrent Lamothe-Langon à devenir un des auteurs les plus importants dans le domaine des mémoires apocryphes de la première moitié du XIX^e siècle.

Si de nombreux lecteurs croyaient, ou du moins voulaient croire, à l'authenticité de ces mémoires, les critiques et la presse de l'époque refusaient d'ordinaire de tomber aussi facilement dans le piège préparé par Lamothe-Langon et ses semblables. Cela dit, il se trouvait des journalistes prêts à participer à cette mascarade littéraire.

Ainsi, un article dans *Le Figaro* nous assure que les *Mémoires de la comtesse Du Barri* furent « écrits par cette dernière, et seulement changés de forme par l'éditeur »¹¹. De plus, l'auteur de ce compte-rendu

tion, Paris, L. G. Michaud, 1823, t. 1, p. 367.

10 É.-L. de Lamothe-Langon, *Souvenirs d'un fantôme, chroniques d'un cimetière*, Paris, Charles Le Clère, 1838, vol. 1, p. 282.

11 *Le Globe* du 11 juillet 1829 (p. 436) perpétue la même fiction. Après avoir noté la présence de « quelques histoires un peu trop lestes » ainsi que l'attitude « trop froide » de Madame du Barry et sa retenue « dans la peinture des dernières tendresses et des derniers adieux du roi », l'au-

souligne que ces mémoires « jettent un jour nouveau sur l'intérieur de la cour de Louis XV » et qu'« on trouve à chaque page un cachet d'authenticité [sic] dans l'exactitude des détails, dans la parfaite connaissance des personnages mis en scène, et jusque dans le style, facile, spirituel, et même prétentieux. C'était ainsi que l'on devait parler dans les Petits Appartements [...] »¹².

Néanmoins, le ton de la majorité des recensions que nous avons repérées est sur ce point beaucoup moins bienveillant que l'article que nous venons de citer. Ainsi, le critique littéraire de *La Gazette de France*, qui signa son texte « Colnet », ne cache pas sa méfiance vis-à-vis des pseudo-mémoires de Madame du Barry : « mais les mémoires qui paraissent aujourd'hui sous son nom, sont-ils vraiment son ouvrage ? on l'affirme ; mais ne fallait-il pas le prouver un peu mieux ? le public est devenu très défiant et je n'en suis pas surpris. Ce pauvre public ! il a été si souvent pris pour dupe ! certains éditeurs ont tant abusé de sa bonhomie et de sa crédulité ! » Après quoi il observe qu'on donne à la comtesse « un ton qui n'était pas le sien », qu'« on lui prête d'insolents propos qu'elle n'a pu tenir » et que « [b]ien d'autres indices décèlent la fraude ». L'auteur de l'article avise le lecteur que « [c]'est une mystification qu'on lui prépare » et « s'il est trompé, c'est qu'il voudra l'être ». Enfin, selon le journaliste, l'ouvrage présenté déclenche aussi des controverses au niveau idéologique :

« Non jamais M^{me} du Barri n'a pu parler ainsi, jamais elle n'a poussé l'insolence aussi loin ; mais il fallait sacrifier aux opinions du jour, il fallait pour plaire à la nouvelle France, verser sur l'ancienne le mépris et le ridicule, car tel est, je le soupçonne, le but qu'on

teur de l'article plaint l'éditeur du recueil, en observant qu'« [u]n homme d'imagination et de verve, comme l'éditeur de cet ouvrage, a dû se sentir gêné d'avoir une conscience et de ne pouvoir animer la réalité ».

12 *Le Figaro*, 27 février 1829, p. 1.

s'est proposé en publiant les mémoires de M^{me} du Barri qui seront, nous devons nous y attendre puisqu'on nous en menace, suivis de beaucoup d'autres rédigés probablement dans le même esprit et les mêmes intentions »¹³.

Le même compte rendu suggère qu'il existe en fait une manière simple pour l'éditeur de l'ouvrage d'en prouver l'authenticité : il suffit qu'il montre les documents originaux sur lesquels les mémoires en question auraient été fondés. Ce postulat n'était sans doute pas isolé puisque quelques mois plus tard *Le Figaro* informe que, « [p]our convaincre les plus incrédules », l'éditeur des *Mémoires* « parle de déposer les manuscrits chez un notaire ». Selon l'auteur de cet article, « [s]ans doute on reconnaît qu'une main habile a suppléé à l'original ; mais les lettres dont la réunion forme ce charmant ouvrage, feront taire ces doutes éternels qui prennent leur source dans l'envie, l'ignorance et la suffisance, plus fatales à la littérature que tout le reste »¹⁴. Cette annonce visait sans doute uniquement à gagner du temps et à contredire les détracteurs puisque nous ne trouvons aucune mention ultérieure d'une telle présentation de la part de l'éditeur.

Un mois plus tard, un autre texte signé « Colnet » et publié par *La Gazette de France* conteste cette fois l'authenticité des *Mémoires d'une femme de qualité sur Louis XVIII, sa cour et son règne*, constatant que cet ouvrage est composé « non par une femme, comme on voudrait nous le faire croire, mais par un jeune homme qui certainement a beaucoup d'esprit, mais qui devrait l'employer plus utilement pour lui et pour nous ». L'auteur de cet article ajoute également la remarque cocasse suivante à propos de cette « femme

13 *La Gazette de France*, 13 avril 1829, p. 3-4.

14 *Le Figaro*, 13 juin 1829, p. 1.

de qualité » : « malgré ses huit lustres bien comptés et, la barbe que je sais qu'elle a au menton, elle vous assure *qu'elle est encore fort bien* »¹⁵.

Les comptes rendus de ces pseudo-mémoires de Lamothe-Langon constituent aussi pour plusieurs journaux une bonne occasion de constater et critiquer l'énorme abondance de ce genre d'ouvrages à la fin des années vingt du XIX^e siècle. La recension des *Mémoires d'une femme de qualité sur Louis XVIII* publiée dans *Le Globe* en constitue une excellente illustration.

L'auteur ouvre son compte rendu de la manière suivante : « Il pleut des mémoires. Secrétaires de l'empereur, femmes de chambre de l'impératrice, espions en retraite, ministres de la police en réforme, c'est à qui nous racontera le plus longuement ce qu'il a vu, entendu, ou rêvé. On dirait que les libraires ont pris à gage toute la livrée impériale ». Cette remarque générale est suivie d'une analyse intéressante dans laquelle le journaliste explique le mécanisme de la publication des mémoires apocryphes à cette époque, tout en dénonçant leur caractère frauduleux. Nous nous permettons de la citer *in extenso* : « Il s'est formé à Paris une entreprise générale de mémoires, une société commerciale pour l'exploitation des noms propres. Voici sa manière d'opérer : Veut-on vendre de l'ancien régime, on prend un personnage à réputation scandaleuse, madame Dubarry ou le cardinal Dubois, par exemple. On compile les libelles de l'époque, ces pamphlets obscènes imprimés à Londres ou à Amsterdam, et qui circulaient librement à Paris avant la corruption des mœurs, dans le bon temps de la censure. Seulement, comme la presse constitutionnelle est un peu prude, on gaze ces peintures trop nues ; on poétise le langage trop grivois de ces messieurs ; on allonge les jupes de ces demoiselles ; M^{me} Dubarry

¹⁵ *La Gazette de France*, 13 mai 1829, p. 3.

nous raconte son édifiante histoire dans le style de *Paul et Virginie* ; et voilà des mémoires sur la régence et sur la cour de Louis XV. En même temps, le secrétaire d'une femme de qualité, moins habile que celui de madame Dubarry, mais très spirituel néanmoins, recueille toutes les anecdotes, vraies ou fausses, qui ont couru depuis la restauration, dessine des portraits satiriques, rédige des historiettes où il intercale tous les noms connus ; et, pour enfler les quatre volumes de rigueur, mêle à ses contes des ordonnances du roi, des discours de tribune, des dissertations littéraires, un parallèle entre MM. de Lamartine et Casimir Delavigne, et voilà des mémoires sur Louis XVIII, sa cour et son règne. Il ne manque plus que le nom de l'auteur, importante affaire en librairie. Voyons : N'a-t-on pas dit que, du temps de Louis XVIII, certaine femme de qualité qui venait souvent au château... – Oui, sans doute, on l'a dit ; que ne dit-on pas ? – Eh bien ! le nom est trouvé ; spéculons sur celui-là comme sur les autres. Et on rédige une préface signée d'initiales transparentes, et l'on paie l'annonce dans les journaux, et les journaux *poussent à la vente*, à raison d'un franc cinquante centimes par ligne ». Selon l'auteur de l'article, « il y a dans cette dernière affaire plus que du charlatanisme, plus qu'une mystification » et il y décèle « des épigrammes [lancées] contre tous les agents du pouvoir, anciens et nouveaux »¹⁶.

Nous trouvons des réflexions semblables dans le compte rendu des *Mémoires d'une femme de qualité* publié dans le *Journal des débats politiques et littéraires* : « Nous sommes riches en Mémoires, si riches que nous pourrions en avoir moins sans y perdre. La Révolution nous en a laissé par collections ; l'Empire, par milliers ». L'auteur de cet article croit que les vrais mémoires sont bien utiles, mais il avertit le lecteur qu'« [i]l court de tous côtés, sous des noms de

¹⁶ *Le Globe*, 15 juillet 1829, p. 441-442 [3-4].

morts, une nuée de compilations anecdotiques sur les scandales du siècle dernier ; la vérité y a place par accident ; le reste est de fabrique. C'est une industrie contemporaine qui vaut qu'on la signale ». Il proteste contre « cette coupable industrie » et il déplore que « [l]a saine littérature en souffre », ainsi que « l'histoire, la décence et la vérité ». *Le Journal des débats politiques et littéraires* dénonce la même stratégie éditoriale que *Le Globe* : « Comment trouver un nom, et sans un nom comment avoir crédit ? Nos industriels y ont pourvu. Ils imaginent un titre qui désigne quelqu'un et qui ne désigne personne, une qualification vague, et pourtant circonscrite à un petit nombre de noms. Ils disent, par exemple *Mémoires d'une femme de qualité* ». La tâche est d'autant plus facile que « [l]es vivants réclament contre une calomnie ; les morts ne réclament pas ».

En réécrivant l'histoire, on la réinterprète aussi et on l'adapte en même temps aux exigences politiques du moment. Le fait que ces mémoires furent destinés à un public large et non-initié rendait ce problème encore plus grave, les lecteurs en question n'étant pas toujours capables de distinguer les faits historiques d'une pure fiction littéraire. Le rédacteur de la recension citée perçoit bien ce danger et remarque que « [l]e public, qui ne se connaît pas aux différents styles et n'entend rien à la *couleur* et ne sent pas l'*époque* dans un livre, toutes choses qui lui importent peu, parce qu'il a mieux à faire, le public lit les Mémoires vrais et les Mémoires faux, sans faire la différence, ce dont il n'a ni le temps, ni le goût ». Par conséquent, le lecteur « en lit un, et puis un autre, et prend pêle-mêle des idées de tous côtés ». Enfin, le journaliste dénonce encore une fois « cette vilaine industrie qui vend, imprime, et conçoit, à l'heure qu'il est, des livres de fabrique, qu'on appelle Mémoires »¹⁷.

¹⁷ *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 23 juillet 1829, p. 1-2.

Le Journal des débats politiques et littéraires revient sur ce sujet dans le contexte d'un autre recueil apocryphe composé par Lamothe-Langon, c'est-à-dire les *Mémoires de Louis XVIII*. L'auteur de cette recension s'indigne ainsi à propos du genre auquel appartient l'ouvrage en question : « Dans les dernières années de la Restauration, a-t-on laissé debout un seul nom de nos annales ? a-t-on respecté une seule de nos gloires ? n'a-t-on pas violé scandaleusement les plus majestueux souvenirs ? » En ce qui concerne l'identité du vrai auteur de ces mémoires, le journaliste observe, non sans malice, que « [!]a première plume venue, pour peu qu'elle ait d'adresse et d'agilité, peut rédiger de pareils Mémoires » et qu'« [i]l ne faut pas une grande pénétration pour décider que ces souvenirs n'ont pas été rédigés par le feu Roi »¹⁸.

Avec le temps, l'anonymat des ouvrages apocryphes mentionnés ci-dessus semble de moins en moins respecté par les journaux et les titres de certains d'entre eux apparaissent à côté de romans publiés par Lamothe-Langon. À titre d'exemple, en 1832, en énumérant quelques-unes de ses autres œuvres, *Le Revenant* attribue les *Mémoires d'une Femme de qualité* au « baron L. de L. L. »¹⁹. Quatre ans plus tard, c'est *Vert-Vert* qui informe ses lecteurs que « [!]e baron de Lamothe-Langon, l'auteur de *la Cour d'un prince régnant*, de *l'Espion de police*, des *Mémoires d'une femme de qualité*, de ceux de M^{me} Dubarry, etc., etc., vient de publier un nouveau roman sous le titre de *la Famille du voleur*, que l'on dit être d'un puissant intérêt »²⁰.

Par conséquent, il nous semble peu étonnant que Lamothe-Langon se sente finalement obligé de

18 *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 10 août 1832, p. 3-4.

19 *Le Revenant*, 27 octobre 1832, p. 2.

20 *Vert-Vert*, 6 janvier 1836, p. 3. Une annonce semblable parut le même jour dans *Le Courrier français* (p. 4).

répondre à ses critiques et à leurs accusations. Il le fait dans la préface aux *Après-dîners de S. A. S. le prince Cambacérès*. Quant aux mémoires de l'époque, le romancier considère que « la plupart, au lieu de renfermer des vérités instructives et utiles, sont le produit de la pâle imagination d'hommes qui ne peuvent inventer pour leur propre compte, et vont débitant des rapsodies et des faussetés »²¹. Il critique ainsi les mémoires de Madame de Genlis et ceux de Madame Campan pour leur opportunisme et pour leur caractère faux, en soulignant que ces ouvrages, quoique authentiques puisque rédigés par leurs auteurs, « nous abusent dès la première page » (AD, I-II). Pour ce qui est des mémoires de M. Constant, « premier valet de chambre de Napoléon », et du général Rapp, rédigés en fait par d'autres personnes, Lamothe-Langon qualifie le premier de « fruit du travail de dix plumes diverses » (AD, III) et l'autre d'une « sorte de macédoine où chacun apportait son contingent sans s'embarasser s'il était en opposition avec celui d'un autre » (AD, III-IV). Bref, il assure que « [p]our parler avec franchise, il faut donc ou cacher son nom, ou en prendre un qui serve de bouclier » (AD, XI). Lamothe-Langon développe cette réflexion de la manière suivante :

Dans le second cas, on étudie le caractère de celui pour qui on tient la plume, on s'en pénètre, on s'en imprègne si on peut ; alors, identifié avec ce personnage, on parle sa langue, on déroule ses idées ; et l'art venant au secours de l'étude, on crée un vrai Sosie, et on complète l'illusion ; en même temps, on est plus libre que l'auteur supposé, on n'a ni ses amitiés, ni ses haines, ni ses préjugés, ni ses opinions, et on juge les hommes et les choses mieux que cet auteur lui-même n'aurait fait. (AD, XII).

21 É.-L. de Lamothe-Langon, *Après-dîners de S. A. S. le prince Cambacérès*, Paris, Arthus Bertrand, 1837, vol. 1, p. I. Afin de ne pas multiplier les notes bibliographiques, nous nous limiterons à indiquer les pages dont proviennent les passages évoqués directement après le signé abrégatif AD.

La préférence de Lamothe-Langon pour cette approche est assez claire. Dès lors, il admet être l'auteur des *Mémoires de la comtesse Du Barri*, basés sur son roman *Le Chancelier et le Censeur*, et il prétend avoir connu de nombreuses personnes de son entourage qui lui ont fourni « une multitude d'anecdotes, toutes inédites et précieuses » (AD, XIV) sur elle. Le résultat fut tellement réussi que, selon lui, le futur Charles X aurait déclaré à propos de cet ouvrage :

Ces *Mémoires* sont de la comtesse Dubarry ; on a pu les retoucher, mais j'y retrouve des scènes qui ont occupé ma jeunesse, et rapportées de telle manière, qu'un témoin oculaire a pu seul les raconter ainsi. (AD, XIV)

Lamothe-Langon admet aussi être l'auteur des *Mémoires de Louis*²² et des *Soirées de Sa Majesté Louis XVIII*²³. Il prétend avoir reçu des documents du cabinet du roi, il ajoute que « ses mémoires l'ont mieux fait connaître ; par eux, on l'a compris » (AD, XV) et il précise qu'« aucune réclamation importante ne s'est élevée » contre ces ouvrages (AD, XVI). En ce qui concerne leur caractère apocryphe, l'écrivain déclare :

Si donc j'ai tu mon nom quand je me suis lancé dans la carrière des mémoires historiques, c'était parce que je voulais être vrai ; maintenant, forcé dans ma retraite par les attaques de mes antagonistes, j'en sors et me nomme. (AD, XVI-XVII)

Il profite aussi de l'occasion pour expliquer « le titre bizarre » (AD, XVII) de son nouvel ouvrage, *Les Après-dîners de S. A. S. le prince Cambacérès* :

ce ne sont pas des mémoires, des souvenirs de Cambacérès, je n'ai reçu de lui ni d'aucun membre de sa famille mandat ou matériaux ; mais avec une mémoire peu commune j'ai recueilli chez tous ces personnages célèbres les divers chapitres de mes *Après-dîners*.(AD, XX)

22 *Mémoires de Louis XVIII*, Paris, Mame-Delaunay, 1832.

23 *Soirées de Sa Majesté Louis XVIII*, Paris, Werdet, 1835.

Finalement, encore une fois, il tente l'impossible et il tient à soutenir le caractère vrai et historique de son ouvrage, tout en décrivant au lecteur, comme d'habitude sans trop de modestie, ses propres convictions littéraires :

Il me reste à certifier aux lecteurs qu'aucun des faits racontés dans ces volumes n'est pas de mon invention, je les tiens tous des personnages auxquels je sers de secrétaire ; n'ayant donc rien à réclamer sur le fond, je n'en réclame que la forme ; *elle est à moi*, elle portera l'empreinte de mes sentiments religieux et monarchiques ; et quant à ma littérature, elle est celle du siècle de Louis XIV, et bien que tous les jours on nous promette la venue du Messie littéraire, je crains fort, même en présence de Messieurs tels et tels, que, comme celui des Juifs, il ne soit déjà venu, et, que par conséquent, il ne faille s'en tenir à l'art poétique de Boileau dont se contentèrent Racine, Crébillon, J.-B. Rousseau, Voltaire et autres infériorités de cette force. Amen. (AD, XXIII-XXIV)

Outre le fait que Lamothe-Langon admette la paternité de plusieurs ouvrages publiés comme apocryphes, l'intérêt de cette préface réside avant tout dans la manière dont le romancier y présente sa propre vision de ce qu'il qualifie de mémoires historiques. Il va sans dire que les assurances de la véracité de ces récits de la part du romancier sont, si non pas tout à fait erronées, au moins largement exagérées²⁴. Par conséquent, ses mémoires apocryphes, au lieu de constituer une vision objective de l'histoire, offrent plutôt au public une version romancée du passé proche du roman historique, un des genres de prédilection de Lamothe-Langon. L'écrivain l'admet, en fait, quand il expose ses intentions littéraires

24 Nous sommes d'accord avec Alain Decaux quand il affirme que malgré le caractère complètement fictif d'une grande partie de tous ces pseudo-mémoires, comme « parfois Lamothe-Langon eut à travailler sur des originaux », il y a « quelquefois une part de vérité dans ses romans. Comment la discerner ? Tel est le problème qui se pose aux chercheurs ». A. Decaux, « Grandes énigmes de l'histoire », [dans :] *Paris-Presses, L'Intransigent*, 28 juillet 1950, p. 2.

et apporte des éclaircissements de nature générique portant sur les pseudo-mémoires sortis de sa plume :

Je n'ai cependant voulu que faire un livre de genre, un roman sous une forme nouvelle ; et, pour cela, je me suis fait homme de la cour de Louis XV. Cette condition du succès est indispensable : j'aurais échoué si j'eusse cherché à transporter mes personnages au temps actuel ; si je leur avais prêté le langage, les formes et les façons de penser et de voir en usage parmi nous. (AD, XIV)

Pour conclure, force est de noter un net paradoxe dans la relation entre les mémoires apocryphes, en tant que genre, et la carrière littéraire d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon. Plusieurs de ses ouvrages appartenant à cette catégorie obtinrent un succès éclatant²⁵, facteur essentiel pour tout artiste. La popularité de ces mémoires ne se traduit pas uniquement par leur notoriété dans les cabinets de lecture, le nombre d'exemplaires vendus ou de rééditions consécutives, quoique cette dimension pécuniaire et mondaine possède une importance capitale pour l'auteur ainsi que ses éditeurs et imprimeurs. La vogue de ces recueils fut également à l'origine de la diffusion d'une vision bien particulière du passé, avec toutes les répercussions que celle-ci entraîna. C'est dans ce contexte que nous souscrivons à l'opinion de Louis de Santi quand il affirme que Lamothe-Langon « est un de ceux qui, avec Alexandre Dumas, ont le plus contribué à former la mentalité historique des Français du XIX^e siècle »²⁶.

25 Cela est vrai non seulement pour la version française de ces ouvrages, mais aussi pour plusieurs de ses traductions, notamment anglaises (par exemple *Private Memoirs of the Court of Louis XVIII* ; *Memoirs of Louis the Eighteenth* ; *Evenings with Prince Cambacérès* ou *Memoirs of Madame Du Barri*) et allemandes (par exemple *Denkwürdigkeiten einer Frau von Stande über Ludwig XVIII* ; *Memoiren Ludwig's XVIII* ; *Galanterien, Abenteuer und Liebschaften einer jungen Dame von Stande* ou *Cambacérès zweiten Consuls, Erzkanzlers von Frankreich, Herzogs von Parma*).

26 L. de Santi, « La Question Louis XVII et Lamothe-Langon devant le

La renommée de Lamothe-Langon est telle qu'Augustin Thierry n'hésite pas à déclarer que « [l]a plupart des mémoires publiés de 1825 à 1840 sont, en réalité, son œuvre »²⁷ et Eugène Hangar va jusqu'à affirmer : « lorsque vous rencontrerez de loin en loin des faits exceptionnellement intéressants, une page saillante, un article hérissé de curieux détails devenu le joyau de ces sortes de livres, vous pourrez les attribuer sans crainte à Lamothe-Langon »²⁸. Enfin, la popularité de certains de ces pseudo-mémoires prolongea leur existence littéraire²⁹, surtout en comparaison avec d'autres ouvrages de Lamothe-Langon. Cependant, le caractère apocryphe de ces recueils, un des motifs de leur notoriété, fit que, au fil des années, le nom de leur vrai auteur commença à s'en dissocier et à être oublié. C'est précisément cet oubli, même seulement partiel et heureusement pas tout à fait définitif, qui devint le prix à payer par Lamothe-Langon, ce véritable faussaire par vocation, pour avoir dédié une partie de sa fascinante carrière littéraire à la fabrication des mémoires des autres.

Sénat », [dans :] *Revue des Pyrénées*, Toulouse, Édouard Privat, 1911, t. 23, p. 400.

27A. Thierry, « Les fabricants de faux mémoires », [dans :] *Le Temps*, 29 janvier 1931, p. 5.

28 E. Hangar, « Étienne-Léon de Lamothe-Langon », [dans :] *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, Toulouse, 1868, t. 28, p. 148-154.

29 Le catalogue de la Bibliothèque nationale de France indique au moins trois éditions des *Mémoires d'une femme de qualité* après la fin du XIX^e siècle : en 1966, 1987 et 2004.

bibliographie

Audebrand Ph., *Romanciers et Viveurs du XIX^e siècle*, Paris, Lévy, 1904.
Biographie toulousaine, ou Dictionnaire historique des personnages qui par des vertus, des talents, des écrits, de grandes actions, des fondations utiles, des opinions singulières, des erreurs, etc. se sont rendus célèbres dans la ville de Toulouse, ou qui ont contribué à son illustration, Paris, L. G. Michaud, 1823, t. 1.

Compère D., *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas. Lecture des textes*, Amiens, Encreage, 1998.

Decaux A., « Grandes énigmes de l'histoire », [dans :] *Paris-Presses, L'Intransigeant*, 28 juillet 1950.

Groffier É., *Un encyclopédiste réformateur. Jacques Peuchet (1758-1830)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009.

Hangar E., « Étienne-Léon de Lamothe-Langon », [dans :] *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, Toulouse, 1868, t. 28.

Lamothe-Langon É.-L. de, *Après-dîners de S. A. S. le prince Cambacérès*, Paris, Arthus Bertrand, 1837, vol. 1.

Lamothe-Langon É.-L. de, *Souvenirs d'un fantôme, chroniques d'un cimetière*, Paris, Charles Le Clère, 1838, vol. 1.

Quérard J. M., *Le Quérard. Archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises*, Paris, 1856.

Quérard J. M., *Les supercheries littéraires dévoilées*, Paris, L'Éditeur, 1850, t. 3.

Santi L. de, « Épisodes de l'histoire de Toulouse sous le Premier Empire (Extraits des mémoires inédits de Lamothe-Langon) », [dans :] *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, Toulouse, Douladoure-Privat, 1911, t. 11.

Santi L. de, « La Question Louis XVII et Lamothe-Langon devant le Sénat », [dans :] *Revue des Pyrénées*, Toulouse, Édouard Privat, 1911, t. 23.

Szkopiński Ł., *Le Romanesque ténébreux d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023.

Thierry A., « Les fabricants de faux mémoires », [dans :] *Le Temps*, 29 janvier 1931.

Zanone, D., *Écrire son temps : Les mémoires en France de 1815 à 1848*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, nouvelle édition en ligne : <http://books.openedition.org/pul/11873>.

abstract

Étienne-Léon de Lamothe-Langon : destiny of a literary forger

Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786-1864) was the author of numerous novels belonging to different genres. However, if he wasn't completely forgotten by the end of the 19th and the beginning of the 20th c., it was thanks to a long list of apocryphal memoirs attributed to famous people which in fact he wrote himself. At first, this paper shows reactions from the press in 1829 after the publication of *Mémoires d'une femme de qualité sur Louis XVIII* and *Mémoires de la comtesse Du Barri*. Although some journalists chose to perpetuate the fiction that the memoirs were authentic, others denounced them as false and heavily criticized this kind of literary enterprise. Thereafter, the article focuses on Lamothe-Langon's response to his critics and on his vision of apocryphal memoirs in his preface to *Les Après-dîners de S. A. S. Cambacérès* (1837).

keywords



French literature, memoirs, literary forgery, Étienne-Léon de Lamothe-Langon

mots-clés

littérature française, mémoires, mystifications littéraires, Étienne-Léon de Lamothe-Langon

Łukasz szkopiński

Łukasz Szkopiński est maître de conférences à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Łódź. Ses recherches portent principalement sur la littérature française de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Il est l'auteur du livre *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil* (Classiques Garnier, 2015), de l'édition critique de *Victor, ou l'enfant de la forêt* (1797) de Ducray-Duminil (Classiques Garnier, 2019), du livre *Le Romanesque ténébreux d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon* (WUŁ, 2023), ainsi que de nombreux articles concernant, entre autres, le roman noir et la littérature révolutionnaire en France, la correspondance de la reine Marie-Antoinette et l'argot français.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 20.01.2023 Accepted : 27.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES ASJC 1208	
ORCID : 0000-0002-0486-600X		
Ł. Szkopiński, « Étienne-Léon de Lamothe-Langon : destin d'un faussaire par vocation », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 137-154. DOI : 10.4467/23538953CE.23.015.17932		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

MARTA SUKIENNICKA

Université Adam Mickiewicz

Destin et desseins du vivant dans *Les Fossiles* de Louis Bouilhet

De Louis Bouilhet (1821-1869), on étudie surtout la correspondance avec Gustave Flaubert, son ami d'enfance, son mentor et même son *alter ego* littéraire¹. Les deux hommes se ressemblaient à la fois au niveau le plus simple mais le plus troublant de physiologie (à tel point que l'on confondait souvent leurs portraits respectifs²), et au niveau des convictions esthétiques – notamment celles de l'art pur, de l'impersonnalité de l'écrivain et de « la science comme modèle esthétique à opposer au romantisme »³. On connaît l'importance de l'échange épistolaire entre ces deux écrivains – dans ses lettres à Bouilhet, Flaubert discute les scénarios de ses romans, développe des questions de style et se plaint de son impuissance, tout

1 L'article s'inscrit dans le cadre du projet financé par le Centre National de la Recherche Scientifique (Narodowe Centrum Nauki) dont le numéro de référence est UMO-2022/45/B/HS2/00485.

2 Stéphanie Dord-Crouslé parle même de leur « gémellité » et rapporte que, selon les témoignages d'époque, « [o]n ne distingue guère les deux amis qu'à la forme du lobe de l'oreille, arrondi chez Flaubert, rattaché à la mâchoire chez Bouilhet ». S. Dord-Crouslé, « La correspondance entre Bouilhet et Flaubert, à partir de *L'Éducation sentimentale* – et au-delà... », [dans :] V. Guignery (dir.), *Crossed Correspondences : Writers as Readers and Critics of their Peers*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, § 4-5.

3 Voir G. Séginger, « Louis Bouilhet et Flaubert : l'invention d'une nouvelle poésie scientifique », [dans :] M. Louâpre, H. Marchal, M. Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ouvrage électronique, mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, p. 361.

en demandant de l'aide pour la correction de ses manuscrits⁴. En échangeant avec d'autres destinataires, Flaubert commente aussi l'écriture de son ami. Dans une lettre à Louise Colet du 6 avril 1853, il loue le nouveau type d'imaginaire littéraire exploité par Bouilhet dans le poème *Les Fossiles* (1854), qui lui est dédié : « je crois *Les Fossiles* de B[ouilhet] une chose très forte. Il marche dans les voies de la poésie de l'avenir. La littérature prendra de plus en plus les allures de la science ; elle sera surtout exposante, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus »⁵.

La notion de « littérature exposante », capitale dans la poétique flaubertienne, a récemment été investiguée par Gisèle Séginger qui la définit comme un rapprochement avec la méthode scientifique : toutes deux doivent montrer la nature de manière objective, impersonnelle, « avec absence d'idée morale »⁶ qui guiderait la représentation littéraire. Outre cet idéal de style, la science a fourni à Bouilhet le sujet de son poème, à savoir l'évolution du vivant, son histoire et son destin, que l'auteur a saisis dans une poétique visionnaire, sans asservir son œuvre à un but étroitement didactique. En effet, plutôt que de vulgariser les savoirs biologiques de son époque, Bouilhet a travaillé à les ajuster et les incorporer à une rêverie poétique

4 Stéphanie Dord-Crouslé considère leur correspondance comme « le lieu où se poursuit le processus maïeutique qui fait de chacun le patient et respectueux accoucheur de la pensée de l'autre ». S. Dord-Crouslé, « La correspondance entre Bouilhet et Flaubert... », *op. cit.*, § 4.

5 G. Flaubert, « Lettre à Louise Colet » du 5 avril 1853, [dans :] *Idem, Correspondance*, Paris, Louis Conard, 1928, t. 3, p. 158. C'est moi qui souligne.

6 En italique dans le texte. Cette citation de la correspondance de Flaubert (lettre à Louise Colet du 12 octobre 1853) est rapportée par G. Séginger, « Flaubert : des savoirs du vivant à la pensée en style », [dans :] *Arts et savoirs*, 2020, n° 14, § 9.

dans laquelle se mêlent diverses conceptions scientifiques souvent désuètes et discordantes. Outre la référence, bien identifiée par la critique, à Cuvier et sa théorie des révolutions du globe, *Les Fossiles* mobilisent un autre concept scientifique, à l'opposé du fixisme cuviérien, à savoir la palingénésie de Charles Bonnet. De fait, si Cuvier a permis au poète de penser la préhistoire du monde, c'est l'œuvre de Bonnet qui lui a servi de source d'inspiration pour imaginer les futurs destins de l'humanité. Le brassage des diverses théories, irréconciliables dans le domaine des sciences, s'est avéré particulièrement fécond dans le domaine de la création poétique visant à embrasser le passé et l'avenir du vivant.

Interroger l'origine du monde en philosophe et en homme de science

La critique s'accorde pour dire que le titre du poème rend hommage à Georges Cuvier et la paléontologie⁷, science des fossiles, mais, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, l'œuvre se détache du genre connu de la cosmogonie, qui retrace l'origine et l'histoire du monde : celui-ci existe bel et bien dès le premier vers des *Fossiles*⁸. De fait, la grande question métaphysique de Leibniz que reprendra plus tard

7 Dans son *Discours sur les révolutions du globe*, Cuvier note que « c'est aux fossiles seuls qu'est due la naissance de la théorie de la terre ; [...] sans eux, l'on n'aurait peut-être jamais songé qu'il y ait eu dans la formation du globe des époques successives [...] ». G. Cuvier, « Discours sur les révolutions du globe et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal », [dans :] *Idem, Recherches sur les ossemens fossiles*, Paris, Chez G. Dufour et E. D'Ocagne, 1825, p. 29.

8 « Un air humide et lourd enveloppe le monde ». L. Bouilhet, « Les Fossiles », [dans :] *Idem, Poésies. Festons et astragales*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 219. Désormais, l'abréviation LF suivie du numéro de la page citée renverra à cette édition du poème.

Heidegger, « pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? », n'est pas posée dans le poème, comme si cette énigme de l'être ne relevait plus de la compétence du poète en cette deuxième moitié du XIX^e siècle désenchanté et positiviste. Au lieu de demander les causes efficientes ou finales de l'univers, on questionne désormais son organisation et son histoire. Cet abandon de la métaphysique au profit de la science est montré dans *Bouvard et Pécuchet* (1881), roman qui, selon Stéphanie Dord-Crouslé, doit beaucoup aux discussions entre Bouilhet et Flaubert eux-mêmes⁹. En effet, les protagonistes flaubertiens se demandent en contemplant les étoiles et en réfléchissant à l'origine du monde :

- « Quel est le but de tout cela ? »
- « Peut-être qu'il n'y a pas de but ? »
- « Cependant ! » Et Pécuchet répéta deux ou trois fois « cependant » sans trouver rien de plus à dire. – « N'importe ! Je voudrais bien savoir comment l'univers s'est fait ! ».¹⁰

Ayant renoncé à sonder métaphysiquement la finalité de l'existence du monde (« Quel est le but de tout cela ? »), Bouvard et Pécuchet, toujours avides de savoir, se tournent vers la paléontologie pour trouver une réponse à la question sur le « comment ? » de l'univers, c'est-à-dire sur sa préhistoire. Lors de la lecture du *Discours sur les révolutions du globe*, ouvrage le plus célèbre de Cuvier, ce sont toutefois les images inspirées de Bouilhet qui défilent devant leurs yeux¹¹.

9 S. Dord-Crouslé, « La correspondance entre Bouilhet et Flaubert... », *op. cit.*, § 27-34.

10 G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, P.-M. de Biasi (éd. critique), Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 124. C'est moi qui souligne.

11 *Ibidem*, p. 127. Comme l'explique Gisèle Séginger, « [l]e premier tableau de Flaubert dans sa féerie à la Cuvier – le monde avant la vie – est une réécriture de ces débuts d'un monde silencieux dans la première partie du poème de Louis Bouilhet [...]. [Celui-ci] est mort en 1869 et la réécriture de Cuvier dans *Bouvard et Pécuchet* est une sorte

De fait, la réinterprétation littéraire du savoir proposée dans *Les Fossiles* a été tellement séduisante pour les deux protagonistes flaubertiens qu'elle s'est surimprimée sur le texte scientifique en déformant au passage son contenu épistémique. Il reste à comprendre ce que le poème de Bouilhet doit à la théorie de Cuvier et en quoi il la dépasse.

Métamorphoses de la matière

Dans *Les Fossiles*, le poète a su s'approprier le sujet de la préhistoire qui fascinait les savants et les vulgarisateurs de son temps, et le transformer – l'un des premiers¹² – en un thème littéraire. Adoptant l'esthétique du « tableau » vantée par Flaubert, Bouilhet ouvre son poème par une description du monde encore muet, sublime dans son silence qui signifie l'absence de vie :

Un air humide et lourd enveloppe le monde ;
Aux bords de l'horizon, comme des caps dans l'onde,
Les nuages rayés s'allongent lentement,
Et le soleil, immense au fond du firmament,
Heurtant au brouillard gris sa lueur inégale,
Sur le globe muet penche son disque pâle. (*LF*, 219)¹³

de tombeau secret à l'ami disparu ». G. Séginger, « La réécriture de Cuvier : la création du monde entre savoir et féerie », [dans :] *Revue Flaubert*, 2013, n° 13, § 18.

¹² Les historiens de littérature considèrent que le genre de la fiction préhistorique naît avec la parution du récit *Paris avant les hommes* (1^{re} version en 1834 ; 2^e, plus longue, en 1861) de Pierre Boitard. Dans le domaine de la poésie, le genre préhistorique est exploré notamment par Edmond Emerich dans *La Création du globe terrestre* (1860) et par Ernest Cotty dans *Antédiluviana, poème géologique* (1875). On voit donc le caractère précurseur de l'entreprise de Bouilhet. Pour situer son œuvre parmi d'autres poèmes préhistoriques, voir Y. Ringuedé, « *Antédiluviana, poème géologique*, Ernest Cotty, 1875 », [dans :] *Arts et Savoirs*, 2019, n° 12.

¹³ C'est moi qui souligne.

Le poème rend compte d'infinies métamorphoses des quatre éléments (l'air, l'eau, le feu, la terre) évoqués dans l'incipit, ainsi que de l'apparition et des transformations du vivant qui ne cesse d'évoluer, y compris vers la mort, parce que la loi du dépassement – différente pourtant de celle de l'anéantissement – est inscrite au cœur même de la logique du vivant. Bouilhet fait reposer son récit poétique sur l'idée selon laquelle le principe de vie est indestructible, pendant que la création ébauche continuellement de nouvelles formes d'organismes qui périssent et deviennent terreau pour les nouvelles espèces¹⁴ – et cela, à l'infini. Voici le crédo matérialiste de Bouilhet, dans lequel on peut discerner des échos de la philosophie héraclitienne :

Toute forme s'en va, rien ne périt, les choses
Sont comme un sable mou, sous le reflux des causes ;
La matière mobile, en proie au changement,
Dans l'espace infini flotte éternellement.
La mort est un sommeil, où, par des lois profondes,
L'être jaillit plus beau du fumier des vieux mondes ! (LF, 241)

En supposant une idée de création qui ne cesse d'évoluer vers un plus grand perfectionnement, Bouilhet s'éloigne sensiblement de la théorie fixiste de Cuvier qui dans son *Discours sur les révolutions du globe* postulait l'invariabilité des espèces – même à travers les catastrophes locales ou planétaires menant à l'extinction de certaines espèces. Dans son poème, Bouilhet garde la structure narrative des grandes catastrophes marquant les étapes du développement de la vie sur Terre, mais il l'investit d'une pensée palingénésique qui repose sur l'idée de métamorphose des

14 G. Séginger y voit une trace de la philosophie du marquis de Sade (G. Séginger, « Louis Bouilhet et Flaubert... », *op. cit.*, p. 363). Nous allons le voir, ce n'est pas la seule source d'inspiration possible de Bouilhet.

espèces au fil du temps¹⁵. Élaborée encore au XVIII^e siècle par le naturaliste suisse Charles Bonnet, la théorie de la palingénésie – bien que condamnée par Cuvier et la science institutionnelle – continuait d’inspirer les écrivains tout au long du XIX^e siècle¹⁶ parce qu’elle leur permettait d’imaginer non seulement « l’état passé » mais également « l’état futur des êtres vivans »¹⁷.

Échelle des êtres et palingénésie

Dans sa *Palingénésie philosophique*, Charles Bonnet postule l’existence d’une échelle évolutive du vivant (*scala naturae*) dans laquelle chaque espèce aspire à des formes et des compétences plus sophistiquées. Il s’avère que c’est cette loi de perfectibilité universelle qui est inscrite dans la nature chez Bouilhet :

Tout monte ainsi, tout marche au but mystérieux,
Et ce néant d’un jour, qui s’étale à nos yeux,
N’est que la chrysalide, aux invisibles trames,
D’où sortiront demain les ailes et les âmes ! (*LF*, 241)

Dans ce passage, plutôt qu’une profession de foi cuviériste, on discerne des éléments appartenant à la philosophie palingénésique du type bonnétien : premièrement, l’idée de l’échelle des êtres sur laquelle « tout monte », c’est-à-dire tout progresse (or, nous

15 Étymologiquement, *palingénésie* signifie *renaissance* ou *renouvellement* après une catastrophe. Sur le sens naturaliste du terme dans la pensée de Bonnet, cf. L. Dupray, « L’idée de chaîne des êtres, de Leibniz à Charles Bonnet », [dans :] *Dix-huitième siècle*, 2011, n° 43, p. 617-637.

16 Sur ce sujet, voir le chapitre 3 de l’ouvrage de J. Azoulai, C. Husti, M. Sukiennicka, *Geneza i palingeneza życia w dziewiętnastowiecznej nauce i literaturze*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022.

17 Cette citation provient du titre même de l’ouvrage de C. Bonnet, *La Palingénésie philosophique, ou Idées sur l’état passé et sur l’état futur des êtres vivans*, Genève, Claude Philibert & Barthelemi Chirol, 1769.

l'avons rappelé, Cuvier est un partisan farouche du fixisme selon lequel rien ne bouge) ; deuxièmement, le finalisme selon lequel « tout marche au but mystérieux » (or, pour Cuvier, l'homme est le *nec plus ultra* de la création divine¹⁸) ; troisièmement, la présence de la métaphore bonnétienne¹⁹ de la chrysalide enfermant les formes futures des êtres qui se verront dotés d'« ailes » et d'« âmes ». Dans ce poème, qui exploite l'imaginaire métamorphique de la palingénésie, se dessine ainsi la promesse d'une nature perfectionnée et spiritualisée – puisque chaque être développera en lui une âme sensible et consciente. Ce sujet fut par ailleurs très cher au naturaliste suisse qui prévoyait, par exemple, que les animaux et les plantes acquerront lors de la prochaine palingénésie de nouvelles facultés – motrices et sensibles pour les plantes, intellectuelles pour les animaux²⁰.

18 Remarquons en passant que, chez Bouilhet, il s'agit d'un finalisme paradoxal parce que sans fin, c'est-à-dire sans cause finale. Comme nous allons le voir, le mouvement de la vie ne s'arrête jamais, aucune forme du vivant n'est définitive. Ce finalisme sans fin n'aurait pas été renié par le Flaubert de la deuxième version de *La Tentation de saint Antoine* dans laquelle le romancier déifie le principe générateur de vie. Voir J. Azoulay, « Geneza życia : samoródtwo w dziewiętnastym wieku », [dans :] J. Azoulay, C. Husty, M. Sukiennicka, *Geneza i palingeneza życia*, op. cit., p. 38-40. G. Séginger a également noté que « Flaubert, lecteur de Spinoza et de Lucrèce, se représente très tôt un monde sans origine et sans finalité ». G. Séginger, « La réécriture de Cuvier : la création du monde entre savoir et féerie », op. cit., § 4.

19 Bonnet utilise plusieurs fois cette métaphore. En voici un exemple : « Notre monde a été apparemment sous Forme de Ver ou de Chenille ; il est à présent sous celle de Chrysalide ; la dernière révolution lui fera revêtir celle du Papillon ». C. Bonnet, *La Palingénésie philosophique*, op. cit., t. 1, p. 262. Selon Michel Pierssens, les métaphores sont les « agents de transfert » épistémologique les plus courants entre les sciences et la littérature. M. Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essai d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 9.

20 Voir C. Bonnet, *La Palingénésie philosophique*, op. cit., t. 1, p. 204, 225.

Si pour Bonnet la place de l'homme sur cette échelle évolutive des êtres n'était pas donnée une fois pour toutes, ceci n'avait pour autant rien de dégradant. Selon le naturaliste suisse, l'homme, tout imparfait qu'il est aujourd'hui, a toujours la possibilité de progresser, et il le fera, puisque tels sont les desseins de Dieu²¹. Or, Bouilhet tire de tout autres conclusions de cette promesse de perfectibilité future. Sur l'échelle des êtres telle qu'elle se dessine sur les pages des *Fossiles*, l'homme, qualifié d'emblée de « germe fatal » (*LF*, 242), n'est certes qu'une étape de la création, mais faible et ridicule. Il n'est plus le couronnement de la création²². En ce sens, le poème de Bouilhet appartient à l'avant-garde de la pensée non-anthropocentrée dont l'importance s'accroîtra au cours du siècle sous l'impulsion des découvertes de la biologie évolutionniste, posant déjà un démenti à la « thèse de l'exception humaine »²³. En l'occurrence, le poète dans son récit ébranle la croyance en la noblesse et la pérennité de la civilisation humaine. Certes, depuis la caverne dans laquelle s'abritait l'homme primitif, peureux et démuné (*LF*, 242), l'humanité a progressé :

21 *Ibid.*, t. 1, p. 260-261.

22 En ceci, Bouilhet diffère des autres auteurs de poèmes préhistoriques. À ce sujet, Y. Ringuedé observe que, dans le poème *Antediluviana* d'Ernest Cotty, les animaux fossiles sont traités « comme de simples essais, des esquisses sur lesquels se serait exercé Dieu avant de créer l'homme parfait. Le poème s'ouvre ainsi sur l'"ébauche" et l'"embryon" que constituent les premiers êtres pour se clore de manière héroïque sur la description et l'évolution à travers les âges de "l'œuvre culminante" que représente l'homme. S'il y a une évolution dans ce poème, elle est associée à une forme de rature, d'épanorthose biologique pratiquée de manière répétée par Dieu dans le temps long de l'histoire de la vie. L'animal fossile est une étude préparatoire » (*op. cit.* § 17). Bouilhet renonce à cette forme d'anthropocentrisme chrétien.

23 Sur cette notion, voir J.-M. Schaeffer, *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.

elle « bâtit sa tente en marbre et ses dieux en airain » (*LF*, 244), invente la poudre, le paratonnerre et le télégraphe (*LF*, 251), déchire le voile pour découvrir les mystères de la Nature (*LF*, 251), mais ceci paraît bien insignifiant face à la puissance de la nature. Les progrès industriels et scientifiques ne changent rien au destin de l'humanité : elle est une espèce passagère, vouée à disparaître au fil des siècles – donc, à devenir elle-même une espèce fossile. Cette prophétie s'énonce à travers des vers pleins d'ironie et de sarcasmes à l'adresse de celui qui se croyait le maître du monde :

Il fut libre, il fut maître ! O misère ! ô démençe !
 Cercle mystérieux qui toujours recommence !
 Voilà que, maintenant, vieillard au front pâli,
 Dans la satiété de son œuvre accompli,
 Ployé sous le fardeau de ses six mille années,
 Il s'arrête, inquiet, au bord des destinées !... [...]

Déjà, sentant le jour de ses convulsions,
 Le vieux chaos mugit sous les créations ;
 La nature en travail écume dans sa chaîne,
 Et le vent inconnu qui souffle de la plaine,
 Comme ce cri d'adieu que l'Égypte rêva,
 Passe sur les cités, disant : « L'homme s'en va ». (*LF*, 252-253)

Après la fin de l'homme

Le dernier chant du poème s'ouvre sur une vision du destin du vivant après la disparition de l'homme. La Terre s'est renouvelée après qu'un déluge universel a anéanti toutes les espèces. Dans cette évocation du déluge, on peut identifier une allusion intertextuelle à la théorie de Cuvier – au XIX^e siècle, il est le partisan le plus célèbre de la thèse des déluges cycliques qui révolutionnent la surface du globe – mais, en vérité, la même hypothèse a déjà été envisagée par Charles Bonnet lorsqu'il cherchait les causes possibles

de palingénésie, soit passée, soit future²⁴. Quoi qu'il en soit, Bouilhet s'appuie sur cette théorie du déluge pour imaginer une nouvelle création du vivant. Un monde meilleur est en germe sous les débris de l'ancien. Toute la nature se pare de ses plus belles et bizarres splendeurs, comme si c'était pour se moquer de l'homme et de son désir de ce qui fut autrefois rare et constituait la richesse tant recherchée :

Sur le monde enivré glisse une haleine chaude ;
On dirait qu'on entend, au réveil matinal,
Quand les bois font vibrer leurs feuilles d'émeraude,
Sonner joyeusement des notes de cristal.

L'escarboucle flamboie aux crêtes des collines,
De rubis empourprés les vallons sont couverts !
La brise, en balayant le sable des ravines,
D'or et de diamants poudre les gazons verts. (*LF*, 255-256)

L'influence de la palingénésie bonnétienne sur l'imaginaire futuriste de Bouilhet est encore plus évidente quand le poète se met à décrire la race d'êtres censée remplacer l'espèce humaine. Remarquons au passage que le fait d'aborder une thématique aussi éloignée de l'esprit positif des sciences a suscité les railleries des savants critiquant le penchant à fabuler du naturaliste suisse – mais en même temps, elle a inspiré de nombreux philosophes et écrivains au XIX^e siècle²⁵. Chez Bouilhet, le nouveau « maître attendu » (*LF*, 257) se distingue par des capacités inconnues à l'homme : il sait voler et vivre sous l'eau, son corps est plus beau que celui des humains²⁶. Le poète

24 C. Bonnet, *La Palingénésie philosophique*, op. cit., t. 1, p. 175, 249, 256-267.

25 Parmi lesquels P.-S. de Ballanche et C. Nodier, dans la première moitié du siècle, et C. Flammarion et J. Verne dans la seconde. Sur ce sujet, voir le chapitre 3 de l'ouvrage de J. Azoulai, C. Husti, M. Sukiennicka, *Geneza i palingeneza zycia*, op. cit.

26 On peut trouver des visions analogues dans *La Palingénésie philo-*

se sert du merveilleux et du sublime pour décrire cet être métamorphosé :

Il bondit sur les monts, tel qu'un chamois rapide,
 Il nage dans l'azur, aux grands aigles mêlé,
 Il marche au fond du fleuve, et sa forme splendide
 Luit à travers les flots comme un ciel étoilé. [...]

 Sur ton aile, ô désir, il franchit la distance ;
 Un regard de ses yeux perce l'immensité ;
 Il a l'instinct sublime et la sagesse immense,
 Sa force est dans sa grâce et dans sa volonté. (*LF*, 257-258)

Ce n'est pas seulement son corps qui est ainsi amélioré, mais aussi son intelligence qui se perfectionne lors de la palingénésie :

Ses sens multipliés font son esprit meilleur. [...]

 Ô terre, il a compris tes clameurs éternelles,
 Il sait quels mots profonds tu caches ici-bas,
 Sous ce langage obscur des choses naturelles
 Qu'avec ses sens grossiers l'homme n'entendait pas. (*LF*, 258)

Vivant enfin en harmonie avec toutes les créatures, qu'il comprend et cesse de manger, cet être nouveau participe à la rédemption de toute la nature qui n'est plus guidée par la loi du plus fort, comme ce fut le cas dans les chants précédents²⁷.

S'inscrivant ainsi dans la lignée de Bonnet et de ses héritiers littéraires, grands rêveurs et prophètes du destin post-humain de la vie, Bouilhet ouvre son poème sur une métamorphose infinie. De fait, même cet être apparemment idéal, tel que décrit dans le chant VI, sera remplacé par d'autres espèces encore plus évoluées. Là où l'on croyait atteindre l'apogée de la vision poétique, Bouilhet surprend encore – son Éden sur Terre est lui aussi périssable. Le poème finit

sophique de Bonnet (*op. cit.*, t. 2, p. 439).

²⁷ Voir notamment le chant II qui raconte les combats féroces entre les animaux préhistoriques.

par une longue adresse de l'ancienne humanité à la nouvelle pour énoncer leur destin commun :

Nous les voulions aussi, tes destins magnifiques ! [...]
Ne [nous] méprise pas ! les destins inflexibles
Ont posé la limite à tes pas mesurés :
Vers le rayonnement des choses impossibles
Tu tendras, comme nous, des bras désespérés. [...]
Tu n'es pas le dernier ! d'autres viennent encore
Qui te succéderont dans l'immense avenir ! [...]
Et quand tu tomberas sous le poids des années,
L'être renouvelé par l'implacable loi,
Prêt à partir lui-même au vent des destinées,
Se dressera plus fort et plus brillant que toi ! (LF, 262-263)

Les desseins de l'humanité – comme ceux du futur être amélioré – ne valent rien face au grand destin biologique de la vie. On l'aura remarqué, Bouilhet emploie ce terme plusieurs fois dans la dernière partie de son poème. Cependant, ce destin est paradoxal, parce qu'il est un destin sans desseins qui n'œuvre que pour sa propre éternisation. De fait, autant pour Bonnet la question du destin évolutif des espèces relevait d'une volonté de Dieu, infiniment bon et puissant, autant pour Bouilhet, le destin s'est tout à fait laïcisé : dans son poème, on a plutôt affaire à un crédo spinoziste, *Deus sive natura*, le vrai Dieu n'est autre que la nature, impassible mais éternelle.

bibliographie

Azoulai J., Husti C., Sukiennicka M., *Geneza i palingeneza życia w dziewiętnastowiecznej nauce i literaturze francuskiej*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022.

Bonnet C., *La Palingénésie philosophique, ou Idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivans*, Genève, Claude Philibert & Barthelemi Chirol, 1769.

Bouilhet L., « Les Fossiles », *Poésies. Festons et astragales*, Paris, Librairie nouvelle, 1859.

Cuvier G., « Discours sur les révolutions du globe et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal », [dans :] *Idem, Recherches sur les ossemens fossiles*, Paris, Chez G. Dufour et E. D'Ocagne, 1825.

Dord-Crouslé S., « La correspondance entre Bouilhet et Flaubert, à partir de *L'Éducation sentimentale* – et au-delà... », [dans :] V. Guignery (dir.), *Crossed Correspondences : Writers as Readers and Critics of their Peers*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016. URL : <https://shs.hal.science/halshs-01076422>

Dupray L., « L'idée de chaîne des êtres, de Leibniz à Charles Bonnet », [dans :] *Dix-huitième siècle*, 2011, n° 43.

Flaubert G., *Correspondance*, Paris, Louis Conard, 1928, t. 3.

Flaubert G., *Bouvard et Pécuchet*, P.-M. de Biasi (éd. critique), Paris, 1999.

Pierssens M., *Savoirs à l'œuvre. Essai d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991.

Ringuedé Y., « *Antediluviana*, poème géologique, Ernest Cotty, 1875 », [dans :] *Arts et Savoirs*, 2019, n° 12, DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.2262>

Séginger G., « La réécriture de Cuvier : la création du monde entre savoir et féerie », [dans :] *Revue Flaubert*, 2013, n° 13, URL : <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=154>.

Séginger G., « Louis Bouilhet et Flaubert : l'invention d'une nouvelle poésie scientifique », [dans :] M. Louâpre, H. Marchal, M. Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ouvrage électronique, mis en ligne en 2014 sur le site Épistémocritique. URL : <https://epistemocritique.org/louis-bouilhet-et-flaubert-linvention-dune-nouvelle-poesie-scientifique/>

Séginger G., « Flaubert : des savoirs du vivant à la pensée en style », [dans :] *Arts et savoirs*, 2020, n° 14, DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.3111>

Schaeffer J.-M., *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.

abstract

Destiny and designs of life in Louis Bouilhet's *Les Fossiles*

In the poem *Les Fossiles* (1854), Louis Bouilhet tells the story of the evolution of life. Inspired by various naturalists, he imagines the emergence of life on Earth, the birth of species, and their extinction followed by the emergence of new forms of life. The destiny of humankind is subordinate to this law of nature: humans will be supplanted by more perfect beings. The purpose of this article is to consider the influence of Charles Bonnet's palingenetic philosophy on Bouilhet from the perspective of epistemocritical methodology, allowing the identification of epistemological transfers between the work of the naturalist and that of the poet.

keywords



Louis Bouilhet, Georges Cuvier, Charles Bonnet, paléontologie, palingénésie, fin de l'homme

mots-clés

Louis Bouilhet, Georges Cuvier, Charles Bonnet, paléontologie, palingénésie, fin de l'homme

marta sukiennicka

Marta Sukiennicka est maîtresse de conférences en littérature française à l'Université Adam Mickiewicz. Ses recherches portent sur l'œuvre de Charles Nodier et les rapports entre la littérature et les sciences du vivant au XIX^e siècle. Auteure d'une quarantaine d'articles et de deux ouvrages monographiques : *Éloquences romantiques. Les années de l'Arsenal* (2020) et *Geneza i palingeneza życia w dziewiętnastowiecznej nauce i literaturze* (2022, avec Juliette Azoulai et Carmen Husti). Actuellement elle dirige le projet scientifique « Palingénésies au XIX^e siècle : une étude épistémocritique » financé par le Centre National de la Recherche Scientifique.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 29.01.2023 Accepted : 17.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0002-0683-0860		
M. Sukiennicka, « Destin et desseins du vivant dans <i>Les Fossiles</i> de Louis Bouilhet », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 155-170. DOI : 10.4467/23538953CE.23.016.17933		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

AGATA SADKOWSKA-FIDALA

Université de Wrocław

Satisfaire sa faim : destin, dessein et vocation dans *À vau l'eau* de Joris-Karl Huysmans

En 1882, deux ans avant *À Rebours*, Huysmans publie un petit texte qualifié tantôt de roman, tantôt de nouvelle. Connu avant tout pour ses filiations schopenhaueriennes et sa conclusion que « seul, le pire arrive », *À vau l'eau* contient, sur peu de pages, un concentré de la vision du monde de l'auteur. On peut être tenté de ne voir dans ce texte qu'une caricature d'un quadragénaire trop pauvre pour être heureux et trop riche pour en mourir, ou de considérer M. Folantin comme l'anticipation humoristique et une version triviale du duc des Esseintes. Humoristique, le texte l'est sans doute : M. Folantin a bien été cet enfant dont les cuisses furent, à sa naissance, poudrées « avec de la farine raclée sur la croûte d'un pain »¹. Le ramener à cet aspect serait pourtant une simplification.

L'histoire racontée est celle de Jean Folantin, petit fonctionnaire aux revenus modestes. Stéphanie Guérin-Marmigère voit dans son nom déjà une « disqualification de l'être »² et son appartenance à la catégorie des anti-héros. L'intrigue est aussi banale que le protagoniste : Folantin cherche une nourriture

1 J.-K. Huysmans, *À vau-l'eau*, Paris, Mille et une nuits, 2000, p. 10. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation AV, la pagination après le signe abrégatif.

2 S. Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 215.

décente et n'en trouve pas. Son dessein semble irréalisable dans un Paris ravagé par les travaux d'Haussmann, où la modernité abjecte sort de tous les coins, salit les sauces et dégrade les viandes. Par conséquent, Folantin a affaire, selon les mots d'Alexandre Leroy, à « une nourriture parfois empoisonnée »³. Ève-Marie Halba précise que « [c]ette quête infructueuse se double d'une autre difficulté, retrouver l'appétit »⁴ : quand celui-ci disparaît, le repas est en effet plus proche d'un supplice que d'un plaisir.

La fameuse quête culinaire de Folantin se résume en « inutiles chasses dans le quartier » (AV, 43). L'attente du repas rappelle l'attente d'un supplice, lors duquel le protagoniste se voit forcé d'absorber des fromages découpés « dans un pain de savon de Marseille » (AV, 7) ou de mâcher « les filaments des aloyaux dont les chairs [fui]ent sous la fourchette » (AV, 19). Les tentatives de composer un repas chez lui apportent un bonheur provisoire suivi d'une punition cruelle sous la forme d'insomnies (AV, 42). Une chance inespérée se présente un jour : c'est la découverte d'une pâtisserie offrant un service de traiteur, des « dîners pour la ville ». Les émotions éprouvées par le protagoniste à cette occasion dépassent la trivialité de la situation : il précise l'heure des livraisons « tout palpitant », son front « s'assombrit » de crainte d'entendre le prix (AV, 43-44). Au bureau, il arbore un tel « air extatique » et une telle hâte de partir, que son collègue croit à un rendez-vous amoureux :

- Avouez qu'elle vous attend, dit-il.
- Qui ça, elle ? interrogea M. Folantin très étonné.
- Allons, c'est bon, vous voulez apprendre à un vieux singe à faire

3 A. Leroy, « Huysmans gourmand ? », [dans :] J. Solal (dir.), *Huysmans, humeurs, humours*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 69.

4 È.-M. Halba, « En quête d'un restaurant parisien au XIX^e siècle : À *vau-l'eau*, une nouvelle de Joris-Karl Huysmans », [dans :] *Ethnologie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, vol. 44, p. 21.

des grimaces. Voyons, blague à part, elle est blonde ou brune ?
– Oh ! Mon ami, répliqua M. Folantin, je puis vous assurer que j'ai vraiment autre chose à penser qu'aux femmes.
– Oui, oui... je sais bien, ça se dit. Ah ! Ah ! farceur, vous êtes encore un chaud de la pince, vous ! (AV, 44-45)

La qualité, plus que satisfaisante, de la nourriture pousse Folantin à une tentative d'épanouissement : il dépense toutes ses économies à décorer son intérieur, négligé pendant des années. Les émotions qui l'accompagnent sont fortes : il s'agit d'« une hâte fébrile » (AV, 46) et d'une joie d'enfant (AV, 47). Le protagoniste croit à une trêve du sort et éprouve un réel plaisir à se calfeutrer chez lui :

Le froid lui semblait parqué au-dehors, repoussé par cette intimité de petit coin choyé, et la neige qui tombait, qui assoupissait tous les bruits de la rue, ajoutait encore à son bien-être ; dans le silence du soir, le dîner, les pieds devant le feu, tandis que les assiettes chauffaient devant la grille, près du vin dégourdi, était charmant, et les ennuis du bureau, la tristesse du célibat s'envolaient dans cette pacifiante quiétude. (AV, 47)

Malheureusement, en peu de temps, l'idylle se gâte, la nourriture devenant impossible : « tous les mets avaient un goût à part, un goût indéfinissable, tenant de la colle de pâte un peu piquée et du vinaigre éventé et chaud » (AV, 47-48). Sans avoir le courage de se révolter, le protagoniste subit les « résidus » qu'on lui offre. La douleur de vivre redevient poignante.

Elle l'est sous d'autres points de vue aussi. Comme tous les protagonistes de Huysmans, Folantin est déchiré entre le besoin impérieux de s'isoler des autres et l'amertume d'être seul. Il rêve, avant tout, d'un bonheur domestique, qui se ramènerait à un appartement bien tenu, un feu toujours prêt dans la cheminée et un repas servi par une femme qui n'aurait pas d'autres ambitions que de satisfaire son compagnon masculin sur ces points :

il en arrivait à regretter de n'être pas un concubin. « Le mariage est

impossible, à mon âge, se disait-il. Ah ! Si j'avais eu, dans ma jeunesse une maîtresse et si je l'avais conservée, je finirais mes années avec elle, j'aurais, à mon retour, ma lampe allumée et ma cuisine prête. Si la vie était à recommencer je la mènerais autrement ! je me ferais une alliée pour mes vieux jours ; décidément, j'ai trop présu-mé de mes forces, je suis à bout. (AV, 42)

Souvent, il essaie de se persuader du bonheur qu'il a de ne pas être à deux ; cela dure en principe peu de temps, car, comme l'écrit Per Buvik, « [s]'il y a indubitablement un bonheur de célibataire, c'est un bonheur précaire, critique, comme on dit d'un malade qu'il se trouve dans une phase critique », mais « [s]a précarité n'empêche personne de le convoiter, de le regretter, d'en rêver ou de s'en délecter »⁵. Hélas, cette délectation ne suffit pas pour masquer aux yeux de Folantin le vide de sa vie (AV, 42).

Folantin annonce également les futurs protagonistes huysmansiens par son absence quasi totale de relations : ses anciens amis, vaguement cités dans le texte, ne sont plus là et il préfère se résigner plutôt que d'en chercher d'autres (AV, 37). Quand il essaie de « rompre avec sa sauvagerie » (AV, 29), il en souffre encore davantage, forcé de subir, en compagnie d'un certain M. Martinet, une représentation théâtrale de mauvais goût (AV, 34-36) et une table d'hôte affreuse à laquelle se bousculent, comble de malheur, des gens du Midi (AV, 32).

Évidemment, le milieu se montre aussi toujours hostile. Le temps, dans les deux sens du terme, météorologique et chronologique, ne peut qu'offrir à Folantin « les fines lanières d'une pluie battante », ou « les neiges amollies [qui] coul[ent], en clapotant, sous un ciel gonflé, comme noyé d'eau » (AV, 7), ou encore d'« inexorables soirées » d'automne (AV, 29). Le

5 P. Buvik, *La luxure et la pureté : essai sur l'œuvre de J.-K. Huysmans*, Paris, Didier, 1989, p. 145.

nouveau Paris lui donne des malaises et des angoisses, avec ses « interminables casernes s'étendant à perte de vue », et son « luxe de mauvais goût » (AV, 39-40). Le passé est toujours vu comme meilleur que le présent (AV, 39). Quand le protagoniste soupire : « on ne peut pas se procurer maintenant un cigare propre » (AV, 34), il dit en fait : « je ne sais plus vivre ».

Comment vivre, si la vie est foncièrement vaine ? L'adjectif est répété plusieurs fois. Aux « vains achats » (AV, 21) se joignent de vaines recherches, animées toujours par un vain espoir (AV, 22, 25). Folantin est persuadé que sa vie est finie (AV, 37-38), qu'elle appartient au passé, comme ces « rues calmes et muettes » démolies et « les passages curieux, rasés » par Haussmann (AV, 39).

Il est clair que Folantin n'arrive pas à percer le mur de son impuissance et de son abattement. Il sent sa vie basculer sous ses malheurs continus : « [t]out fiche le camp » (AV, 36), répète-t-il. Il regrette toujours ce qui est inaccessible ; sa vie semble illustrer les propos de Baudelaire : « [c]ette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit ». Dans ce contexte, l'aventure finale avec la prostituée à laquelle il n'a pas la force de s'opposer, pour, pendant un moment, perdre la tête et éprouver « une bouffée de jeunesse », se présente comme le comble du malheur, un dernier échec, lui faisant entrevoir « l'horizon désolé de sa vie » (AV, 54) et tuant en lui, définitivement, tout espoir :

il comprit l'inutilité des changements de routes, la stérilité des élans et des efforts ; « il faut se laisser aller à vau-l'eau ; Schopenhauer a raison, se dit-il, « la vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui ». [...] il n'y a qu'à se croiser les bras et à tâcher de dormir [...] Le plus simple est encore de rentrer à la vieille gargote, de retourner demain à l'affreux bercail ». (AV, 54-5)

Le nom de Schopenhauer peut étonner dans un texte aussi peu chargé de références intertextuelles.

La légèreté avec laquelle la pensée du grand philosophe est approchée est également surprenante. Elle relève d'un procédé que Rudy Steinmetz explique en parlant d'*À Rebours* : « Huysmans sélectionne [...] tout ce qui, dans la doctrine du philosophe, concorde avec l'état d'esprit dans lequel il se trouve [...] délaissant sciemment le reste »⁶. La présence de ce nom peut aussi suggérer le besoin d'étayer l'attitude de Folantin en faisant appel à une autorité, ou de le situer dans un contexte plus large, dans une communauté de malheureux.

Folantin, avec son destin d'éternel insatisfait, apparaît comme une victime de son époque, porteuse d'une contamination universelle qui empêche de trouver des nourritures saines dans un monde post-apocalyptique. Par conséquent, dans sa quête, il a le choix entre la faim, le dégoût et la désillusion : le jeu ne contient pas d'autres options. Chaque tentative doit se solder par un échec, par le fait même que « les caprices stomacaux reposent sur ce jeu alterné de certitude et de doute »⁷, comme le rappelle Ève-Marie Halba. Folantin parle amèrement de cette « Providence qui donne argent, honneur, santé, femme, tout aux uns et rien aux autres » (AV, 14), il a le sentiment poignant que la justice n'existe pas (AV, 25). Ainsi, il s'agit d'une sorte de destinée sociale et environnementale : Folantin est incapable d'échapper à la réalité sociale de son époque, ne serait-ce que par le fait qu'il vient d'une famille pauvre et n'arrive pas à sortir de sa condition (AV, 10). Il n'a ni les talents ni l'énergie pour le faire, et aucune chance ne s'est présentée à lui. S'agit-il seulement d'une soumission passive à l'inclémence du sort ? Nous avons le

6 R. Steinmetz, « Huysmans avec Schopenhauer : le pessimisme d'*À Rebours* », [dans :] *Romantisme*, 1988, n° 61, p. 65.

7 È.-M. Halba, *op. cit.*, p. 22.

droit de penser que non. *À vau-l'eau* marque une césure : les textes huysmansiens publiés après le récit des aventures de Folantin, d'*À Rebours* à *La retraite de M. Bougran*, mettent en scène des protagonistes célibataires et isolés (ou en train de le devenir), vivant dans un univers désespéré, obsédant, dont aucune issue n'est possible. L'art et le rêve s'y révèlent des échappatoires aussi impuissantes qu'une activité absurde. Folantin est donc le premier de cette lignée de personnages. À partir du moment où « il compr[end] qu'il ne [faut] compter sur aucune clémence du sort, sur aucune justice de la destinée » (AV, 11), ses tentatives ne peuvent être que vaines, puisqu'il ne croit pas à la possibilité de s'en sortir. Le texte ne décrit en fait aucune évolution, puisque la phrase citée ci-dessus est prononcée par le protagoniste au début du récit : l'évolution est apparente, elle correspond plutôt à une prise de conscience de la vanité totale de toute activité qu'à une dégradation réelle. Le jeune Folantin et le Folantin quadragénaire participent du même abattement, de la même résignation. Dans ce sens, ne jamais se sentir satisfait sera le résultat du choix de non-agir, ou d'agir d'une façon qui annonce l'échec, d'un refus de vivre qui sera aussi celui de des Esseintes. Folantin partage avec le duc tant son impuissance sexuelle que son fantasme d'anéantissement : à quoi bon chercher à se nourrir, si la vie est et sera toujours aussi cruelle ? À quoi bon la prolonger ? Le sens de ces actions est aussi dérisoire que celui du projet de mettre des enfants au monde. Son rêve de « tâcher de dormir » (AV, 55) équivaut à un désir de ne pas se voir vivre, en raison de sa grande peur de vivre. L'impossibilité de se nourrir est vécue, et pour cause, comme un obstacle majeur à la vie. Francesco Manzini appelle notre protagoniste « un homme qui n'a plus d'appétit ni pour la nourriture, ni pour le sexe », se coupant ainsi des deux

sources de plaisir vital⁸. Ève-Marie Halba voit dans l'absence d'appétit de Folantin « l'un des symptômes de son *taedium vitae* »⁹. Dans ce sens, Folantin et des Esseintes dérivent tous les deux de la même grisaille, de la même absence d'espoir, de la même morne décrépitude. Toutes les ressources exploitées par les protagonistes se sont avérées inefficaces, et Folantin, sans aller jusqu'à envisager la solution entrevue par le duc au moment du retour à Paris, songe déjà aux bienfaits d'entrer dans les ordres. Il se rend compte des avantages alimentaires de l'Église, puisque « [h]ors la religion, point de mangeaille » (AV, 18), surtout pour quelqu'un qui vit dans le VI^e arrondissement où les ecclésiastiques sont omniprésents. Ce n'est pas par hasard que le dernier chapitre du livre, le même qui aboutit à l'aventure avec la prostituée et à la plainte finale, contient l'épisode du faire-part de décès d'une cousine lointaine, une religieuse « autrefois aperçue » (AV, 50). Folantin se sent alors tenté par les charmes de la vie cloîtrée ; il les envisage pourtant du point de vue pratique : « Quelle occupation que la prière, quel passe-temps que la confession, quels débouchés que les pratiques d'un culte ! » (AV, 50). Il va jusqu'à admettre que « la religion pourrait seule panser la plaie qui [l]e tire » (AV, 51), mais, concluant à son absence de foi, il repousse cette idée, se persuadant que le couvent doit être « un lieu de désolation et de terreur » (AV, 51). L'impasse est complète, les issues ont été soigneusement bloquées. Il n'en est pas moins vrai que la vocation monacale, qui hantera des Esseintes et surtout Durtal, a été aussi entrevue et jalouée pendant un moment. Cette « gourmandise

8 « a man who no longer has an appetite either for food or for sex » (trad. A. S.-F.), F. Manzini, « Nutrition, hunger and fasting: spiritual and material naturalism in Zola and Huysmans », [dans :] *Forum for Modern Language Studies*, 2012, vol. 41, n° 1, p. 27.

9 È.-M. Halba, *op. cit.*, p. 23.

pour une autre nourriture, idéalisée et spirituelle », pour utiliser l'expression de Leroy, est bien la contrepartie inévitable dans le cas de Huysmans, on le sait, du « dégoût pour la nourriture physique »¹⁰. La hantise d'un idéal se fait de plus en plus concrète, même si sa réalisation relève encore, aux yeux du protagoniste, du domaine de l'impossible.

Rémy de Gourmont avait appelé *À vau-l'eau* « ce poème du dégoût et de la résignation morne »¹¹. Cette résignation ne dénote pas une acceptation de l'imperfection du monde, même si l'affirmation finale que « seul le pire arrive » pourrait relever d'une acceptation de l'inévitable cruauté du sort, mais au contraire, un refus violent de celle-ci. L'absorption de la nourriture se fait déjà dans un état d'anxiété : sûr de sa « déveine coutumière » (AV, 23), Folantin prévoit « qu'il [va] manger un désolant fromage » (AV, 7). Ce qui arrive ne peut que le confirmer, s'inscrivant dans la logique, intériorisée, du « vide de sa vie murée ». Le priver du sentiment du « chemin de croix de ses quarante ans » (AV, 10) serait peut-être le priver du sens de sa vie, de cette certitude, toxiquement sécurisante, que chaque plaisir, chaque promesse de plaisir, chaque rêve de plaisir seront punis.

La vocation de Folantin est donc de souffrir, et de décrire, déplorer, déployer les ressources pour en parler. Il ne le fait pas encore autant que le feront les protagonistes des futurs romans de Huysmans, mais il le fait : les nombreuses répétitions de son éternelle complainte en témoignent. Il semble prendre du plaisir à rabâcher ses innombrables mésaventures. Il les collectionne, semble les chercher, soulignant avec complaisance : « rien ne me divertit, rien ne m'intéresse »

10 A. Leroy, « Huysmans gourmand ? », *op. cit.*, p. 45.

11 R. de Gourmont, « Huysmans et la cuisine », [dans :] *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1912, <http://www.remydegourmont.org/vupar/rub2/huysmans/notice.htm#huysmanset>, 3^e paragraphe.

(AV, 49). Elles ne peuvent être que négatives, pour ne pas détruire cette vision du monde ; essayer de transgresser le vide de sa vie signifierait en fait sortir de sa coquille sécurisante. Il est vrai qu'on y étouffe, dans cette coquille, mais imaginons les dangers de la quitter !... Folantin incarne déjà à merveille ce masochisme huysmansien dont a parlé Robert Baldick, consistant à « s'attarder sur l'aspect désagréable des choses, s'exposant délibérément à la laideur, à la bêtise et à la douleur »¹², résultant de la certitude que « souffrir était aussi essentiel à son art et à ses convictions »¹³. Curieusement, Folantin ressent un soulagement une fois la mauvaise expérience terminée, ce qui témoignerait de son besoin de la voir arriver. Mais il entrevoit aussi la possibilité d'une expérience tonifiante, capable d'atténuer sa souffrance, et c'est celle d'une communauté de malheureux. Il la découvre dans un établissement fréquenté par des gens âgés et pauvres : « M. Folantin se trouvait plus à l'aise dans ce monde de déshérités, de gens discrets et polis, ayant sans doute connu des jours meilleurs et des soirs plus remplis ». Cette communauté de « gens sans famille, sans amitiés, cherchant des coins un peu sombres » (AV, 37), silencieuse et accueillante, sécurisante, fait penser aux expériences futures de Durtal, qui se sentira à l'aise, frôlant à Saint-Séverin « la timidité de[s] misères muettes »¹⁴, et trouvera un bonheur communautaire au milieu des moines de Notre-Dame de l'Âtre, assez présents et bienveillants pour le conforter et en même temps assez distants, par leur vœu de silence, pour respecter sa solitude.

12 « dwell upon the unpleasant aspect of things, deliberately exposing himself to ugliness and stupidity and pain » (trad. A. S.-F.), R. Baldick, *The life of J.-K. Huysmans*, Dedalus 2006, p. 103.

13 « to suffer was also essential to his art and to his beliefs » (trad. A. S.-F.), *ibidem*.

14 J.-K. Huysmans, *En Route*, Paris, Gallimard, 1996, p. 90.

La destinée de notre protagoniste nous fait penser aussi aux fameux 3F qui désignent la réponse du système nerveux au danger : *fight, flight, freeze* : lutte, fuite, figement¹⁵. L'attente du désagrément et la certitude qu'il va advenir amènent le figement, celui devant les mets indigestes, mais aussi celui face à une lutte potentielle, une révolte face au crémier ou à la pâtissière qui l'empoisonnent. La fuite se manifeste suite à un excès de facteurs stimulants, d'autant plus que notre protagoniste est doté d'un système nerveux sensible et facilement aiguillonné, ainsi que d'une hypersensibilité sensorielle. Dans ce sens, Folantin apparaît figé dans des mécanismes de défense psychologique pour la plupart inadéquats, ce qui renforce son sentiment d'impuissance devant le monde. C'est pourquoi il apparaît comme un personnage illusoire, et ses péripéties comme des rebondissements ridicules. Folantin semble « programmé » pour souffrir, destiné à souffrir, choisissant la souffrance comme composante de sa vision du monde. Est-ce seulement parce que « l'essence même du naturalisme de Huysmans [...] fut sa passion de dire la collection des dégoûts petits et grands que lui donnait l'existence »¹⁶, comme l'avait écrit Pierre Martino ? Se concentrer sur cette souffrance pourrait dispenser Folantin de chercher plus en profondeur, ou peut-être est-il fondamentalement incapable d'autre chose, trop malade dans sa réponse au monde, en tout cas incapable de gérer sa vie et d'accepter la diversité douloureuse de l'existence, le déplaisir inscrit dans la vie humaine. D'autre part, il est aussi inapte à trouver une zone de plaisir accessible, réelle, non cérébrale, échappant à la

15 W. Cannon, *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage: An Account of Recent Research into the Function of Emotional Excitement*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1929.

16 P. Martino, *Le naturalisme français*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, p. 110.

logique du jeu dont les règles l'oppressent et le sécurisent en même temps. Il semble figé dans son impuissance à agir. Pierre Cogny a eu raison d'appeler Durtal « l'éternel Folantin »¹⁷, et de considérer *À vau l'eau* comme une mise en abyme de l'œuvre huysmanienne à venir.

Il est intéressant de rappeler ici un fait relativement peu connu : avant d'écrire *À vau l'eau*, Huysmans avait travaillé à un autre projet, qu'il a ensuite abandonné au profit du récit des aventures de Folantin. Il s'agit du roman *La Faim*, resté à l'état de notes, et dont l'action devait se passer lors du siège de Paris. L'héroïne était une femme, Anna, inspirée de la même Anna Meunier derrière laquelle s'est caché Huysmans pour parler de lui-même¹⁸, et donc, aussi, probablement, double plus ou moins fidèle de l'auteur, par un jeu subtil qui laisse entrevoir les limites floues du masculin. Les auteurs de l'introduction à l'édition critique des notes laissées par Huysmans soulignent que le titre de ce roman « indique assez le propos allégorique du romancier »¹⁹. *La Faim* et *À vau-l'eau* découlent du même projet, comme d'ailleurs, de plus en plus consciemment, tous les livres postérieurs de Huysmans : chercher à apaiser la faim, mais une faim qui ne se limite pas à la dimension gastrique. À l'origine de cette quête se trouve l'expérience personnelle du romancier, sa dyspepsie qu'il évoque volontiers dans sa correspondance : Robert Baldick rappelle que si Huysmans lui-même était difficile à satisfaire sur le plan culinaire,

17 P. Cogny, *Joris-Karl Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953, p. 153.

18 A. Meunier, « Joris-Karl Huysmans », [dans :] P. Brunel, A. Guyaux (dir.), *Cahiers de L'Herne*, 1985, n° 47.

19 J.-K. Huysmans, « *La Faim*. Notes pour le projet du roman », [dans :] *Idem*, J.-M. Seillan, A. Jeannerod, M. Dottini-Orsini, É. Reverzy (éd. critique), *Œuvres complètes. Tome I - 1867-1879*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 836.

« souvent la faute n'est pas à la nourriture elle-même mais à [son] estomac malade »²⁰. Il n'en est pas moins vrai que cette douleur physique constitue un point de départ pour une quête en profondeur, car elle est perçue comme un des désagréments majeurs de l'existence matérielle, qui amène l'écrivain à chercher un apaisement sur le plan du spirituel. Le refus de l'encombrant corporel trouvera son aboutissement dans l'histoire de Sainte Lydwine de Schiedam, qui réussit à transgresser ce fardeau et « devient connue en tant que la femme qui ne mange pas, ne dort pas et pourtant continue à vivre », selon l'expression de Francesco Manzini.²¹

Ainsi, le destin de Folantin est de ne jamais bien manger, et par conséquent de n'être jamais satisfait. Notre protagoniste, pour citer encore Halba, semble « réductible à son estomac : il doit sans cesse le satisfaire, le soigner, le divertir »²². L'alimentation, symbolique, correspond au confort et au bonheur introuvables ; elle représente, selon l'expression de Baldick, « une profonde peur de la vie et un désir ardent de sécurité spirituelle »²³. C'est pourquoi « [l]e moment où le personnage est le plus heureux est celui où il refait son intérieur et prend plaisir à retrouver « cette intimité du petit coin choyé ». Quelle meilleure image d'une digestion réussie ! »²⁴. Le lien entre la nourriture et le bonheur est plus qu'apparent : la pyramide des besoins de Folantin semble très simple, et ne comporte que deux étages. Cette inextricabilité s'explique par

20 « often the fault lay not with the food itself but with [his] ailing stomach » (trad. A. S.-F.), R. Baldick, *op. cit.*, p. 102.

21 « becomes famous as the woman who neither eats nor sleeps, yet continues to live » (trad. A. S.-F.), F. Manzini, *op. cit.*, p. 31.

22 È.-M. Halba, *op. cit.*, p. 25.

23 « a profound fear of life and an ardent desire for spiritual security » (trad. A. S.-F.), R. Baldick, *op. cit.*, p. 100.

24 È.-M. Halba, *op. cit.*, p. 25.

les connotations attachées à la nourriture. Si elle est bonne, elle amène le plaisir, le sentiment de sécurité. Ce sentiment, à son tour, est la condition nécessaire pour entreprendre toute tentative d'épanouissement, ne serait-ce que par la banale occupation de redécorer son intérieur. L'attente d'un bonheur culinaire possible ressemble à l'attente d'une femme aimée. Les émotions que Folantin éprouve dans le contexte de la nourriture indiquent qu'il s'agit de beaucoup plus que de se remplir l'estomac. Elles se réfèrent au profond sentiment d'insécurité auquel les mécanismes de défense mentionnés essaient de parer, mais sans succès. Le fantasme et la peur de la femme, de même que la concession de Folantin à une femme – la prostituée –, qui l'achève finalement, montrent que la femme est aussi au cœur de ce récit, avec la sécurité qu'elle semble promettre et la douleur qu'elle apporte. La misogynie huysmansienne est ancrée dans la souffrance, « profondément enracinée dans la peur »²⁵ ; elle se réfère bien sûr aux mauvaises expériences et à l'impuissance sexuelle, mais aussi, en profondeur, à la femme par qui tout a commencé. La nourriture, c'est la mère, la première nourricière, perdue, absente des textes huysmansiens. Dans ce sens, la faim ressentie par le protagoniste ne pourra jamais être satisfaite, car elle correspond à une blessure incurable et à une absence impossible à combler.

25 « deeply rooted – in fear » (trad. A. S.-F.), R. Baldick, *op. cit.*, p. 103.

bibliographie

- Baldick R., *The life of J.-K. Huysmans*, Dedalus 2006.
- Buvik P., *La luxure et la pureté : essai sur l'œuvre de J.-K. Huysmans*, Paris, Didier, 1989.
- Cogny P., *Joris-Karl Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953.
- Gourmont R. de, « Huysmans et la cuisine », [dans :] *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1912, <http://www.remydegourmont.org/vupar/rub2/huysmans/notice.htm#huysmanset>.
- Guérin-Marmigère S., *La poésie romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Halba È.-M., « En quête d'un restaurant parisien au XIX^e siècle : *À vau l'eau*, une nouvelle de Joris-Karl Huysmans », [dans :] *Ethnologie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, vol. 44.
- Huysmans J.-K., *À vau l'eau*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
- Huysmans J.-K., *En Route*, Paris, Gallimard, 1996.
- Huysmans J.-K., « *La Faim*. Notes pour le projet du roman », [dans :] *Idem*, Seillan J.-M., Jeannerod A., Dottini-Orsini M., Reverzy É. (éd. critique), *Œuvres complètes. Tome I - 1867-1879*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- Leroy A., « Huysmans gourmand ? », [dans :] Solal J. (dir.), *Huysmans, humeurs, humours*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Manzini F., « Nutrition, hunger and fasting: spiritual and material naturalism in Zola and Huysmans », [dans :] *Forum for Modern Language Studies*, 2012, vol. 41, n° 1.
- Meunier A., « Joris-Karl Huysmans », [dans :] P. Brunel, A. Guyaux (dir.), *Cahiers de L'Herne*, 1985, n° 47.
- Martino P., *Le naturalisme français*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.
- Steinmetz R., « Huysmans avec Schopenhauer : le pessimisme d'*À Rebours* », [dans :] *Romantisme*, 1988, n° 61.

abstract

Satisfying one's hunger:
destiny, purpose and vocation
in *À vau l'eau* by Joris-Karl Huysmans

In his short novel published before *À Rebours*, entitled *À vau-l'eau*, Huysmans tells a story of a protagonist unable to find good food. His quest for a passable restaurant remains unfulfilled, and joins other unfulfilled needs linked to his social life. It becomes clear that behind this quest, told with numerous details and a significant emphasis, there are other, more profound needs that Huysmans will name, more and more directly, in his post-naturalist novels. At the deepest level, the quest comes down to the impossibility to accept life's difficulties, its duality, and to the wound of an unhappy childhood and a lost mother, so little named and therefore so present in Huysmans' works.

keywords



hunger, research, suffering, disappointment

mots-clés

faim, recherche, souffrance, déception

agata sadkowska-fidala

Agata Sadkowska-Fidala est maîtresse de conférences à l'Institut d'Études romanes de l'Université de Wrocław. Auteure d'une thèse sur la réception des Goncourt (*Edmond et Jules de Goncourt en Pologne. 1860-1918*, Oficyna Wydawnicza ATUT, 2019), elle s'occupe actuellement de la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle travaille principalement sur Joris-Karl Huysmans et Jules Barbey d'Aurevilly.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 26.01.2023 Accepted : 22.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0002-2861-8131		
A. Sadkowska-Fidala, « Satisfaire sa faim : destin, dessein et vocation dans <i>À vau l'eau</i> de Joris-Karl Huysmans », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 171-187. DOI : 10.4467/23538953CE.23.017.17934		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

ANITA STAROŃ

Université de Łódź

Rachilde et la vocation de l'écrivain

La psychanalyse ne s'intéresse que peu à Rachilde. Mieux cernée par la critique féministe et les études genrées – quoique ce fût, de manière assez exclusive, le fait des chercheurs anglosaxons¹, elle ne bénéficie, en France, que de publications portant sur la thématique ou le côté stylistique de ses ouvrages. Il faut avouer que l'analyse des motifs, du style ou de son positionnement par rapport aux problèmes de l'époque paraît plus alléchante, sinon plus sûre, tant il est vrai que le moi de Rachilde se dérobe derrière de multiples facettes et masques, offrant de sa personne une vision complexe, voire contradictoire. Pourtant, dans le contexte de vocation, dessein et destin, comment ne pas réfléchir aux raisons profondes qui ont motivé le choix d'une carrière littéraire par Rachilde – à supposer qu'il s'agissait réellement d'un choix ?

¹ Principalement Melanie Hawthorne, Diana Holmes, Michael R. Finn, Maryline Lukacher. Notons cependant qu'il arrive à ces auteurs de recourir, dans leurs analyses, à des méthodes psychanalytiques, et M. Lukacher les choisit comme approche centrale : *Maternal Fictions. Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham and London, Duke University Press, 1994. Le chapitre consacré à Rachilde « Mademoiselle Baudelaire. Rachilde and the Sexual Difference » y occupe les pages 109-160. Parmi les études consacrées uniquement à Rachilde et concentrées sur la psychanalyse, l'on peut encore noter des contributions espagnoles, par exemple M. del C. Lojo Tizon, « La transgresión del género en Rachilde », [dans :] *Anales de Filología Francesa*, 2017, n° 25, p. 113-131.

La présente étude s'inspirera des analyses que Catherine Millot conduit dans son ouvrage consacré à Proust, Colette, Flaubert, Sade, Hofmannsthal, Joyce, Mallarmé et Rilke, et intitulé précisément « La Vocation de l'écrivain »². Pour satisfaire au schéma psychanalytique, j'examinerai donc l'enfance de Rachilde, avec les figures de la mère et du père, avant de relever certaines caractéristiques de son parcours littéraire³, dans le but de découvrir le mécanisme de « la jouissance » qui, à lire Millot, se place au cœur de l'acte d'écrire au point de remplacer tout autre désir et de lui « être ainsi préférée »⁴.

« ...*la plus pitoyable des enfances*⁵ »

Une expérience douloureuse que cette enfance de Rachilde, née d'un couple mal assorti qui finira par se séparer. Mais auparavant, la petite fille fera l'apprentissage de la solitude. Ce terme est à comprendre très largement, il englobe plusieurs circonstances et émotions particulières, et, ensemble avec les notions d'orgueil et de vocation, il fournira le fil conducteur de la présente étude. Il faut d'abord le saisir par rapport au sentiment de ne pas être aimée par sa mère⁶. Le

2 C. Millot, *La Vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1991.

3 Une tout autre étude pourrait être faite, à la lumière du même ouvrage, du style et de l'imagerie des ouvrages de Rachilde. La place dont je dispose m'oblige à réserver cette partie pour une autre occasion.

4 *Ibid.*, p. 7.

5 Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure*, Paris, Mercure de France, 1918, p. 35. Dorénavant noté en *DP*, la pagination après le signe abrégatif.

6 Elle parle également, mais sur un autre ton et plus rarement, de sa mère qui « partagée entre son piano et son métier à broder, instruments répondant tous les deux à ses besoins d'activité cérébrale ou mécanique, elle ne voyait pas la nécessité de s'occuper de sa fille. [...] Ma mère qui, plus tard, devait perdre la raison, [...] négligeait de me diriger vers aucun but : pas plus le ménage que l'art. Il m'aurait cependant fallu obéir à quelqu'un qui me défendit d'écrire à la

père, lui, aurait voulu avoir un fils. Pire encore, Rachilde possède un défaut physique, elle est née boiteuse. Ses parents perçoivent cette infirmité comme honteuse :

Il était défendu, dans ma famille, de parler de ce défaut physique qui devait m'empêcher de me marier, d'avoir des enfants ou d'arriver à quoi que ce fût de normal dans la vie des femmes. Ai-je assez bâti de ce reproche latent que je sentais dans toutes les réflexions qu'on émettait, d'une voix contenue, sur mon compte ! Mon père, le plus magnifique des brutes, ne me pardonnait pas d'être une petite fille et encore moins d'être infirme. Quant à ma mère, sa manie des grandeurs ne lui laissait pas admettre que cela fût une tare, simplement, accidentelle. (*DP*, 36)⁷

L'enfant réussit toute seule à camoufler le boitement, à force de volonté⁸. C'est cette même volonté qui la conduira dans ses tentatives de se hisser à la hauteur de ce père qu'elle perçoit vite comme une sorte d'idole :

En secret j'admirais mon père sans essayer de me rendre compte de mon indignité. Je l'admirais, malgré les coups de cravache, pour des raisons d'une puérilité toute féminine : parce qu'il pouvait regarder le soleil en face, comme les aigles ; parce qu'il montait très bien à cheval et qu'il avait fait la guerre, mais je le sentais tellement distant que je n'osais pas lui témoigner ma naïve sympathie. Je savais, en outre, qu'il avait désiré un garçon au lieu d'une fille et que,

leur de la lune, par exemple, et de ne rien faire avec l'excès d'une mauvaise volonté érigée en caprice ». Rachilde, *Quand j'étais jeune*, Paris, Mercure de France, 1947, p. 52-53. Dorénavant noté en *QJ*, la pagination après le signe abréviatif.

7 On pourrait s'attarder à une explication psychologique de ce rejet. Le boitement de Rachilde résulte d'une lésion au forceps lors de sa naissance ; il y aurait donc peut-être à y voir à la fois un remords caché de la mère (incapable d'enfanter correctement) et son reproche envers sa fille (rebelle dès le premier moment et responsable de la souffrance de sa mère).

8 « J'ai donc fini par marcher droit du seul effort de ma volonté, dès l'âge de douze ans ; ma coquetterie me servit de canne ; il est souvent précieux d'avoir un défaut quand on apprend à le perfectionner. Aussi entêtée que sauvage, je mis une patience d'ange à protéger mon vice d'organisation » (*DP*, 37).

naturellement, il dédaignerait toute espèce de tendresse filiale.⁹

Initiée à l'équitation dès l'âge de sept ans, rompue au tir et à l'escrime, elle n'y trouve satisfaction (et l'on aurait à réfléchir sur ses sources¹⁰) qu'au prix d'efforts et de violence qu'elle doit imposer à son physique de femme et à son caractère de sensible et d'introvertie :

Puisque le malheur voulait que je fusse une fille, on m'avait formé le caractère en me faisant risquer tous les dangers que l'on cherche généralement à éviter aux êtres faibles. [...] On m'avait appris à vaincre la peur, à ne jamais avouer mon impuissance à réaliser un tour de force, malgré mon dégoût de toute entreprise un peu hasardeuse, et il me fallait, bon gré, mal gré, essayer de me dépasser moi-même [...]. Mon père, qui fut l'idole de mon enfance, n'appréciait que le courage et n'accordait d'attention à ce garçon manqué que lui représentait sa fille, que lorsqu'il le sentait capable d'exécuter un ordre ou de respecter une consigne ! (QJ, 15, 49)¹¹

9 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, p. 17. Dorénavant noté en PF, la pagination après le signe abrégatif. 10 Cette satisfaction lui vient de deux sources : la première est celle d'être ainsi, sinon appréciée, du moins aperçue de son père ; elle pénètre dans son monde à lui, un monde masculin, donc, par définition, plus valeureux, plus important. Sa mère tâche de la persuader qu'il en est autrement, et de lui inculquer le mépris des hommes et du père en particulier (« je devais m'abstenir de toute obéissance vis-à-vis de cet homme parce que l'homme : "animal immonde et égoïste" n'a pas le droit d'exercer sa détestable influence sur les gens vertueux » (PF, 16-17) ; mais elle ne peut pas imposer son point de vue à cette fille si mal aimée et déjà consciente de ce manque. Rachilde préfère adhérer aux valeurs paternelles pour une autre raison encore. Ce ne sont que les exercices masculins qui lui permettent de goûter la liberté, inexistante dans sa vie de femme. Celle-ci est toute aux obligations, aux soins de la maison, que Rachilde est forcée de diriger très tôt, à cause du superbe désintéressement d'artiste que sa mère affiche pour ces triviales besognes ; les courses solitaires à cheval lui offrent de rares moments où elle peut se sentir autonome, maîtresse d'elle-même et de la jument avec laquelle elle sent former un duo amical (QJ, 54-55).

11 Cf. Diana Holmes, « The desire to win the father's love is never wholly absent from Rachilde's autobiographical texts ». D. Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender, and the Woman Writer*, Oxford-New

La solitude de Rachilde est donc totale : enfant unique, incompris et mal aimé, c'est au prix de luttes internes imposées par sa volonté à sa faiblesse que se forme un être singulier, convaincu de sa singularité. Toute sa vie portera la marque de cette première éducation – et il est fort probable que ses expériences ultérieures, celles de femme/homme de lettres¹², ont été coulées dans ce moule premier d'enfant farouche et rebelle.

Car la rébellion s'ajoute à ce portrait. Sans être dirigée ouvertement contre les parents (Rachilde est trop bien – et trop sévèrement – élevée pour cela¹³), elle touche cependant les principes de base : en premier lieu, la religion, que Rachilde perd très tôt¹⁴, ensuite, le refus d'épouser un candidat choisi par ses parents (ils l'avaient fiancée, très jeune, à un officier du cercle de son père. Les versions du déroulement de cette affaire divergent, mais l'une d'elles parle d'une tentative de suicide : la jeune fille se serait jetée à l'eau) ; enfin, la décision d'aller à Paris pour y vivre de sa plume : les parents n'acceptent ce choix de carrière que lorsque Rachilde déploie tout un éventail d'arguments et de stratagèmes qui finalement viennent à bout de leur obstination.

Lire et écrire devient très tôt l'unique consolation de la jeune fille¹⁵. Elle est obligée d'écrire la nuit, en cachette, ses parents lui défendant cette activité et lui

York, Berg, 2001, p. 187.

12 Inutile de rappeler les vêtements masculins de la jeune romancière et sa première carte de visite : « Rachilde. Homme de lettres ».

13 Elle évoque, à plusieurs reprises, l'éducation très sévère qu'elle avait obtenue de ses parents. Cf. par exemple *Quand j'étais jeune*, p. 12-15 ou encore p. 50 : « Je n'ai pas été soldat, mais j'en ai fait le métier ».

14 Elle en parle dans *Face à la peur*, Paris, Mercure de France, 1942, p. 53-58. Dorénavant noté en *FP*, la pagination après le signe abrégatif.

15 « Je me consolais en lisant ou écrivant la nuit », se rappelle-t-elle dans *Quand j'étais jeune*, p. 15.

refusant la bougie¹⁶. Ils négligent toutefois de s'intéresser à ses lectures de l'importante bibliothèque de son grand-père où elle découvre, entre autres, les ouvrages de Sade, de Brantôme ou de Voltaire. Elle se forme donc étonnamment vite à cette double école où les lectures viennent enrichir son imagination déjà puissante. Son premier conte, « La Création de l'oiseau-mouche », paraît dans *L'Écho de la Dordogne* en juin 1877. Les suivants ne vont pas tarder, publiés sous le pseudonyme qu'elle invente à cette époque et qui lui garantira l'anonymat aux yeux de ses parents, totalement inconscients de sa carrière naissante. Carrière encouragée par Victor Hugo dont les mots¹⁷, en réponse aux pages qu'elle lui avait envoyées, l'affermiront dans ses projets et lui serviront d'appui dans les discussions avec la famille une fois qu'elle se décidera d'avouer.

« *Une fonction de cerveau* »

L'accord pour entrer dans la voie littéraire enfin obtenu de ses parents découle très certainement de la persévérance et de l'obstination de Rachilde, persuadée que son destin la lie à la plume. Ils doivent se rendre à l'évidence d'une « vocation aussi réelle qu'une vocation religieuse » (la formule serait de sa mère, mais c'est Rachilde qui nous le relate en 1947) ou d'une « idée fixe » à laquelle, selon le père, elle « sacrifie les convenances sociales » et par laquelle elle se prépare le sort d'une « déclassée » (*QJ*, 135, 167). Cette conviction émane, a posteriori, sans pourtant paraître forgée après coup, de ses écrits autobiographiques. *Quand j'étais jeune* commence par

16 Cf. *supra*, note 6. Florimond Robertet évoque également cette circonstance dans sa préface au *Petit de la chienne* (F. Robertet, « Préface », [dans :] Rachilde, *Le Petit de la chienne*, Paris, À l'Écart, 1994, p. 5.)

17 « Remerciements, applaudissements. Courage, mademoiselle ! » (*QJ*, 9).

l'attente d'une lettre de Victor Hugo à qui elle a confié quelques pages pour connaître son opinion « sur la valeur de ce qu'elle lui offre, si humblement, si fièrement, avec la naïve audace de celles qui ne doutent ni du maître de leur destinée, ni de la foi qu'elles peuvent avoir en lui » (*QJ*, 5)¹⁸. Cette fierté, voire cet orgueil, se donnent à lire dans plusieurs passages, à commencer par la suite de celui que je viens de citer : « Elles sont rares, les filles de quinze ans qui savent ce qu'elles disent en écrivant ! » (*QJ*, 5), déclare-t-elle, déterminée à souligner ses facultés exceptionnelles. Outre le don d'écrire, elles se manifestent également par la volonté déjà mentionnée dont les exploits la remplissent du « plus inconcevable orgueil qui puisse hanter un cerveau humain » (*DP*, 39)¹⁹ ; en l'occurrence, il s'agit de la satisfaction d'avoir combattu son infirmité, mais la notion d'orgueil revient souvent lorsque Rachilde commente son écriture. D'autant qu'elle la définit précisément comme une infirmité :

Chez moi, il n'y a pas d'art d'écrire. La littérature fut mon infirmité dès mon plus bas âge. Je m'en suis cachée, dès son début, comme j'ai essayé de dissimuler que j'avais une jambe plus courte que l'autre. Je n'ai jamais rien trouvé à louer dans cette fonction d'un cerveau sans cesse obsédé d'images, et j'en fus fatiguée, malade, jusqu'à en vouloir mourir. (*DP*, 102)²⁰

18 Je souligne. Le mot revient dans le même récit : « C'est bien l'homme, *le maître*, qui répond à son appel, celui qui la lancera courageusement à la conquête de sa destinée » (*QJ*, 8).

19 Et d'ajouter : « J'y ai gagné une autre infirmité morale, en dépit d'une totale absence de toute ambition : *Je ne crois pas à la mort* ou, si l'on préfère, je n'en possède pas plus la notion qu'un animal et, comme il faut de l'ordre dans nos conceptions philosophiques, je me range modestement sur l'échelle animale, au premier ou au dernier échelon, comme vous voudrez ».

20 L'imagination est l'élément du talent de Rachilde le moins contesté, le plus souvent loué. Cf. en particulier le long essai que Marcel Coulon a consacré à « L'imagination de Rachilde » : M. Coulon, « L'imagination de Rachilde », [dans :] *Mercur de France*, 15 sep-

Interrogée, parmi plusieurs autres artistes, écrivains, savants, sur l'importance des songes pour sa création, elle développe cette idée de l'inconscient qui semble commander sa plume : « À part quelques-uns, tous mes livres sont d'abord vus en rêve..., et très souvent quand j'ajoute des chapitres de ma propre autorité, ce n'est pas ce qu'il y a de mieux dans l'œuvre ! »²¹ Elle déclare pourtant avoir maîtrisé, avec l'âge, ce qui au départ semblait incontrôlable :

Presque tous mes rêves persistent après mon réveil. Ma vie normale en est encombrée. Je puis même dire que ma vie est double. Était jeune fille, ils avaient une telle intensité que je me demandais souvent *si je n'existais pas sous deux formes : une personnalité vivante et ma personnalité rêvante*. Parfois je me trompais. Je m'imaginais que la vie véritable était mes songes. Je rêvais toujours de choses violentes : guerres, combats entre des bêtes merveilleuses et des hommes géants. Je prenais l'habitude de les voir et je finissais par ne plus en avoir peur. Je m'y faisais peu à peu, comme on se fait à un livre de contes fantastiques que l'on relit, et souvent le rêve inachevé, je le terminais moi-même tout éveillée, ce qui m'a donné aussi l'habitude de me raconter des histoires, de composer des romans. Je me mis à écrire à l'âge de douze ans et je pris ainsi, sans presque m'en douter, le chemin de la littérature.²²

Mais, détail curieux, c'est également dans ses rêves qu'elle éprouve « une étonnante sensation d'orgueil » qu'elle compare à des *extensions du moi* du haschich²³. Il semblerait alors qu'il faille réellement y voir une sorte de double posture : celle qui lui fait

tembre 1920, p. 545-569.

21 P. Chabaneix, *Le Subconscient chez les Artistes, les Savants et les Écrivains*, Paris, J.-B. Baillière & Fils Éditeurs, 1897, p. 57.

22 *Ibid.*, p. 49. Catherine Millot cite Lacan : « La pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient » (C. Millot, *op. cit.*, p. 10).

23 « J'ai pris du haschich, ajoute-t-elle entre parenthèses, de l'opium, de l'éther et de la morphine, mais à titre d'essais simplement, je n'ai jamais eu le goût de ces différents paradis artificiels parce que mes rêves, à l'état normal, m'ont toujours paru supérieurs, comme intensité, à toutes les autres surexcitations cérébrales ». P. Chabaneix, *op. cit.*, p. 43-44.

subir les assauts de son imagination encombrante, et celle qui les met à profit, en les maîtrisant et en les pliant sous sa volonté d'écrivain. Cette intuition pourrait se confirmer par une histoire que Rachilde raconte dans la préface à l'un de ses premiers ouvrages, *À mort*, dans laquelle elle se met elle-même en scène. L'incident de son suicide manqué y revient sous une autre forme. Elle n'aurait voulu que découvrir l'identité d'un personnage effrayant, un « immense cadavre blême les bras tendus en avant, la tête ballottant sur les épaules » qui, sorti de l'étang une nuit de mai, s'est manifesté à la jeune fille horrifiée :

Elle eut un frisson, ouvrit la bouche pour appeler au secours. Ce noyé difforme marchait dans l'eau, il s'éloigna dans la direction des saules, les saules s'écartèrent pour le laisser passer... et une voix qui n'était pas humaine cria à travers la nuit : « Tu ne parleras jamais, jamais ». ²⁴

La sinistre vision revient de manière obsédante et, dans le récit de Rachilde, elle renforce, chez la jeune fille, la fixation sur l'écriture. C'est ainsi qu'elle décide enfin d'obéir à cette « folie » ²⁵ et de commencer sa carrière d'écrivain à Paris. « Le noyé » disparaît alors, ce que le lecteur devrait interpréter comme une victoire de la jeune écrivaine sur les obstacles dans la voie de sa carrière. Ajoutons cependant à cela quelques éléments hautement significatifs.

La prétendue « folie » fut une menace bien réelle tout au long de la vie de Rachilde : les comportements de plus en plus aberrants de sa mère l'avaient finalement conduite à Charenton. L'un des moments

24 Rachilde, « Préface », [dans :] *Idem, À mort*, [dans :] M. R. Finn (éd. critique), *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914*, Brest, Centre d'Étude des Correspondances et Journaux Intimes/Faculté des Lettres/C.N.R.S., 2002, p. 164.

25 Dans *Quand j'étais jeune*, le père traite aussi de folle sa décision d'aller s'établir à Paris comme romancière (QJ, 166).

révélateurs de la maladie, qui fut extrêmement pénible pour la jeune fille, fut une visite de sa mère chez son éditeur. Mme Eymery avait déclaré que sa fille n'était pas l'autrice de ses romans, car elle les faisait sous l'influence d'un esprit qui aurait envoûté Rachilde lors d'une séance de spiritisme.

Mais, bien que cette histoire prenne sa source dans une mystification que la jeune fille avait préparée pour combattre la manie des tables tournantes qui sévissait dans sa famille, il n'en est pas moins vrai que, ce faisant, elle avait bien choisi son nom de plume, « Rachilde » étant un gentilhomme suédois qui l'aurait visitée lors des séances. Et, comme le fait observer pertinemment Melanie Hawthorne, Marguerite Eymery n'a, en effet, jamais parlé ; c'est Rachilde qui a pris la parole à sa place²⁶.

Orgueil et solitude de l'écrivain

Ce qui demeure cependant incontestable, c'est que cette « folie » consciemment choisie et cultivée avait protégé Rachilde et l'avait empêchée de suivre sa mère dans son déraisonnement. C'est également de là qu'elle tirait son orgueil :

Fille de folle, je suis presque une femme raisonnable, ce qui est ahurissant pour moi après ce que j'ai dû endurer ou que j'endure quotidiennement sans qu'aucun geste de réel égarement me trahisse. (DP, 40)

Ainsi, loin de négliger la force des fantasmes qui l'accompagnent au jour le jour, Rachilde arrive, grâce à la littérature, à les contrôler – mieux – à les exploiter

26 La chercheuse observe également, à propos de la préface, qu'elle détaille le processus de devenir un écrivain : « It is not just a very consciously written narrative; it is a narrative about becoming, consciously, a writer ». M. C. Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001, p. 50.

à son profit. Comme l'observe Lucienne Frappier-Mazur, « Rachilde interroge en elle-même cette violence qu'elle projette sur ses personnages – violence à la fois véhiculée et endiguée par l'écriture –, ce qui lui a sans doute permis de résister à la folie, comme l'avait bien compris le psychiatre de sa mère »²⁷.

Évidemment, une telle activité ne va pas sans frais. D'abord, ce sont les réactions de la critique (avant tout masculine) à ses écrits, globalement jugés amoraux, pervers, dangereux – et enveloppant d'un même constat les ouvrages et leur créatrice. J'ai parlé ailleurs de ce que de telles appréciations avaient d'outrageant pour la jeune romancière²⁸, aussi ne reviendrai-je ici que sur la manière qu'elle avait finalement adoptée pour s'immuniser contre ces attaques. En assumant consciemment son rôle public, elle choisissait la vie d'excentrique, celle d'un « chien de lettres, [...] hystérique de lettres, et si on pense que je ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité [...] [d']androgynie de lettres »²⁹. Elle admettait, du moins dans ses déclarations, ne pas mériter d'autre sort, après avoir choisi cette étrange carrière :

Contrairement à l'usage des jeunes filles du meilleur monde, je n'étais pas descendue du salon de mes parents pour suivre le prince Charmant sur les grands chemins. J'étais allée dans la rue des Écoles pour trouver la liberté d'écrire qu'on me refusait chez

27 L. Frappier-Mazur, « Rachilde : allégories de la guerre », [dans :] *Romantisme*, 1994, n° 85, p. 7-8. Pour en savoir davantage sur l'opinion du psychiatre, cf. « Dits, œuvres et opinions de Madame Rachilde : bouquet réuni à l'occasion du trentième anniversaire de son occultation », *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, 1983, n° 19-20, Paris, Viridis Candela, p. 43.

28 A. Staroń, « Rachilde, *homme* de lettres. Sexe et exclusion », [dans :] A. Staroń, S. Zacharow (dir.), *Être en minorité, être minorité*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017, p. 151-162 ; A. Staroń, *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

29 Rachilde, « Préface », [dans :] *Idem, Madame Adonis*, Paris, Monnier, 1888, p. XI-XII.

moi. Je ne réclame pas du tout un brevet de vertu. Désirer sa liberté pour écrire *Monsieur Vénus*, est, je pense, le comble de l'indécence, et obtenir d'un seul coup de plume le brevet de tous les vices... puisqu'on a le courage d'en inventer un autre, c'est renoncer pour toujours à la morale... courante. (PF, 67)

À part l'orgueil qui perce dans ces dénégations trop fortes, l'on pourrait y découvrir une trace de la dépréciation initiale de ses parents, une sorte de méfiance bourgeoise pour tout ce qui s'écarte des voies battues. Rachilde ne s'est jamais totalement libérée de cette optique et, dans sa vie de tous les jours, elle aimait à souligner son côté bourgeois, parfaitement ordinaire. Mais elle avait également parfaitement compris les mécanismes qui l'avaient formée et la nécessité vitale d'écrire qui en découlait. Les termes de destin et de vocation, que Catherine Millot utilise comme synonymes, s'imposent ici – et l'on pourrait même leur en adjoindre un troisième, celui de fatalité, lorsqu'on écoute Rachilde parler de sa « malédiction » :

J'ai toujours compris, sans qu'on dût m'y forcer, que je restais en marge et je l'ai mieux apprécié que compris. Élevée dans la phalange des *maudits*, j'ai dû apprendre, à leur obscure école, que l'on ne décerne pas le prix à celui qui fait le plus de grâces dans l'arène, mais bien à celui qui fait preuve de la meilleure endurance. (DP, 102)

La légende familiale faisait peser une malédiction sur les descendants du chanoine qui s'était défroqué sous la Révolution pour se marier. Rachilde serait la pénultième génération des « loups-garous » et elle s'est entendu répéter plusieurs fois qu'elle ferait « le malheur de tous ceux qui [l]'approcher[ai]ent » (QJ, 52). Il semble qu'elle tirait orgueil de cette originalité qui la liait au monde animal³⁰, qu'elle appréciait bien plus que le monde des humains, et qui justifiait davantage sa vie « en marge ».

30 Elle en parle ainsi : « Quand j'appris cela, je fus remplie d'une joie folle : j'appartiens enfin à la race animale ! » (FP, 55)

Solitude, orgueil, destin. Femme mariée et mère d'une fille, Rachilde n'en demeure pas moins isolée. Son « cerveau obsédé d'images », son imagination hantée par des visions fantastiques, l'éloignent des autres, qui ne sauraient partager cette sensibilité particulière, où se cache peut-être un fond de la folie de sa mère³¹. Elle assume cette solitude, qui, à la lire, « volontairement acceptée, est une protection pour l'orgueil et peut-être même pour la santé morale (*FP*, 33)³². Il faut y voir aussi l'expression de la liberté tant appréciée par l'écrivaine. Jusque dans la vieillesse, elle accepte le sort du « loup-garou »³³, toujours en dehors des normes sociales ou, du moins, contre des opinions habituelles. Elle en tire une visible satisfaction et, surtout, elle le mue en littérature. Tous les déchirements de son être compliqué, toutes les souffrances de sa vie réelle et imaginative, elle en nourrit ses histoires, écrites toujours très vite, d'une seule haleine³⁴, comme si elle écrivait réellement sous la dictée d'un « esprit d'à côté, celui de l'autre » (*QJ*, 151). Ce dédoublement serait sans doute insoutenable si elle ne pouvait le dominer grâce à l'écriture. L'écriture sauve Rachilde, en rétablissant un équilibre entre les deux côtés de son être³⁵, mais surtout en lui indiquant la source suprême

31 « Je tourne toujours dans un cercle qui non seulement doit être vicieux, selon la loi commune, mais qui me semble s'être arrondi autour de ma seule personne. Je vois les autres graviter au dehors sans paraître se soucier de leur cercle personnel ; alors il est clair que je fais partie d'un où l'on vous reçoit sans les parrains accoutumés » (*DP*, 40).

32 Chez elle, la notion d'orgueil se lie en permanence à celle de l'autonomie : « Oui, l'indépendance est une force, mais c'est aussi le dédain de toutes les autres forces qui se liguent un jour contre celui qui s'est cru maître à son bord... après Dieu » (*FP*, 30).

33 Elle recourt constamment à cette appellation dans son ouvrage du temps de la deuxième Guerre Mondiale, *Face à la peur*.

34 Cf. P. Ferlin, *Femmes d'encrier*, Paris, Bartillat, 1995, p. 95.

35 Il faudrait étudier séparément le problème des moyens d'exprimer

de jouissance et, pour le dire avec Catherine Millet, « l'impossibilité d'une jouissance toute autre que celle d'écrire »³⁶. La malédiction devient donc une vocation que l'écrivaine ne cesse de raconter sa vie durant : à partir de ses préfaces jusqu'aux écrits autobiographiques, elle ne fait que se confirmer – et nous assurer – qu'elle ne pouvait avoir d'autre destin que littéraire.

ce dédoublement – ou de lutter contre ses effets. L'ironie, élément constant du style de Rachilde, se logerait parmi les plus importants.
36 C. Millet, *op. cit.*, p. 9.

bibliographie

- « Dits, œuvres et opinions de Madame Rachilde : bouquet réuni à l'occasion du trentième anniversaire de son occultation », *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, 1983, n° 19-20, Paris, Viridis Candela.
- Chabaneix P., *Le Subconscient chez les Artistes, les Savants et les Écrivains*, Paris, J.-B. Baillière & Fils, Éditeurs, 1897.
- Coulon M., « L'imagination de Rachilde », [dans :] *Mercure de France*, 15 septembre 1920.
- Ferlin P., *Femmes d'encrier*, Paris, Bartillat, 1995.
- Frapplier-Mazur L., « Rachilde : allégories de la guerre », [dans :] *Romantisme*, 1994, n° 85, .
- Hawthorne M. C., *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001.
- Holmes D., *Rachilde. Decadence, Gender, and the Woman Writer*, Oxford-New York, Berg, 2001.
- Lojo Tizón M. del C., « La transgresión del género en Rachilde », *Anales de Filología Francesa*, 2017, n° 25.
- Lukacher M., *Maternal Fictions. Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham and London, Duke University Press, 1994.
- Millot C., *La Vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1991.
- Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure*, Paris, Mercure de France, 1918.,
- Rachilde, *Face à la peur*, Paris, Mercure de France, 1942.
- Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, 1928.
- Rachilde, « Préface », [dans :] *Idem, Madame Adonis*, Paris, Monnier, 1888.
- Rachilde, « Préface », [dans :] *Idem, À mort*, [dans :] M. R. Finn (éd. critique), *Rachilde – Maurice Barrès. Correspondance inédite 1885-1914*, Brest, Centre d'Étude des Correspondances et Journaux Intimes/Faculté des Lettres/C.N.R.S., 2002.
- Rachilde, *Quand j'étais jeune*, Paris, Mercure de France, 1947.
- Robertet F., « Préface », [dans :] Rachilde, *Le Petit de la chienne*, Paris, À l'Écart.
- Staroń A., « Rachilde, homme de lettres. Sexe et exclusion », [dans :] A. Staroń, S. Zacharow (dir.), *Être en minorité, être minorité*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2017.
- Staroń A., *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

abstract

Rachilde and the vocation of the writer

What is Rachilde's vocation? Could her life have taken another course rather than the literary way? According to what she declares in her autobiographical or semi-autobiographical texts, it turns out that this profession, chosen consciously in her early years, had saved her from madness. Drawing inspiration from the psychoanalytical observations contained in Catherine Millet's book *La Vocation de l'écrivain*, the present study attempts to establish the sources of the literary career chosen by Rachilde, her own ways of exercising it and the point of achievement that she could reach by accomplishing certain choices. For Rachilde, there is no enjoyment outside of writing.

keywords



literary vocation, childhood, pride, unconsciousness, loneliness

mots-clés

vocation littéraire, enfance, orgueil, inconscient, solitude

anita staroń

Anita Staroń, HDR, enseigne la littérature et la culture françaises du XIX^e siècle. Son domaine de recherche est le roman français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, notamment l'évolution des techniques narratives, les aspects thématiques et stylistiques, l'esthétique du décadentisme et du symbolisme, avec un intérêt particulier pour l'œuvre d'Octave Mirbeau et de Rachilde. Auteure de monographies : *L'art romanesque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, Łódź 2013 et *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Łódź 2015, de la traduction polonaise et édition critique du roman d'Octave Mirbeau *Dans le ciel* (avec Łukasz Szkopiński, *Wśród nieba*, Łódź 2017), et coéditrice de plusieurs monographies.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 20.01.2023 Accepted : 23.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES ASJC 1208	
ORCID : 0000-0002-4968-885X		
A. Staroń, « Rachilde et la vocation de l'écrivain », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 189-205. DOI : 10.4467/23538953CE.23.018.17935		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

WIESŁAW MATEUSZ MALINOWSKI

prof. émérite, UAM Poznań

La Pologne, son destin et sa vocation particulière aux yeux des écrivains français du XIX^e siècle

La thématique du présent volume fournit une bonne opportunité, croyons-nous, pour porter un regard d'ensemble sur la manière dont les écrivains français du XIX^e siècle perçoivent le sort de la Pologne au moment le plus dramatique de son histoire, moment de sa lutte acharnée, presque désespérée, pour son existence nationale après sa disparition récente des cartes de l'Europe, suite aux trois partages du pays entre ses voisins au cours du siècle précédent.

Ce qui frappe d'emblée sous la plume des auteurs, c'est le retour d'un certain nombre de motifs qui traduisent non seulement un même état d'esprit face au sort actuel de la Pologne, mais qui composent encore une vision somme toute analogue de son destin à venir, voire même de sa vocation particulière au sein des nations européennes. On tâchera de répertorier et d'illustrer ici, sans autre prétention, quelques-uns de ces motifs les plus caractéristiques.

« La liberté ou la mort ! »

La première marque du destin polonais semble être la tragique alternative qui s'était manifestée déjà à la fin du XVIII^e siècle, mais qui trouve son expression la plus forte au moment du déclenchement de l'insurrection de novembre 1830 à Varsovie et qui connaîtra

une longue carrière par la suite : elle se laisse enfermer dans la formule « la liberté ou la mort ». Dès la première interprétation à Paris, le 1^{er} mars 1831, de la fameuse *Varsoviennne* de Casimir Delavigne, cantate mise en musique par Daniel-François Auber et chantée par Adolphe Nourrit lors du concert organisé au profit de la Pologne soulevée contre l'occupant russe, le public français a pu entendre l'expression poétique de cette alternative. L'espoir de la liberté conquise par les armes s'y trouvait rattaché à l'exemple donné récemment par la France, puisque l'aigle blanc y avait, dans son essor, « les yeux fixés sur l'arc-en-ciel de France » et reprenait son vol « au soleil de juillet ». Le choix se faisait donc entre « le soleil de la liberté » et « la nuit du tombeau », comme le proclamait le dernier vers de la première strophe. L'idée, ponctuée à chaque strophe par le refrain « Polonais, à la baïonnette ! », apte à galvaniser toutes les énergies, se trouvait reprise à la fin par un « Qui vivra sera libre, et qui meurt l'est déjà »¹.

On n'en finirait pas d'inventorier ici toutes les occurrences de cette alternative dans la poésie de l'époque. « Polonais, qu'importe mourir ! Mourir ! c'est encore être libre », clame en 1831 Émile Souvestre dans sa *Cantate polonaise*² ; le cri de « Vivre libre ou mourir ! » ponctue les strophes de la *Polonaise* déclamée par le poète chalonnais Jules Seurre lors d'un banquet organisé dans sa ville le 10 février 1832 en l'honneur des exilés polonais³. En 1864 encore, on pouvait entendre

1 C. Delavigne, « La Varsoviennne, ou la Polonaise, cantate », [dans :] *La Pologne et la France en 1830-1831*, Paris, Le Comité Central en faveur des Polonais, Pinard, 1831, p. 35-39.

2 *Cantate polonaise*, paroles de E. Souvestre, arrangée à grand orchestre sur un Chant Romain par A. Pilate et chantée sur le Grand-Théâtre de Nantes, Nantes, Imprimerie de Mellinet, s. d. [1831].

3 *Souscription polonaise et Passage des Polonais à Chalon-sur-Saône, en 1831 et 1832...*, Chalon-sur-Saône, 1846, p. 50-51.

en France une cantate au titre emblématique de *La Pologne ou la mort*⁴. Manifestement, on ne voit pas pour la Pologne de solution intermédiaire : la vie dans l'esclavage n'est pas admissible pour un peuple qui met la liberté au-dessus de tout. Aussi l'opinion publique en France, nonobstant les prudences de la politique officielle du gouvernement, observe-t-elle avec un enthousiasme mêlé d'admiration les soulèvements successifs des Polonais contre l'occupant ; lorsque les écrivains encouragent les Polonais au combat, ils n'en sont que les porte-parole.

« *Pour notre liberté et la vôtre* »

Mais il y a à cet enthousiasme une raison supplémentaire qui s'inscrit, elle aussi, dans l'engouement généralisé des romantiques pour l'idée de la liberté, engouement qui place la Pologne, à côté de la Grèce et de l'Italie, au centre de leurs préoccupations. D'où la présence dans leurs écrits d'allusions fréquentes au motif de la solidarité internationale dont on sait qu'il fait partie intégrante de la tradition des Polonais, au point qu'ils en ont fait sur leurs drapeaux une devise fameuse : « Pour notre liberté et la vôtre ». Dans la septième strophe de *La Varsovienne* de Delavigne, il est question du peuple polonais « qui tombe à l'avant-garde sous les bras du géant qu'en mourant il retarde, pour couvrir de son corps la liberté de tous ». Sans doute est-ce là une référence au rôle du soulèvement polonais dans la naissance de l'État belge, plus exactement à la Révolution belge de 1830 et à l'intervention préparée par la Russie, désireuse de prêter assistance à Guillaume d'Orange, mais empêchée, aimait-on répéter, par l'insurrection polonaise.

4 *La Pologne ou la Mort, cantate (1864)*, paroles de Ferdinand Burier, musique de Julien Porcher, Montauban, À Mes souscripteurs, 1864.

La sympathie du poète français pour ces vaillants soldats polonais qui, tout en luttant pour leur propre cause, servent la cause des autres peuples, n'en est que plus grande⁵.

Cependant, l'idée selon laquelle la lutte des Polonais a une portée universelle trouvera son expression la plus complète et la plus éloquente sous la plume de Victor Hugo. Rappelons le premier discours politique prononcé par Hugo à la Chambre des pairs le 19 mars 1846. Après l'intervention de Guizot, réaffirmant le principe de non-intervention dans les affaires de la Pologne, et la réplique du prince de la Moscova, Victor Hugo monta à la tribune pour procéder aussitôt à une confrontation solennelle de deux destins nationaux.

Messieurs,

[...] Deux nations entre toutes, depuis quatre siècles, ont joué dans la civilisation européenne un rôle désintéressé ; ces deux nations sont la France et la Pologne. Notez ceci, messieurs : la France dissipait les ténèbres, la Pologne repoussait la barbarie ; la France répandait les idées, la Pologne couvrait la frontière. Le peuple français a été le missionnaire de la civilisation en Europe ; le peuple polonais en a été le chevalier.⁶

C'est ainsi que Victor Hugo inscrit l'insurrection récente des habitants de Cracovie contre l'occupant

5 Rappelons qu'à l'origine de cette Révolution belge les historiens placent un spectacle d'opéra : le soir du 25 août 1830, le théâtre de la Monnaie à Bruxelles donne une représentation de *La Muette de Portici*, opéra de Daniel-François Auber qui raconte un soulèvement des Napolitains contre l'opresseur. Le public, enthousiaste, reprend le refrain « Amour sacré de la patrie, rends-nous l'audace et la fierté » et la tension devient telle que des émeutes se produisent à la sortie du théâtre, donnant lieu ensuite à des troubles dans tout le pays conduisant finalement à la proclamation de l'indépendance de la Belgique. Il ne sera pas inutile de noter que le même Daniel-François Auber, compositeur de l'opéra, est aussi l'auteur de la musique de *La Varsovienne* de Delavigne.

6 V. Hugo, *Actes et Paroles I. Avant l'exil*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes. Politique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 124.

autrichien dans une longue tradition de luttes polonaises contre les invasions barbares menaçant l'Europe, pour rappeler le droit historique et moral de la Pologne à l'indépendance.

Nous savons par ailleurs qu'à cette idée de la mission de la défense de l'Occident face aux barbares de l'Est, si éloquemment évoquée par Hugo en son aspect géopolitique et militaire, se rattache étroitement, dans le cas de la Pologne, un vieux poncif qui fait de la patrie de Sobieski le rempart du christianisme, selon la formule fameuse qualifiant la Pologne d'*antemurale christianitatis*. On se servait de cette notion pour montrer qu'en défendant ses frontières face aux Tartares et aux Turcs, la République des Deux Nations agissait en faveur de l'ensemble du monde chrétien. En 1861 encore, le comte de Montalembert, défenseur ardent de la Pologne, écrira dans *Une Nation en deuil* :

La catholique Pologne [...] est encore ce qu'elle a été depuis des siècles : le boulevard qui sépare le Nord protestant de l'Orient schismatique [...]. Sans elle, l'Église n'aurait plus d'asile, plus de sanctuaire, dans tout le nord et tout l'est de l'Europe, depuis le Weser jusqu'à la Volga. A l'heure qu'il est, la Pologne est le poste le plus avancé de l'Église militante en Europe, et il en a toujours été ainsi [...]. C'est elle seule qui fournit aujourd'hui, en Europe, des martyrs ; car ce nom appartient de droit à ceux qui souffrent et qui meurent pour la foi...⁷

À l'époque romantique, l'aspect religieux du destin polonais se manifeste en France d'une manière particulière, nourrissant tout un courant spirituel qui mérite incontestablement notre attention ici.

7 Ch. de Montalembert, *Une Nation en deuil. La Pologne en 1861*, Paris, Charles Douniol et E. Dentu, 1861, p. 21.

« Elle porte à son front la couronne d'épines »

À l'issue de la sanglante épreuve de l'insurrection de 1830-1831, devant le rapport des forces par trop inégal entre les belligérants, un certain nombre de poètes et d'écrivains, plus particulièrement ceux du cercle du journal catholique *L'Avenir*, vont en effet remplacer dans leurs instruments la corde guerrière par la corde de la foi. C'est là, croit-on, le son qui convient à un orchestre funèbre, à plus forte raison quand il s'agit des funérailles de la Pologne.

Ce qui frappe immédiatement dans cette production poétique ou littéraire abondante, indépendamment de toutes les différences qui séparent les textes sur le plan artistique, c'est en effet le recours systématique au même répertoire de motifs emprunté à la rhétorique funèbre. Les mots de tombeau, sépulcre, cercueil, linceul appartenaient au répertoire traditionnel de la littérature et de l'art après les partages ; c'était là le vocabulaire fondamental de l'ancienne légende de *Finis Poloniae*, fabriquée par la propagande prussienne après la chute de l'insurrection de 1794, à partir de cette sentence en latin faussement attribuée à Kosciuszko. Après 1830, nous assistons à son retour en force.

On va maintenant jusqu'à assimiler métaphoriquement la Pologne à Jésus Christ. « Elle a été crucifiée, et du haut de sa croix elle a crié à l'Europe : Pourquoi m'avez-vous abandonnée ? », écrit en 1834 Pierre Simon Ballanche, écrivain et philosophe qui a fortement marqué l'idéologie romantique, dans sa *Préface* au livre que l'émigré polonais Joseph Straszewicz consacrait à Emilie Plater, la Jeanne d'Arc de l'insurrection polonaise⁸. Le poète Justin Maurice, consacrant

8 J. Straszewicz, *Émilie Plater : sa vie et sa mort, avec une Préface de M. Ballanche*, Paris, Impr. de Bourgogne et Martinet, 1834, p. IX, XII-XIII.

lui aussi son élogie à la figure d'Émilie Plater, porte la sacralisation de ce topos au plus haut degré, en multipliant les métaphores bibliques. Le cœur d'Émilie y est brisé comme celui de Marie au Calvaire, quand elle voit le cadavre ensanglanté de sa patrie « remis dans la tombe et scellé sous la pierre », elle s'offre elle-même au Seigneur en sacrifice, « comme la fille de Jephthé ».

La patrie !... elle souffre ; innocente victime,
 Vers le ciel elle tend les bras,
 Elle pleure, elle prie... – et son tyran l'opprime,
 Et le ciel ne l'écoute pas !
 Et dans ses champs déserts que couvrent les ruines,
 L'étranger insulte à ses maux !
 Elle porte à son front la couronne d'épines,
 Sa chaste robe est en lambeaux,
 Son sein est lacéré, son sang à flots ruisselle
 Et se mêle aux pleurs des martyrs.⁹

La Pologne se transforme ainsi en une victime expiatoire, le motif *Finis Poloniae* se teinte d'éléments messianiques. « Ne sondons pas les impénétrables secrets de la justice divine », écrit le père Lacordaire dans son article du 10 mars 1831 au journal *L'Avenir*.

Il est des peuples destinés peut-être à périr pour le salut des autres, et Varsovie a été, dans ces jours sanglants, l'autel où sera purifiée la cause de la liberté européenne trop longtemps souillée par la haine du Christ. Dieu aura refusé son secours aux Polonais parce qu'il voulait en faire des martyrs, et c'est, en effet, une loi de l'humanité que rien de grand ne se fonde, si ce n'est sur la pierre du sacrifice, dans le sang des justes.¹⁰

Trente ans plus tard, Robert Dutertre, écrivain libre-penseur pourtant, reprend le motif en modifiant

9 J. Maurice, « Émilie Plater », [dans :] *Le Polonais : journal des intérêts de la Pologne*, 1834, t. 2, mars, p. 111-112.

10 H.-D. Lacordaire, « La Pologne », [dans :] *L'Avenir*, 10 mars 1831. Cité d'après Paul Fesch, *Lacordaire journaliste (1830-1848)*, Paris-Lyon, Delhomme et Brigueot, 1897, p. 205.

un peu la disposition des accents, dans le poème intitulé *Le denier de la Pologne* :

Ils ne cesseront donc leur horrible besogne,
 Les Mourawiefs, rouges de sang,
 Que lorsque ton cadavre, ô sublime Pologne !
 Sera recouvert du drap blanc.
 Ils ont mille gibets ; ils ont clous et tenailles,
 Pour consommer ta passion,
 Et du fiel pour calmer la soif de tes entrailles...
 Sacrilège dérision !
 On te fouette aussi jusqu'au lieu du supplice,
 Comme Jésus portant sa croix ;
 Mais toi, peuple martyr, buvant l'amer calice,
 Plus fort, tu proclames tes droits.
 Et l'œil tourné vers nous, mourant sur ton calvaire,
 Tu gémis ce cri de douleur :
 « Il est trop haut le Dieu que j'adore et révère,
 Et trop loin la France ma sœur ».¹¹

En 1870, Arthur de Boissieu, écrivain et journaliste, évoquera l'ombre du roi Sobieski interrogeant dans son sommeil l'Ange sur l'avenir de la Pologne. Celui-ci lui explique la mission de la Pologne en ces termes :

« O Roi ! Voici pourtant ce que je puis te dire :
 Dieu veut qu'à son exemple, et dans un noble but,
 Certaines nations aient aussi leur martyr,
 Et qu'un peuple entier boive au calice qu'il but.
 « A chaque station du douloureux calvaire,
 Il tombe, genoux las et le cœur éperdu,
 Et l'œil longtemps après peut suivre sur la terre
 La trace de sa chute au sang qu'il a perdu.
 « Mais Dieu sait ce qui tient dans un noble martyr,
 Qu'un peuple se retrempe à ce creuset divin :
 D'une longue douleur bien supportée il tire
 Un grand enseignement qu'il jette au genre humain ».¹²

11 R. Dutertre, *Le denier de la Pologne*, Rennes, imprimerie de A. Leroy, 1864.

12 A. de Boissieu, « Le songe du roi Jean », *Poésies d'un passant*, Paris, Alph. Lemerre, 1870, p. 83-84.

« *Chassés de leurs toits* »

Une fois accompli le sanglant sacrifice de la Pologne à l'autel de la liberté, une voix nouvelle se laisse entendre sous la plume des poètes et écrivains français. Voici ce que nous lisons, par exemple, dans le poème de Maurice de Guérin intitulé *Les deux anges* :

Sur les cendres de Varsovie,
Un soir, on vit deux blanches sœurs,
Les deux anges de la patrie,
S'embrasser en versant des pleurs.
Ainsi, dans une longue étreinte,
Lui donnant le baiser d'adieu,
Parlait, à la Liberté sainte,
La douce Foi, Fille de Dieu:
« Ma Liberté, ma toute chère,
Prends le bâton du pèlerin ;
Hélas! en cette pauvre terre
Tu n'as plus ni couche ni pain.
Avec ta voix douce et profonde
Va, comme un pauvre incendié,
Faire légende par le monde
Des malheurs de la Liberté.
Prie en marchant, ma voyageuse,
Va sanctifiant ton chemin.
Défile dans ta main pieuse
Le chapelet du pèlerin...»¹³

Voilà qui apporte au destin des Polonais du XIX^e siècle une nouvelle composante : l'exil. Le poème reflète bien les lectures et les discussions que l'on menait chez l'abbé Lamennais, au salon de La Chênaie. Maurice de Guérin y chanta ces stances le 4 juillet 1833, en présence du comte César Plater, jeune héros du soulèvement de la Lituanie. De nombreuses images et allégories : « bâton du pèlerin », « tombe », « Foi » ou « Liberté » font ici écho au *Livre des Pèlerins polonais* de Mickiewicz et aux *Paroles d'un croyant* de Lamennais.

¹³ M. de Guérin, « Les deux anges », [dans :] *Le Correspondant*, 25 juillet 1910, p. 360-361.

Pierre Dupont constatera pour sa part dans *Fin de la Pologne*, vaste poème daté du 3 février 1847, sorte d'« hymne funéraire » inspiré, de l'aveu du poète lui-même, par les événements de Cracovie :

Dieu t'a marqué du doigt, o peuple de Pologne.
 Émigre de tes nids, comme fait la cigogne
 Qui poursuit le printemps de climats en climats ;
 Attache ta fortune au sort de tous les mâts ;
 Traverse les déserts, les mers et les royaumes,
 Que tes fils soient savants dans tous les idiomes,
 Comme autrefois les douze envoyés par le Christ ;
 Car la moisson verdoie et la vigne fleurit...¹⁴

De nombreux poètes, tels Auguste Barthélemy dans sa revue satirique hebdomadaire *Némésis* en 1831, tel Papion du Château en 1832, dans le poème *L'hospitalité de la France. Aux réfugiés polonais*, telle encore Louise Colet en 1844 dans son *Envoi à l'émigration polonaise*, formulent alors de généreuses invitations aux « vaillants guerriers », qu'ils appellent « fils adoptifs de la France », à trouver un « abri sacré » sur le sol français. Quant aux péripéties des exilés polonais sur le territoire français, elles trouveront leur écho jusque dans les plus grands textes de Balzac ou de Flaubert. C'est un sujet en soi, tout comme celui des déportés en Sibérie¹⁵. La représentation des exilés polonais dans la littérature française du XIX^e siècle est un thème qui offrirait aux chercheurs, aujourd'hui encore, un champ d'exploration fertile.

14 P. Dupont, *Fin de la Pologne. Poème, suivi du Chant des Nations*, Paris, Gabriel de Gonet, 1847, p. 33.

15 Voir par exemple : A. Lamothe, *Les martyrs de Sibérie*, 4 vol., 1867-1868 dans *L'Ouvrier*, 1873 en volume, Paris, Ch. Blériot ; P. Dupont, « La Sibérienne. Démembrement de la Pologne (1846-1847) », *Chants et Poésies*, Paris, Garnier Frères, 1861, p. 136-139 ; H. Pontavice de Heussey, « Une mère au Seigneur », *Œuvres Complètes*, Paris, Maison Quantin, 1887, t. 2, p. 253-255.

La dernière question, pourtant primordiale parmi celles qui préoccupent au XIX^e siècle les écrivains français par rapport à l'État polonais disparu porte, naturellement, sur son destin à venir. Elle relève donc de la prophétie et laisse observer deux courants de pensée essentiels, quoique inégalement répartis.

« *La Pologne est bien morte – et n'en parlons plus !* »

Le point de vue réaliste ne manque pas parmi les gens de plume, plus particulièrement quand ils sont des hommes politiques. En évoquant les événements de 1831 quelques mois plus tard dans sa *Monarchie de 1830*, Adolphe Thiers, homme d'État, historien et journaliste, écrivait :

C'est là un lamentable sujet. Qui n'aimerait ces nobles et héroïques Polonais, dont l'histoire a autant remué l'imagination de notre jeunesse que l'histoire de Rome et d'Athènes ? [...]. Mais que pouvait donc faire la France ? [...]

Nous mêler activement de cette question, c'était donc la guerre ; la guerre pour un peuple ami, mais étranger [...]. Et pourquoi ? Pour rien, si ce n'était pour faire une grande Pologne. Une grande Pologne ! que Kaunitz et Frédéric n'ont pas cru possible, eux les premiers intéressés, que la convention et Napoléon n'avaient pas faite ! En vérité, on croit rêver quand on songe que de pareilles choses ont été sérieusement proposées de notre temps.¹⁶

Et Thiers de conclure : « La Pologne est donc restée comme une grande douleur pour nous, et ne pouvait être autre chose »¹⁷. Fatalité géopolitique oblige, pourrions-nous ajouter.

L'évolution d'Anatole Leroy-Beaulieu, historien, essayiste et poète (1842-1912), est à cet égard caractéristique. Alors qu'en 1864, il s'apitoyait sur la

16 A. Thiers, *La Monarchie de 1830*, Paris, Mesnier, 1831, p. 110-113.

17 *Ibidem*, p. 113.

particularité du destin polonais sous l'impression des événements récents en recourant au motif littéraire et musical « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ? »¹⁸, bien connu depuis Goethe et Byron¹⁹, il reconnaîtra explicitement vingt ans plus tard, en présentant la version remaniée de ses deux poèmes anciens placés maintenant dans un ouvrage d'histoire : « En 1863 et 1864 je faisais de la poésie et du sentiment ; aujourd'hui [...], je fais de l'histoire et de la politique. C'est là toute la différence, et alors même que je pleurais les infortunes de la Pologne, je ne gardais guère d'illusion sur ses chances de résurrection politique »²⁰. Il se demande maintenant, dans le poème intitulé *Encore la Pologne* :

Pourquoi venir en vain exciter nos remords ?
 Pourquoi ne pas laisser en paix dormir les morts
 Sans nous lasser de leur mémoire ? –
 La Pologne est domptée, et ce peuple obstiné
 Soumis : voilà six mois que tout est terminé !
 – A quoi bon cette vieille histoire ?
 [...]
 Ainsi devant nos yeux repose dans la mort
 La fière nation : – froide et pâle, elle dort
 Dans un pourpre linceul de gloire.
 – Le deuil est terminé : les pleurs sont superflus,
 La Pologne est bien morte – et n'en parlons plus !
 – A quoi bon cette vieille histoire ?²¹

18 A. Leroy-Beaulieu, « La Pologne (Printemps 1864) », *Heures de solitude, fantaisies poétiques*, Paris, Dentu, 1865, p. 41-42. Le poème comporte 27 quatrains.

19 Rappelons ici l'opéra *Mignon* d'Ambroise Thomas (1866). Le motif revient assez souvent dans la littérature et la musique polonaises (cf. la chanson de Moniuszko, le poème de Krzewski et Konopnicka ou les feuilletons de Boy-Żeleński).

20 A. Leroy-Beaulieu, *Un homme d'État russe (Nicolas Milutine) d'après sa correspondance inédite. Étude sur la Russie et la Pologne pendant le règne d'Alexandre II (1855-1872)*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1884, p. V.

21 A. Leroy-Beaulieu, « Encore la Pologne (1864) », *Un homme d'État russe (Nicolas Milutine)...*, op. cit., p. VI-IX.

Nous avons affaire ici à un *Finis Poloniae* bis, écho de la sentence-épitaphe de la fin du XVIII^e siècle. Pourtant, l'immense majorité des voix d'écrivains qui se laissent entendre en France après les échecs successifs des soulèvements polonais traduisent une autre attitude, celle qui relève de l'intervention dans le discours littéraire du sens de la justice et de la morale ; là encore, la foi vient s'ajouter souvent à leur vision de l'avenir. Ainsi surgit et se propage le topos de la résurrection.

« *Dans la tombe aujourd'hui, demain tu revivras* »

Dès le 17 septembre 1831, suite à la prise de Varsovie par les Russes, Félicité de Lamennais, prêtre catholique, écrivain et philosophe dont l'œuvre et la vie tout entières témoignèrent d'un grand attachement à la cause polonaise, lançait aux Polonais cette apostrophe solennelle dans son journal *L'Avenir* :

Peuple de héros, peuple de notre amour, repose en paix dans la tombe que le crime des uns et la lâcheté des autres t'ont creusée. Mais, ne l'oublie point, cette tombe n'est pas vide d'espérance ; sur elle il y a une croix, une croix prophétique, qui dit : Tu revivras !²²

L'expression la plus sublime et la plus grandiose de cette conviction prophétique se laisse lire, après la suspension du journal *L'Avenir*, dans un des textes de Lamennais les plus chers aux Polonais qui le connaissent, texte qui date du printemps 1832. Lors de son séjour à Rome dans les premiers mois de 1832, quand il est venu, avec ses amis Lacordaire et Montalembert, expliquer ses positions au pape, Lamennais entre en relation avec quelques familles de la noblesse polonaise : les Ankwicz, les Lubomirski,

²² *L'Avenir* du samedi 17 septembre 1831, 2^e année, n° 336, p. 1.

les Rzewuski. Ces fréquentations polonaises sont à l'origine d'une page littéraire particulièrement intéressante pour notre sujet. Lors d'une soirée d'avril 1832, la comtesse Ankwicz demande à Lamennais et à Montalembert d'écrire un texte sur un livre d'or qu'elle tient à jour. Lamennais s'exécute sur-le-champ et dédie son poème à la fille de la comtesse, Henriette Ankwicz. C'est le magnifique et justement célèbre hymne *À la Pologne* ; il sera publié l'année suivante à Paris, avec l'accord de Lamennais, en postface à la traduction française du *Livre des Pèlerins polonais* de Mickiewicz, élaborée par Montalembert²³. Recourant à la rhétorique chrétienne, le texte véhicule la foi en la victoire finale de la Pologne à travers le motif de la résurrection qui parcourt tout le texte. La Pologne n'est pas morte, elle dort. Ce n'est pas une extermination de la Pologne que nous avons vécue, c'est un sommeil qui prépare une nouvelle naissance. C'est ce que répète inlassablement le refrain ponctuant chacune des strophes :

Dors, ô ma Pologne ! dors en paix dans ce qu'ils appellent ta tombe ;
moi, je sais que c'est ton berceau.

Bien que rédigé en prose, cet hymne ou, si l'on préfère, cette berceuse unique en son genre, atteint au sommet de la poésie. On y retrouve constamment la même tonalité et les mêmes traces bibliques et antiques de sacrifice sanglant et expiatoire de la victime innocente, l'image d'une femme pâlassante, chancelante, levant les mains vers le ciel, tombant à genoux, mourante, personnification fréquemment utilisée par les poètes quand il s'agit d'évoquer la chute de la Pologne. La fin du poème, particulièrement chargée

23 A. Mickiewicz, *Livre des Pèlerins polonais*, traduit du polonais par le comte Ch. de Montalembert, suivi d'un *Hymne à la Pologne*, par F. de La Mennais, Paris, Eugène Renduel, 1833, p. 171-176.

d'émotion, apporte une note prophétique extrêmement prononcée.

Regardez ! sur son front pâle, mais calme, est une confiance impé-
rissable ; sur ses lèvres un sourire léger. Qu'a-t-elle aperçu dans son
sommeil ? Serait-ce un vain songe qui la trompe en fuyant ? Non,
la Vierge divine qu'elle proclama sa reine, est descendue d'en haut :
elle a posé une main sur son cœur, et de l'autre écartant le voile
de l'avenir, la Foi, debout derrière ce voile, lui a montré la Liberté.
Dors, ô ma Pologne ! dors en paix dans ce qu'ils appellent ta tombe ;
moi, je sais que c'est ton berceau.²⁴

Nous savons aujourd'hui qu'elle dormira ainsi pen-
dant de longues décennies encore, d'un sommeil pour-
tant inquiet, entrecoupé de sursauts, avant que la pro-
phétie ne s'accomplisse. L'image de la Pologne mise,
comme le Christ, au tombeau, et qui, comme le Christ,
doit ressusciter, n'en revient pas moins constamment
sous la plume des poètes et écrivains de l'époque ro-
mantique, en France comme en Pologne. L'œuvre de
Montalembert, de Maurice de Guérin, de Louise Colet
et de bien d'autres en apporte des témoignages hau-
tement éloquents. L'abbé Joseph Bournichon, prêtre
jésuite et poète quelque peu oublié aujourd'hui, écrira
à son tour en 1869 :

...Tout n'est pas dit... Pologne, haut la tête !...
Dieu te réserve encor des destins glorieux.
Ne pleure pas des tiens l'héroïque défaite !
L'avenir vengera tes morts victorieux [...].

Noble dans le malheur, dans la bataille grande,
Tu briseras les fers qui meurtrissent tes bras.
Espère, avec ta sœur, la triste et douce Irlande :
Dans la tombe aujourd'hui, demain tu revivras.²⁵

Signalons au moins ici les poèmes de Victor Laprade,

24 F. de Lamennais, « À la Pologne », [dans :] A. Mickiewicz, *Livre des Pèlerins polonais*, op. cit., p. 175-176.

25 J. Bournichon, « Pologne ! », *Cri d'alarme. Poésies*, Tours, Cattier, 1869, p. 65.

plus particulièrement le *Resurrecturis*²⁶, poème mystique dans la ligne de Zygmunt Krasiński, comme le reconnaît l'auteur lui-même, poème où l'idée de sacrifice et de dévouement, de la marche au supplice la croix en main, à l'instar des premiers chrétiens, s'accompagne de la conviction que l'intervention de Dieu fera ressusciter le grand peuple de martyrs.

Certains écrivains, et non des moindres, iront cependant plus loin dans leurs prévisions. Tel Victor Hugo, toujours lui. Le 29 novembre 1853, soit le jour du vingt-troisième anniversaire de la Révolution polonaise, il élève sa voix depuis l'île de Jersey pour dresser en prophète sa vision de la communauté future des nations, dans laquelle la Pologne aura sa place :

Citoyens, s'exclame-t-il, du fond de cette adversité où nous sommes encore, envoyons une acclamation à l'avenir. Saluons, au-delà de toutes ces convulsions et de toutes ces guerres, saluons l'aube bénie des Etats-Unis d'Europe ! Oh ! ce sera là une réalisation splendide ! Plus de frontières, plus de douanes, plus de guerres, plus d'armées, plus de prolétariat, plus d'ignorance, plus de misère [...] ; la concorde entre les peuples, l'amour entre les hommes [...] ; pas d'autre gouvernement que le droit de l'Homme : voilà ce que sera l'Europe demain peut-être.²⁷

Quel rêve ! Aujourd'hui encore, les Polonais ne l'entendent pas tous de cette oreille. Ils ne sont pas les seuls, d'ailleurs, à se poser là-dessus des questions. Pourtant, l'idée semble faire son chemin...

26 V. de Laprade, « Resurrecturis. Aux Polonais », [dans :] *Le Correspondant*, 1861, p. 385-390.

27 V. Hugo, « Actes et Paroles II. Pendant l'exil », [dans :] *Idem, Œuvres complètes. Politique, op. cit.*, p. 445.

bibliographie

Boissieu A., « Le songe du roi Jean », *Poésies d'un passant*, Paris, Alph. Lemerre, 1870.

Bournichon J., « Pologne ! », *Cri d'alarme. Poésies*, Tours, Cattier, 1869.

Delavigne C., « La Varsoivienne, ou la Polonaise », *La Pologne et la France en 1830-1831*, Le Comité Central en faveur des Polonais, Paris, Pinard, 1831.

Dupont P., *Fin de la Pologne. Poème, suivi du Chant des Nations*, Paris, Gabriel de Gonet, 1847.

Dutertre R., *Le denier de la Pologne*, Rennes, A. Leroy, 1864.

Fesch P., *Lacordaire journaliste (1830-1848)*, Paris-Lyon, Delhomme et Briguet, 1897.

Guérin M. de, « Les deux anges », [dans :] *Le Correspondant*, 25 juillet 1910

Hugo V., « Actes et Paroles », [dans :] *Idem, Œuvres complètes. Politique*, Paris, Robert Laffont, 1985.

La Mennais F., « Hymne à la Pologne », [dans :] A. Mickiewicz, *Livre des Pèlerins polonais*, traduit du polonais par le comte Ch. de Montalembert, Paris, Eugène Renduel, 1833.

Leroy-Beaulieu A., « La Pologne (Printemps 1864) », *Heures de solitude, fantaisies poétiques*, Paris, Dentu, 1865.

Maurice J., « Émilie Plater », [dans :] *Le Polonais : journal des intérêts de la Pologne*, mars 1834.

Montalembert Ch., *Une Nation en deuil. La Pologne en 1861*, Paris, Charles Douniol et E. Dentu, 1861.

Straszewicz J., *Émilie Plater : sa vie et sa mort, avec une Préface de M. Ballanche*, Paris, Impr. de Bourgogne et Martinet, 1834.

Thiers A., *La Monarchie de 1830*, Paris, Mesnier, 1831.

abstract

The fate of Poland in the eyes of French writers in the 19th century

The author of the paper propounds a hollistic outlook on how French writers of the 19th century perceived the fate of Poland in the most dramatic moment of its history, when it was fighting a fierce, and almost hopeless battle for its independence, having disappeared from the map of Europe. In textes of many poets, publicists and men of letters in France one can find a unique set of motifs that not only reveal a highly consistent way of thinking with respect to the situation Poland was in at the time, but also build a parallel vision of its future, and even hold a belief that Poland was to play a special role among European countries. In this paper the author identifies and discusses six such motifs.

keywords



French literature, Poland, fate, vocation, 19th century

mots-clés

littérature française, Pologne, destin, vocation, XIX^e siècle

wiesław mateusz malinowski

professeur émérite de littérature française à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań, actuellement enseignant à l'Université de Zielona Góra. Ses recherches portent essentiellement sur la littérature française du XIX^e siècle (roman du symbolisme, roman historique) et les motifs polonais dans la littérature française. Auteur de six livres et d'une soixante-dizaine d'articles dans des revues ou ouvrages collectifs.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 12.01.2023 Accepted : 18.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES ASJC 1208	
ORCID : 0000-0002-0508-5272		
W.M. Malinowski, « La Pologne, son destin et sa vocation particulière aux yeux des écrivains français du XIX ^e siècle », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 207-225. DOI : 10.4467/23538953CE.23.019.17936		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

The image features a central text element surrounded by a complex, abstract graphic. The graphic consists of thick, black, hand-drawn lines that form a rectangular border and various internal shapes, including squares and irregular polygons. The lines have a rough, textured appearance, suggesting they were drawn with a marker or thick brush. The overall composition is minimalist and modern.

VARIA

SEBASTIAN ZIÓŁKOWSKI

Chercheur indépendant

Pour le décryptage de traces expressionnistes dans l'œuvre d'Isidore Ducasse

L'œuvre d'Isidore Ducasse (1846-1870), comte de Lautréamont, est occultée par la multiplicité de significations véhiculées, elle l'est aussi par la mystérieuse vie de son auteur, mort à 24 ans et au sujet duquel presque toutes les traces paraissent avoir été perdues. Sa production marqua d'une empreinte indélébile nombre d'auteurs ou d'orientations littéraires au XX^e siècle et constitue aujourd'hui une référence incontournable. Que l'auteur des *Chants de Maldoror* ait été un maître à penser pour les surréalistes est une évidence. Comme le rappelle Gabrielle-Aldo Bertozzi, « les spécialistes du surréalisme en général, comme en témoignent leurs livres [...], lui consacrent de nombreuses pages et le placent parmi les grands précurseurs, confondant souvent le paradis et les limbes »¹. Pourtant, qu'il ait inspiré également les expressionnistes reste communément ignoré². Fait étonnant car les points de convergence existant entre le romantisme noir ducassien et l'esthétique expressionniste furent entrevus au passage dans le cadre de monographies générales sur la poétique de Lautréamont

1 G.-A. Bertozzi, « Lautréamont et les surréalistes », [dans :] *Europe*, 1987, vol. 64, n° 700-701, p. 86-93.

2 Cf. L. Janover, *Lautréamont et les chants magnétiques*, Arles, Editions Sulliver, 2002, p. 64-66.

et ses continuations avant-gardistes³. L'absence de recherches circonstanciées pourrait s'expliquer globalement par la plurivalence de cette œuvre inclassable ainsi que par ses contradictions intrinsèques⁴. Conscient des difficultés évoquées, dans le cadre de cet article, nous nous assignons pour fin d'approfondir quelques affinités majeures entre l'esthétique ducassienne et la poétique expressionniste. Pour ce faire, nous nous attarderons respectivement sur le caractère antagonistique de l'imaginaire poétique ducassien, sur l'hypertrophie auctoriale propre aux *Chants de Maldoror* ainsi que sur l'esthétique de l'outrance et de l'horreur, toutes deux portées à la perfection par Lautréamont.

Expression des antagonismes

Il est aisé de relever des traits purement expressionnistes de la poétique de Lautréamont en choisissant comme point de départ deux notions semblant capitales pour l'appréhension de son œuvre : la révolte et le blasphème. Notons justement que dans la correspondance avec son éditeur Verboeckhoven, Ducasse qualifie lui-même son œuvre de poésie de révolte⁵. Et il y revient rétrospectivement : « J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède »⁶. Dans l'œuvre du-

3 *Ibidem*.

4 E. Rousse, « Ducasse iconoclaste ou l'art du "pilleur d'épaves célestes" », [dans :] *Babel*, 2008, n° 18, p. 189-208.

5 G. Mauborgne, « Le lecteur chez Lautréamont », [dans :] *Semen*, 1983, n° 1, p. 123.

6 Propos cités par : M. Piessens, *Lautréamont. Ethique à Maldoror*,

cassienne ces deux notions demeurent indissociablement interconnectées : le narrateur se rebelle dans ses chants à travers le blasphème, au moyen du reniement du système axiologique constitutif de l'ordre bourgeois. Par ailleurs, déjà le choix générique de Ducasse est significatif. Selon Jean-Luc Steinmetz, « l'usage du chant concerne, comme on sait, le genre épique traditionnellement ainsi divisé de *l'Odyssee* d'Homère au *Don Juan* de Byron [...]. Ducasse affiche le genre dont il se veut capable (coupable ?) non par provocation, mais parce que cette matière lui paraît la plus apte à exprimer ce qu'il cherche à dire, en utilisant des normes préfixées, parfaitement en accord avec son programme »⁷. Or cette stratégie avisée permet la réalisation de desseins poétiques des plus ambitieux. « Il sera par conséquent question d'un personnage principal méritant le qualificatif de héros et d'une action de grande envergure [...] impliquant un théâtre cosmique et une étendue hiérarchisée embrassant le ciel, la terre, les régions inférieures »⁸. L'incipit même du livre constitue une espèce d'avertissement au lecteur et le prévient du danger de la lecture des *Chants* :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage [...] car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre [...]. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant.⁹

Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.

7 J.-L., Steinmetz, « L'épopée Maldoror », [dans :] *Romantisme*, 2016, vol. 172, n° 2, p. 79.

8 *Ibidem*.

9 Lautréamont, *Les chants de Maldoror et autres œuvres*, Paris, Bookings International, 1995, p. 9. Les citations provenant de cette œuvre seront marquées à l'aide de l'abréviation *CM*, la pagination

L'admonestation préliminaire ne tarde pas à se matérialiser. Le lecteur se sent vite décontenancé par l'amoncellement d'images scabreuses, par l'exubérance exaltée des métaphores et par un grossissement outrancier des motifs exploités. Ainsi maints paragraphes débutent-ils par un ou deux syntagmes véhéments produisant l'effet d'un coup de tonnerre et tenant le récepteur en haleine. Voici, à titre d'exemple, le commencement d'un des paragraphes du Chant premier : « J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles » (CM, 17). D'autres débutent par une phrase en apparence tout innocente qui n'annonce en rien l'horreur de l'histoire sur le point d'être contée : « Cet enfant, qui est assis sur un jardin des Tuileries, comme il est gentil ! Ces yeux hardis dardent quelque objet invisible, au loin, dans l'espace » (CM, 65). Quoi qu'il en soit, dans tous les Chants successifs, nous décelons une constante, à savoir une fixation sur des bassesses de l'homme des plus déshonorantes :

J'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires. (CM, 13)

Mais ce qu'il importe de signaler, ce sont les imprecations et anathèmes dont le narrateur couvre le Créateur lui-même. De fait, la poétique et l'imaginaire des *Chants* témoignent de leur ancrage dans l'héritage chrétien : « On chercherait avec difficulté des références païennes dans le cours des Chants, même si on devine qu'elles ne sont jamais loin. Les grandes figures de la Fable n'y sont présentes que par de rares allusions, tant son univers ne peut être que celui du christianisme, fort approprié pour qu'il y enfonce plus

fougueusement et à meilleur escient le coin de ses blasphèmes »¹⁰.

Les énoncés blasphématoires dans *Les Chants* peuvent revêtir une double forme : directe ou indirecte. En d'autres termes, tantôt le narrateur s'adresse à Dieu en l'interpellant directement, tantôt il met à nu les iniquités de l'Être suprême par le biais de descriptions obsessionnellement iconoclastes. Aussi retrouvera-t-on des passages descriptifs méticuleusement élaborés démasquant les tares de Dieu et de l'œuvre de sa création qu'est l'homme : « le Tout-Puissant m'apparaît revêtu de ses instruments de torture, dans toute l'auréole resplendissante de son horreur ; je détourne les yeux et regarde l'horizon qui s'enfuit à notre approche... » (CM, 121) ou bien encore : « J'ai reçu la vie comme une blessure, et j'ai défendu au suicide de guérir la cicatrice. Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtiment que je lui inflige » (CM, 123). Michel Pierssens dans son étude *Lautréamont. Ethique à Maldoror* fait observer que Dieu est, dans les *Chants*, « vauté dans la fange, ignoble et avili. La fantasmagorie de l'abaissement – horreur et séduction mêlées – ne saurait mieux se traduire que par l'articulation de cet imprononçable du romantisme, son soleil noir : le sexe logé en son défaut, en ce lieu où le texte défaille [...]. Dieu au bord radicalise "la sale question des courtisanes", et fait de la "chair" (ici, celle du "jeune homme" qui croit à la bonté) une "viande" obscène traînée dans le sperme et couverte de "sang caillé" [...] »¹¹.

Les procédés évoqués ci-dessus trahissent des ressemblances patentes avec les desseins réalisés par les artistes expressionnistes. Tout comme nous

10 J.-L. Steinmetz, « L'épopée Maldoror », *op. cit.*, p. 81.

11 M. Pierssens, *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, *op. cit.*, p. 109.

l'observons chez Lautréamont, les expressionnistes (et particulièrement les dramaturges expressionnistes) se plaisent à concentrer leurs œuvres sur un conflit. Les pièces expressionnistes seront donc le plus souvent axées sur une structure antagonique : l'on y remarquera toujours la présence d'ennemis mortels, constituant la nécessité d'une opposition farouche. En conséquence, les textes expressionnistes ressasseront fort souvent le motif d'une lutte contre des instances transcendantes ou spirituelles (Dieu muet et absent, d'autres divinités, forces supranaturelles, revenants...)¹², contre une classe sociale qui exploite cruellement les faibles¹³, contre la société productiviste prônant un matérialisme outrancier¹⁴ ou contre un époux féroce¹⁵. Dans l'œuvre ducassienne, là aussi, on

12 Comme le souligne T. Kaczmarek, « un autre trait important du personnage expressionniste renvoie à son drame qui est celui de la faute [...] ». Ses souffrances sont aussi causées par l'intervention parfois gratuite des forces surnaturelles. Le *fatum* plane implacablement sur sa tête. Ses finalités eschatologiques se heurtent au pressentiment de l'existence d'un être divin qui joue avec les humains comme avec des poupées ». Cf. T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010, p. 149. Voir par exemple le drame de Paul Kornfeld *Paradis et Enfer* (1920), ou *La Danse de mort* (1905) du Suédois August Strinberg.

13 Cf. par exemple le cas de la persécution politique et étatique dans le drame emblématique de G. Büchner, *Woyzeck* (1913).

14 Cf. la pièce de Jean Giraudoux *La Folle de Chaillot* (1943), pièce usant de motifs expressionnistes et dépeignant une lutte contre une société productiviste dominée par des banquiers sans vergogne.

15 Cf. la pièce *Une vie secrète* (1924) d'Henri-René Lenormand, illustrant le drame de Sartre, un artiste raffiné prônant un idéalisme spirituel et une austérité morale nés d'inspirations chrétiennes. Il est victime de sa propre femme d'après laquelle l'attitude artistique de son mari est un renoncement au monde. Ainsi, Thérèse, en usant de manipulations psychologiques insidieuses, le fait progressivement douter de son talent d'écrivain, remet en cause le sens de sa mission littéraire et lui fait perdre toute inspiration créatrice, commettant ainsi un vrai meurtre psychologique. Voir également le drame de

a affaire à plusieurs types d'adversité. Premièrement, c'est contre le Créateur que s'insurge le narrateur et il s'oppose à son impassibilité devant le mal. Il se soulève contre la créature terrestre censée la plus parfaite qu'est l'être humain. Il s'en prend plus largement à la morale judéo-chrétienne, à la bienséance langagière et imaginative. Enfin, il attaque l'axiologie bourgeoise ne pouvant plus résister aux épreuves d'une époque en crise.

Irradiation du moi

Au début du XX^e siècle ce sont les mouvements avant-gardistes qui puisèrent abondamment dans l'œuvre d'Isidore Ducasse. C'est surtout le cas des surréalistes qui en firent leur *spiritus movens*. Toutefois, les expressionnistes n'en élaborèrent pas moins des techniques qui nous paraissent avoisiner davantage l'œuvre de l'auteur des *Chants*. De fait, le surréalisme réserve moins de place à l'épanchement libre de la volonté artistique individuelle pouvant se substantialiser par un déploiement hypertrophique de l'intention auctoriale, propre à l'art expressionniste (le fameux *Ich-Dramatik* expressionniste, le drame du Moi)¹⁶. On le voit distinctement à travers l'exploitation de techniques telles que l'écriture automatique ou les jeux surréalistes. Ces procédés consistent en un effacement scrupuleux de la conscience du sujet parlant au profit de jeux d'automatismes psychiques de tous genres

Jean Anouilh *La Valse des Toréadors* (1958), dans lequel le Français, dans la tradition strindbergienne, « modernise le concept de force féminine qui emprisonne (ou empoisonne) la virilité des hommes ». Cf. T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, op. cit., p. 415.

16 M. Gravier, « L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », [dans :] D. Bablet, J. Jacquot (dir.), *L'expressionnisme dans le théâtre français*, Paris, CNRS, 1971, p. 203-205.

et du rôle prépondérant attribué au hasard, d'où l'évidente gratuité et contingence des images poétiques surréalistes produites de la sorte¹⁷. Ainsi d'ailleurs devient possible le passage du surréalisme aux expérimentations formelles et structurelles de la littérature potentielle (OULIPO)¹⁸.

L'expressionnisme, au contraire, en érigeant en symbole de la nouvelle vision de l'art l'autorité auctoriale s'en éloigne notablement. À l'instar de l'œuvre ducassienne, la révolte expressionniste relève d'une position privilégiée du créateur. Son rôle ne se limite point à être le scripteur des messages de forces obscures du subconscient. Pour les expressionnistes, susciter une forte émotion signifie accéder à une expression exaltée de l'instance de l'auteur, ce dernier devenant ainsi un poète-démiurge, un visionnaire. *Les Chants de Maldoror* restent l'œuvre dans laquelle l'instance de l'artiste-démiurge se trouve particulièrement mise en valeur. Dès les premières lignes le narrateur fait bien résonner sa voix en avertissant le lecteur des risques de la lecture de cette œuvre noire, la forme d'apostrophe étant son moyen communicationnel et rhétorique de prédilection. De fait, l'œuvre de Lautréamont est l'une de celles dans lesquelles les significations véhiculées relèvent de façon toute particulière de l'hypertrophie du moi auctorial. L'auteur-narrateur veut se manifester d'une manière puissante et amplifie incessamment les moyens d'expression artistique blessant la morale judéo-chrétienne traditionnelle. Par le biais d'une déréalisation outrancière de

17 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, op. cit., p. 75.

18 Cf. la thèse de M. P. Mrozowicki démontrant le passage du surréalisme à la littérature potentielle sur l'exemple de l'œuvre de Raymond Queneau. Cf. M. P. Mrozowicki, *Raymond Queneau. Du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 1990.

l'univers vu par un individu à personnalité fluctuante, l'auteur des *Chants* semble vouloir atteindre les limites du supportable, voire les confins de l'humain, rendant la réception de son œuvre esthétiquement et émotivement malaisée. Il rentre dans un jeu pervers avec le lecteur, tâche de le surprendre, de le faire vaciller et de remettre en question le bien-fondé de ses convictions. Ce qui peut rendre la tâche du lecteur encore plus pénible, c'est le caractère extatique et pulsionnel de l'œuvre ducassienne, ses errements manifestes aux frontières de la déraison. Ainsi, les images que Lautréamont fait voir à son lecteur paraissent souvent incongrues ou mal enchaînées, et semblent s'apparenter de la sorte au discours de la folie.

Cette désagrégation du discours, révélatrice de la déstructuration du réel, se plie à un dessein artistique profond reposant sur le statut du narrateur. D'une part, il serait possible de faire une distinction entre le narrateur et le personnage énigmatique de Maldoror : déjà au début du texte le narrateur n'hésite pas à user de l'apostrophe pour frapper verbalement son lecteur. Il parle souvent de Maldoror en observateur ou témoin oculaire des exploits néfastes de ce dernier (*CM*, 68). Tout porterait donc à croire que le récit possède une structure ordonnée avec la nette démarcation de l'instance du narrateur de celle du personnage principal. Toutefois, au fur et à mesure cette distinction se fait confuse et semble disparaître au profit d'une fusion des catégories énonciatives. C'est la raison pour laquelle certains commentateurs s'abstiennent de toute distinction entre le narrateur et le personnage des *Chants* et parlent de *Je-Maldoror*. Michel Nathan de remarquer à ce propos que « Maldoror émerge peu à peu des propos de celui qui parle. On ne sait pas toujours très nettement à qui attribuer exploits monstrueux et souffrances insurmontables. Le narrateur devient Maldoror et Maldoror redevient

narrateur. Il est parfois bien difficile de repérer le passage par où s'opère le glissement du scripteur au personnage, du personnage au scripteur »¹⁹.

Le personnage principal, pour sa part, est loin d'être une création homogène. Comme le souligne à juste titre Alain Trouve, « la superposition vertigineuse du mal au bien est rejouée de l'intérieur à la première personne. Je-Maldoror paraît compatir au triste sort de la jeune fille prostituée contre son gré par sa mère avant de déclarer : "Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent" (II, 14). Le glissement d'une modalité à son extrême opposé s'opère parfois d'une phrase à l'autre [...]. Se met ainsi en place, dans un cadre rhétorique apparemment classique, un discours de la non-cohérence identitaire que d'aucuns ont pu assimiler à un discours de la folie »²⁰.

Le discours de la non-cohérence identitaire de Je-Maldoror ne fait qu'aiguiser l'intérêt du lecteur. Ce dernier se trouve intrigué par cet être mystérieux dont le parcours est truffé de zones d'ombre. L'agissement du personnage déroute sans cesse le lecteur et remet en cause son statut épistémologique. Afin d'élucider cette « stratégie » en désespoir de cause, l'on pourrait opter par exemple pour l'approche psychanalytique, tellement chère aux expressionnistes. Selon cette approche, le personnage ne ferait que refléter les pulsions inavouées du psychisme de l'auteur en proie aux inquiétudes métaphysiques les plus prégnantes²¹. Le scénario paraîtrait alors banal : le personnage

19 M. Nathan, *Lautréamont. Feuilletoniste autophage*, Paris, Champ Vallon, 1992, p. 23.

20 A. Trouve, « De Maldoror aux Poésies. Extravagance et défi de lecture », [dans :] *Carnets. Première série*, 2012, n° 4, p. 99.

21 É. Allouch, « Lautréamont, structure acoustique ou le clivage du moi-corps ? », [dans :] *L'évolution psychiatrique*, 2007, n° 72, p. 272-287.

renfermé et taciturne qu'était Lautréamont selon les témoignages recueillis sur sa vie fait ressortir des pulsions cachées dans les soubassements de son psychisme afin d'en faire un récit brouillé et apparemment empreint de folie.

Ce prisme rapprocherait considérablement Lautréamont des auteurs expressionnistes. Eux aussi créent en fonction des sinuosités de visions oniriques et extériorisent leurs dilemmes intérieurs. Ainsi s'explique d'ailleurs l'aspect autobiographique du drame expressionniste, distinctif de cette esthétique hantée par la crise métaphysique et existentielle vécue tant par le dramaturge que par son protagoniste, son *alter ego*²². Car le protagoniste de l'œuvre devient dans cette optique la projection des appréhensions de l'écrivain, son double littéraire et discursif. Derrière tout symbole utilisé se cachent donc les multiples déboires que connaît le protagoniste dans sa vie tourmentée, le procédé expressionniste d'irradiation du moi trouvant par là sa pleine réalisation. En conséquence, l'ego de l'auteur irradie manifestement dans toute l'œuvre, la conditionne et explique par là son caractère outrancièrement irréaliste, décousu et incohérent²³. Le moi blessé du personnage expressionniste s'efforce frénétiquement d'exprimer son désarroi à travers l'esthétique du cri (l'emblématique *Schrei-Drama*)²⁴, l'une des principales formes dramatiques de ce courant. Ainsi, le rationalisme – et *a fortiori* toute prétention naturaliste – se trouve nettement

22 M. Gravier, « L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », *op. cit.*, p. 203.

23 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, *op. cit.*, p. X ; G. Szewczyk, *Strindberg jako prekursor ekspresjonizmu*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1984, p. 55.

24 Cf. notamment l'ouvrage de Karl Otten *Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater (Cri et Confession. Théâtre expressionniste)*.

banni de ces œuvres. Le refus de l'entendement aristotélicien de la *mimèsis* en est la conséquence inéluctable. Pareillement à la production des expressionnistes, une forte présence de l'auteur conditionne la dimension irréaliste, voire quasi-onirique de la poétique ducassienne.

Exagération à l'œuvre

Toute l'œuvre de Lautréamont est marquée par la poétique de l'exagération. Rien d'étonnant car « Ducasse s'évertuera à diffuser un message en complet désaccord avec l'ensemble de ses contemporains »²⁵. L'exubérance ducassienne joue un rôle réceptif important et ébranle émotivement le lecteur. Comme ceci a été indiqué *supra*, Lautréamont joue à la limite du supportable, son outrance transgresse les normes et est porteuse d'idées déterminées sur la littérature ainsi que sur la condition tragique de l'individu emprisonné dans un univers en désagrégation. L'omniprésente horreur des *Chants* pourrait donc être considérée tant au niveau des catégories métalittéraires qu'à celui de ressassements purement existentiels.

Cependant, la surabondance d'images incongrues, non-véristes et transgressives pourrait également déclencher l'hilarité, comme c'est souvent le cas de la poétique expressionniste²⁶. Selon Hassan Zokhtareh et Mahvash Gvahimi, les effets parodiques de l'écriture ducassienne deviendraient ainsi une réponse au romantisme tardif déjà en passe de tomber en désuétude dans les années soixante du XIX^e siècle. Cependant les *Chants* restent dans le même

25 E. Rousse, « Ducasse iconoclaste ou l'art du "pilleur d'épaves célestes" », *op. cit.*, p. 191.

26 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, *op. cit.*, p. 429.

temps une œuvre dialoguant avec l'imaginaire romantique. D'ailleurs, les expressionnistes, eux aussi, adoptent cette attitude ambiguë par rapport à l'héritage du passé et, tout en le critiquant, y empruntent nombre de procédés : « Comme les Romantiques, les Expressionnistes inventèrent une mythologie, des visions et des symboles. Le pathos, le langage nouveau, l'élan prophétique, l'illusion que le "je" peut éclater et reconstruire le monde sont typiquement romantiques et se rencontrent déjà chez Hölderlin et Novalis. La totalité qu'ils opposeront au monde bourgeois déchiré ne sera plus la Grèce, mais le communisme ou le socialisme messianique. Les Expressionnistes s'enthousiasmeront pour la Révolution russe comme les Romantiques le firent pour la Révolution Française »²⁷.

Revenons à la parodie. Aux dires des auteurs de l'article *Lautréamont et la parodie* : « Chez Lautréamont, qui s'intéresse moins au destin des œuvres et aux individus qu'à la production littéraire en général, la parodie touche plutôt à la pratique littéraire elle-même. Autrement dit, il y a, dans *Les Chants de Maldoror*, la parodie de l'écrivain en général et de l'écriture en général, et non plus de tels écrivains ou de telles écritures. De telle façon s'explique la présence des lieux communs, des topos, des situations stéréotypées et des figures archétypiques du Romantisme »²⁸. L'exubérance et le grossissement des images présentées dans les *Chants* sont l'expression d'une prise de position de leur auteur et participent de ses considérations sur l'art d'écrire en général. D'autre part, l'utilisation – allant jusqu'à l'outrance – de lieux communs empruntés au Romantisme et déformés par la suite

27 J.-M. Palmier, *L'expressionnisme et les Arts*, Paris, Payot, 1979, p. 11.
28 M. Gvahimi, H. Zokhtareh, « Lautréamont et la parodie », [dans :] *Plume*, 2011, n° 13, p. 147.

témoigne d'un épanchement libre de la subjectivité qui, dès les premières pages de l'œuvre, y a droit de cité. Ainsi, en s'évertuant à déconstruire les motifs connus des Romantiques²⁹, l'auteur chemine sans répit, comme les expressionnistes, vers l'inaudible. Louis Janover, dans son étude *Lautréamont et les chants magnétiques*, parle de l'expressionnisme allemand comme d'une prolongation de réalisations poétiques dans l'esprit ducassien. En réfléchissant sur l'épistémologie expressionniste du langage, il fait remarquer pertinemment que « la déstructuration du réel, la formidable poussée de l'industrie et des techniques, qui s'accompagnent de transformations en profondeur dans la vie quotidienne et dans l'environnement naturel, modifient le paysage mental et les modes d'expression. Le langage même doit épouser les pulsions les plus intimes de la pensée. Un rythme syncopé traduit le halètement de la vie nouvelle et porte l'écrit jusqu'aux limites du dicible, et cependant cette entreprise de destruction-régénération du matériau verbal et artistique qui devait aboutir à l'abstraire de son support matériel, ne coupe jamais le cordon ombilical et préserve la fonction primitive de communication »³⁰. Le grossissement des images auquel se plaît Lautréamont risque de déboucher sur le néant et de ne plus être susceptible d'interprétations motivées par une sémantique ordonnée du texte.

Tout comme l'auteur des *Chants de Maldoror*, les expressionnistes n'hésitent pas à opter pour l'estompe ment de tout équilibre dans la construction de leurs œuvres. L'exagération et le grossissement des images leur permettent l'instauration d'un univers onirique incertain dans lequel règne l'angoisse, si ce

29 Cf. M. Pierssens, *Lautréamont et l'héritage du byronisme*, op. cit., p. 77-85.

30 L. Janover, *Lautréamont et les chants magnétiques*, op. cit., p. 64.

n'est l'horreur. S'agissant de l'esthétique de l'horreur, les exploits de divers milieux (pré-)expressionnistes mériteraient d'être arrachés à l'oubli. Contraint à la concision, évoquons notamment le cinéma expressionniste allemand (et des réalisations emblématiques telles que *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene ou *Nosferatu le vampire* de F. W. Murnau) qui, de par les mimiques horrifiantes et le maquillage outrancier des acteurs, semait la peur auprès du public. En France, c'était le Grand Guignol (et notamment les pièces d'André de Lorde et d'Alfred Binet)³¹, fondé en 1896, qui de la violence et de l'horreur faisait son fer de lance du nouveau scénique. Et, enfin, ce sont les drames des dramaturges français avoisinant l'esthétique expressionniste qui baignent dans l'atmosphère cauchemardesque et irréaliste de l'horreur. Les drames à motifs spiritistes d'Henri-René Lenormand ou les angoissantes rétrospectives mortuaires d'Armand Salacrou en constitueraient une excellente illustration³².

Ces quelques réflexions permettent, nous semble-t-il, d'entrevoir nombre de points de convergence existant entre la poétique ducassienne et l'esthétique expressionniste (et particulièrement le drame expressionniste). Révolte, blasphème, redéfinition des enjeux énonciatifs, hypertrophie auctoriale, goût de l'exagération : autant de ressemblances créant des possibilités d'approfondissements inédits. Il nous reste à espérer que les cercles d'études sur l'expressionnisme européen relèveront plus fréquemment, et ce de manière

31 Cf. P. Citti, « Le drame au Grand-Guignol des origines à 1914 », [dans :] *Revue Littéraire Mensuelle*, 1987, vol. 65, p. 90-96.

32 Il s'agit notamment de *La vie est un songe* de Lenormand et *L'Inconnue d'Arras* de Salacrou. Cf. par exemple : S. Ziółkowski, « Le temps et l'espace dans *L'Inconnue d'Arras* d'Armand Salacrou. À la recherche des traces de l'expressionnisme dramatique », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2020, vol. 20, n° 1.

non épisodique, la place de la poétique ducassienne dans la constitution de l'esthétique expressionniste en littérature, au théâtre ou encore au cinéma.

bibliographie

- Allouch É., « Lautréamont, structure acoustique ou le clivage du moi-corps ? », [dans :] *L'évolution psychiatrique*, 2007, n° 72.
- Bertozzi G.-A., « Lautréamont et les surréalistes », [dans :] *Europe*, 1987, vol. 64, n° 700-701.
- Citti P., « Le drame au Grand-Guignol des origines à 1914 », [dans :] *Revue Littéraire Mensuelle*, 1987, vol. 65.
- Gravier M., « L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », [dans :] Bablet D., Jacquot J. (dir.), *L'expressionnisme dans le théâtre français*, Paris, CNRS, 1971.
- Gvahimi M., Zokhtareh H., « Lautréamont et la parodie », [dans :] *Plume*, 2011, n° 13.
- Kaczmarek T., *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Janover L., *Lautréamont et les chants magnétiques*, Arles, Editions Sulliver, 2002.
- Lautréamont comte de, *Les chants de Maldoror et autres œuvres*, Paris, Bookings International, 1995.
- Mauborgne G., « Le lecteur chez Lautréamont », [dans :] *Semen*, 1983, n° 1.
- Mrozowicki M. P., *Raymond Queneau. Du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 1990.
- Nathan M., *Lautréamont. Feuilletoniste autophage*, Paris, Champ Vallon, 1992.
- Palmier J.-M., *L'expressionnisme et les Arts*, Paris, Payot, 1979.
- Pierssens M., *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.
- Rousse E., « Ducasse iconoclaste ou l'art du "pilleur d'épaves célestes" », [dans :] *Babel*, 2008, n° 18.
- Steinmetz J.-L., « L'épopée Maldoror », [dans :] *Romantisme*, 2016, vol. 172, n° 2.
- Trouve A., « De Maldoror aux Poésies. Extravagance et défi de lecture », [dans :] *Carnets. Première série*, 2012, n° 4.
- Ziółkowski S., « Le temps et l'espace dans *L'Inconnue d'Arras* d'Armand Salacrou. A la recherche des traces de l'expressionnisme dramatique », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2020, vol. 20, n° 1.

abstract

The decryption of some expressionist traces in the Isidor Ducasse's work.

This paper aims to highlight the resemblances existing between the poetic art by Isidor Ducasse (Lautréamont) and the poetic and aesthetic realisations of some expressionist authors. We have mainly analysed the concept of antagonism which seems to be a cardinal component of both the Lautréamont's poetics and most expressionist works. Another part of our analysis is dedicated to the hypertrophy of the author's I instance, emblematic in the Lautréamont's work, reminding the expressionist principle of irradiation of the author's I. Furthermore, we have analysed the principle of exaggeration, so much visible in *Chants de Maldoror*. It aims an antinaturalistic derealisation of the poetic universe as well as a caricatured painting of the political and sociological reality. All those aspects enable some sociocritical participation of the literary work in a changing world.

keywords


Lautréamont, expressionism, antagonism, auctorial hypertrophy, exaggeration

mots-clés

Lautréamont, expressionnisme, antagonisme, hypertrophie auctoriale, exagération

sebastian ziółkowski

Diplômé en philologie romane (Université de Gdańsk). En 2017, il a soutenu le mémoire de licence portant le titre : *Le tragique de l'individu dans l'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline*. En 2019 il a soutenu le mémoire de maîtrise intitulé *Du pré-symbolisme à l'expressionnisme dramatique en France*. Il s'intéresse avant tout à la littérature du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle et, d'une manière toute particulière, aux avant-gardes françaises du siècle écoulé.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 13.08.2022 Accepted : 10.11.2022 Published : 30.06.2023	VARIA	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0001-8763-4951		
S. Ziółkowski, « Pour le décryptage de traces expressionnistes dans l'œuvre d'Isidore Ducasse », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 227-245. DOI : 10.4467/23538953CE.23.020.17937		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		