

Lublin Studies in Modern Languages and Literature



VOL. 43
No 1 (2019)

e-ISSN: 2450-4580

Publisher:

Maria Curie-Skłodowska University

Lublin, Poland

Maria Curie-Skłodowska University Press
MCSU Library building, 3rd floor
ul. Idziego Radziszewskiego 11, 20-031 Lublin, Poland
phone: (081) 537 53 04
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl
www.wydawnictwo.umcs.lublin.pl

Editorial Board

Editor-in-Chief

Jolanta Knieja, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Deputy Editors-in-Chief

Jarosław Krajka, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Statistical Editor

Tomasz Krajka, Lublin University of Technology, Poland

International Advisory Board

Anikó Ádám, Pázmány Péter Catholic University, Hungary

Monika Adamczyk-Garbowska, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Ruba Fahmi Bataineh, Yarmouk University, Jordan

Alejandro Curado, University of Extremadura, Spain

Saadiah Darus, National University of Malaysia, Malaysia

Janusz Golec, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Margot Heinemann, Leipzig University, Germany

Christophe Ippolito, Georgia Institute of Technology, United States of America

Vita Kalnberzina, University of Riga, Latvia

Henryk Kardela, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Ferit Kilickaya, Mehmet Akif Ersoy University, Turkey

Laure Lévêque, University of Toulon, France

Heinz-Helmut Lüger, University of Koblenz-Landau, Germany

Peter Schnyder, University of Upper Alsace, France

Alain Vuillemin, Artois University, France

▪ Indexing



Peer Review Process

1. Each article is reviewed by two independent reviewers not affiliated to the place of work of the author of the article or the publisher.
2. For publications in foreign languages, at least one reviewer's affiliation should be in a different country than the country of the author of the article.
3. Author/s of articles and reviewers do not know each other's identity (double-blind review process).
4. Review is in the written form and contains a clear judgment on whether the article is to be published or rejected.
5. Criteria for qualifying or rejecting publications and the reviewing form are published on the journal's website.
6. Identity of reviewers of particular articles or issues are not revealed, the list of collaborating reviewers is published once a year on the journal's website.
7. To make sure that journal publications meet highest editorial standards and to maintain quality of published research, the journal implements procedures preventing ghostwriting and guest authorship. For articles with multiple authorship, each author's contribution needs to be clearly defined, indicating the contributor of the idea, assumptions, methodology, data, etc., used while preparing the publication. The author submitting the manuscript is solely responsible for that. Any cases of academic dishonesty will be documented and transferred to the institution of the submitting author.

Online Submissions - <https://journals.umcs.pl/ismll>

Registration and login are required to submit items online and to check the status of current submissions.

Volume 43, Issue 1

Littérature, politique, économie : convergences et interférences
(Sous la direction d'Anna Maziarczyk et Jolanta Rachwalska von Rejchwald)

SOMMAIRE

Engagements littéraires. Introduction	1
<i>Anna Maziarczyk, Jolanta Rachwalska von Rejchwald</i>	
Genre et littérature au xviii^e siècle : <i>La Princesse de Clèves</i> et ses enjeux politiques	5
<i>Pierre Zoberman</i>	
Chanter au singulier : esthétiques et politiques de la voix romantique	15
<i>Aleksandra Wojda</i>	
De l'effondrement de l'étalon-or au crépuscule des idoles dans <i>Les Faux-monnayeurs</i> d'André Gide	27
<i>Marie-Gabrielle Quentin de Gromard</i>	
Pris au piège. Les idéalistes dans <i>Les Racines du ciel</i>	39
<i>Alicja Koziej</i>	
De l'engagement intellectuel à la déchirure : Sartre et les autres...	47
<i>Ana Maria Alves</i>	
Penser la place des femmes sur la scène littéraire. Stratégies de légitimation	57
<i>Hélène Barthelmebs-Raguin</i>	
Politiques narratives d'Éric Chevillard : pour une littérature littéraire	69
<i>Anna Maziarczyk</i>	

Beigbeder et l'immoralité de la société contemporaine <i>Snezana Petrova</i>	81
S'engager par le rire. Autour de quelques textes mineurs d'Albert Cohen <i>Carlota Vicens-Pujol</i>	95
Le rêve de la liberté dans 2084. La fin du monde (2015) de Boualem Sansal <i>Alain Vuillemin</i>	107
La maladie comme métaphore. Autour de la somatisation du politique dans 2084. La fin du monde de Boualem Sansal <i>Jolanta Rachwalska von Rejchwald</i>	119
Manuel de survie à l'usage des incapables de Thomas Gunzig : une dystopie orwellienne à la belge <i>Alicja Ślusarska</i>	129
L'engagement politique des pièces « bourgeoises » de Marcel Dubé <i>Renata Jakubczuk</i>	137
Fondements socio-politiques et économiques de la tradition satirique <i>Elena Solovieva</i>	147

Anna Maziarczyk

Université Marie Curie-Skłodowska, Pologne

anna.maziarczyk@umcs.pl

<https://orcid.org/0000-0001-8485-0915>

Jolanta Rachwalska von Rejchwald

Université Marie Curie-Skłodowska, Pologne

jolanta.rachwalska@poczta.umcs.lublin.pl

<https://orcid.org/0000-0003-3159-1942>

Engagements littéraires. Introduction

Si l'on admet que la littérature est un art qui consiste à parler de la manière dont le monde apparaît aux humains, dans ce domaine, elle a une longue tradition de rivalité avec les sciences sociales dont la politique et l'économie.

L'économie est apparue dans la littérature d'abord comme thème développé par les auteurs qui n'étaient nullement des spécialistes de cette discipline, tels que : Mandeville (*La Fable des abeilles*), Voltaire (*Candide*), Montesquieu (*Les Lettres persanes*), Rousseau (*Le discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*), Diderot (*Supplément de voyage de Bougainville*), Jean Baudin (*Les Six livres de la République*), pour ne rappeler que quelques noms appartenant au patrimoine culturel commun.

À l'aube de la modernité, ce thème a été traité par les grandes œuvres narratives du XIX^e et du XX^e siècles, celles d'Honoré de Balzac (*Illusions perdues*), d'Émile Zola (*L'Argent*), de Raymond Jean, de Paul-Yves Nizan, et de bien d'autres que nous passons sous silence. Si certains spécialistes en économie et en sciences politiques ont découvert dans le discours littéraire une autre manière, plus symbolique et décalée, de présenter la formation des premières théories économiques (celles de David Ricardo ou de Thomas Robert Malthus), d'autres ont trouvé dans les textes littéraires l'illustration de leurs thèses. Nous pensons, en particulier, à Thomas Piketty qui, dans son célèbre *Capital au XXI^e siècle* (2013), puise abondamment dans l'œuvre de Balzac.

Depuis au moins d'une vingtaine d'années, un fort courant d'(inter/trans) disciplinarité a contribué au rapprochement fécond entre littérature, politique et économie et, en général, entre littérature et sciences sociales. Même si les anciens cloisonnements entre les disciplines scientifiques ont creusé un fossé entre littérature, politique et économie, il semble pourtant indéniable qu'elles sont intrinsèquement liées, vu la capacité de la littérature à fédérer l'hétérogène et à « secouer l'entropie des idées reçues » (Angenot, 1992, p. 25). De multiples travaux de recherche qui se sont succédé depuis les années 80 du XX^e siècle—initiés par Yves Citton (1994, 2008, 2013a, 2013b) et par Martial Poirson (2011), poursuivis par de nombreux chercheurs, comme Pierre Lassave (2002) ou Elisabeth Rallo Ditché (2010)—ont démontré que la littérature ne se laisse pas circonscrire à l'art de faire du beau, à ce « reste » verlainien (*et tout le reste est la littérature*), qu'elle n'est pas réductible à une machine discursive à faire rêver, mais qu'elle demeure un dispositif, influent et intelligent, pour penser et changer le monde.

Étant persuadées que littérature, politique et économie ne sont pas des domaines à l'identité close, c'est sous les auspices de deux préfixes « con- » et « inter- », véhiculés par les termes mis dans l'intitulé de notre numéro, que nous plaçons notre réflexion pour parler du rapprochement entre ces trois disciplines. Appréhendée sous l'angle de *convergence* et d'*interférence* avec d'autres sciences sociales, la littérature apparaît comme un puissant médium, discursif et formel, capable **de promouvoir** la meilleure compréhension du monde et ses dynamiques poly-centrées, dont le sens échappe à l'entendement d'un seul homme et d'une seule discipline.

Éric Fottorino, ancien directeur de la rédaction du journal *Le Monde*, affirme que « Les grands textes sont toujours des textes d'actualité. La capacité des écrivains à dire le réel transcende tout » (2019). Ainsi, les contributions que nous soumettons à l'attention des lecteurs tentent de démontrer que la grandeur des œuvres littéraires se mesure à l'aune d'une part irréductible d'actualité qu'elles possèdent et de leur potentiel, véhiculé par le biais de diverses approches théoriques, de faire émerger des questions qui n'ont pas encore été posées. Leurs auteur(e)s s'interrogent dans quelle mesure le genre, le rire, la satire, la musique et la littérature elle-même sont « politiques » (Pierre Zoberman, Hélène Barthelmebs-Raguin, Carlota Vicens-Pujol, Elena Soloviova, Ana Maria Alves, Aleksandra Wojda, Anna Maziarczyk) ; Marie-Gabrielle Quentin de Gromard questionne les politiques de la valeur, tandis que Alicja Koziej nous fait plonger dans un univers soumis à un double déterminisme de l'Histoire et du Politique; il y a aussi ceux et celles qui démontrent à quel point la littérature s'intéresse aux mutations de la société moderne et expliquent que pour comprendre le (non)-sens de la démocratie, il faut se hasarder jusqu'aux confins de l'univers dystopique (Alain Vuillemin, Jolanta Rachwalska von Rejchwald). Renata Jakubczuk interroge le fond subversif du théâtre démontrant à quel point l'art dramatique relève du genre par excellence

politique ; Alicja Ślusarska et Snezana Petrova dévoilent les retombées socio-politiques de la mécanique enrayée du monde contemporain.

Le présent dossier publié dans les pages de la revue, *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, est le fruit d'une Journée d'Études tenue à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Marie Curie-Skłodowska, à Lublin, le 5 octobre 2018, et témoigne du potentiel de la littérature de faire cohabiter les différents discours scientifiques afin que des vérités complexes et nuancées puissent éclater.

Bibliographie

- Angenot, M. (1992). Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social. In J. Neefs, & M.-C. Ropars (Eds.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet* (pp. 10-27). Lille: Presses Universitaires Septentrion.
- Citton Y. (1994). *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*. Paris: Seuil.
- Citton, Y. (2013a). Pour une interprétation littéraire des controverses scientifiques. Paris: Seuil.
- Citton, Y. (2013b). *Pour une interprétation littéraire des controverses scientifiques*. Versailles: Éditions QUAE.
- Citton, Y., Poirson, M., & Biet, Ch. (2008). *Les frontières littéraires de l'économie XVII^e-XIX^e siècles*. Paris: Éditions Desjonquères.
- Ditche, E. R. (2010). *Littérature et sciences humaines*. Paris: Éd. Sciences Humaines.
- Fottorino, É., (2019). Zadig raconte la France. Retrieved February 16, 2019, from <https://www.msn.com/fr-fr/actualite/sciences/eric-fottorino-zadig-raconte-la-france/vp-BBTClsm> .
- Lassave, P. (2002). *Sciences sociales et littérature : concurrence, complémentarité, interférences*. Paris: PUV.
- Poirson, M. (2011). *Spectacle et économie à l'âge classique XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris: Classiques Garnier.

Pierre Zoberman

Université Paris 13, France

pierrezoberman@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4521-8057>

Genre et littérature au XVII^e siècle : *La Princesse de Clèves* et ses enjeux politiques

ABSTRACT

This article explores the political implications, both at the time and for present-day readers, of the way *La Princesse de Clèves* calls into question gender norms/roles. Analyzing plots and characters in Lafayette's text and readers/critics' reactions in various contexts, it foregrounds the unsettling potential of a text that paradoxically moved from the position of hapax-cum-media-sensation to that of a paradigm of the early-modern novel. By focusing on its continued efficacy in disturbing heteronormative stereotypes, it sheds light on the way literature from before the modern era can contribute to identifying and analyzing queerness and gender dissidence in past historical contexts.

Keywords: Gender, heteronormativity, Lafayette, queer theory, women writers

Mon titre évoque un texte dont la publication, il y a trois cent quarante ans, s'accompagna de ce qu'on appellerait aujourd'hui un *battage médiatique*. Très attendue, la nouvelle¹ de Lafayette, *La Princesse de Clèves* parut sans nom d'auteur en 1678. Les réactions du lectorat à l'époque témoignent du caractère insolite, voire dérangeant du parcours de la protagoniste. Mais le potentiel de trouble politique dont le texte était porteur a été récemment mis en valeur – dans la politique française contemporaine. Nicolas Sarkozy s'en est pris à *La Princesse de Clèves* à deux reprises, d'abord en février 2006, à Lyon, lorsqu'il était ministre de l'intérieur : « L'autre jour, je m'amusais – on s'amuse comme on peut – à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur *La Princesse de Clèves*. Je ne sais pas si cela vous est arrivé de demander à la guichetière ce qu'elle pensait de *La Princesse*

¹ Même si la caractérisation générique habituelle aujourd'hui est plutôt celle de *roman* pour l'œuvre de Lafayette, à l'époque, le texte est considéré comme nouvelle.

de Clèves. Imaginez un peu le spectacle ! » ; puis en 2008, cette fois comme président de la République faisant l'apologie du bénévolat : « Car ça vaut autant que de savoir par cœur *La Princesse de Clèves*. J'ai rien contre, mais... bon, j'avais beaucoup souffert sur elle »².

Symbole de l'absurdité des concours (au programme desquels le livre ne figurait d'ailleurs pas), confession d'une étrange souffrance rétrospective : clairement, le roman avait été singularisé pour attaquer ce qu'on appelle maintenant *les humanités*. Or, l'utilisation politique de *ce* roman-là n'est pas en fait tout à fait surprenant. Le genre de la nouvelle (historique) et, plus généralement l'écriture romanesque au dix-septième siècle, intégraient une composante politique, ne serait-ce que parce que le type d'interaction sociale que la nouvelle (re)construit renvoie à la vie de l'élite de la cour et des *honnêtes gens*, un milieu dont la dimension panoptique est mise en valeur dans le récit : le propre du courtisan est d'être toujours sous le regard des autres. Si *La Princesse de Clèves* fait proliférer les intrigues secrètes, c'est aussi parce que cette société est une société de l'omniprésence du regard – par la multiplication des cours, des cabales, des lieux de rencontre. Mais mon propos n'est pas, pour émuler Lukács, par exemple, de suggérer que Lafayette est une bonne réaliste, comme Honoré de Balzac le sera aux yeux du critique marxiste, pour avoir si bien rendu compte du drame de la parcelle (voir Lukács 1967). Le terrain (du) politique sur lequel je voudrais spécifiquement me placer, c'est celui du *genre* au sens du terme anglais *gender*, qu'on retrouve aussi bien dans les remarques de Sarkozy (« *la guichetière* », « souffert sur elle ») que dans le glissement symptomatique qui se produit dans le diagnostic de la narratrice de *La Princesse de Clèves*, à qui je donne ici une voix de femme (ce que les analyses qui suivent me paraissent justifier), ainsi que dans l'avis au lecteur du libraire, Barbin, qui publie le texte en 1678. Il s'agira ici de montrer comment *La Princesse de Clèves* interroge les normes de genre et remet en cause les comportements socialement déterminés des hommes et des femmes et les rapports entre les genres.

1. *Il ou elle ? Jeux de rôles*

La narratrice propose de fait aux lecteurs et lectrices un tableau de la cour dont le chiasme formel renforce l'efficacité :

La galanterie et l'ambition étaient l'âme de cette cour et occupaient également les hommes et les femmes³. Il y avait tant d'intérêts et de cabales différentes et les dames y

² Voir *Le Monde*, « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de M^{me} de La Fayette », https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette_1500132_3476.html, consulté en ligne le 27 octobre 2018.

³ Une notation intéressante dans la mesure où il y a des comportements spécifiques et genrés – que le roman remet en cause (ou, à tout le moins, c'est une des lectures possibles).

avaient tant de part que l'amour était toujours mêlé aux affaires, et les affaires à l'amour (Lafayette, 1678, p. 45).

Certes, hommes et femmes sont compris dans l'intrication entre « galanterie » et « affaires ». Mais au niveau étimologique, les femmes sont mises au premier plan : « les dames y avaient tant de part ». La responsabilité des femmes est ainsi présentée comme spécifiquement en cause, une mise en cause d'autant plus paradoxale que le roman semble par ailleurs proposer des alternatives aux scénarios figés pour la vie des femmes – jeunes filles à marier, épouses et surtout veuves – dans la société d'Ancien Régime. Apparemment, les relations entre genres sont si fortement imprimées dans l'idéologie des élites de l'*honnêteté* qu'elles s'imposent dans les textes mêmes qui les remettent (potentiellement) en cause. Le travail de l'idéologie s'en trouve ainsi éclairé. On a la surprise de retrouver un phénomène voisin de ce qui se passe chez Pascal, lorsqu'il stigmatise l'incapacité de l'être humain à se concentrer sur sa condition et son besoin impérieux de se divertir pour échapper à la nécessité de *penser à soi* :

L'ennui *qu'on* a de quitter les occupations où l'on s'est attaché. Un *homme* vit avec plaisir en son ménage. Qu'il voie une *femme* qui lui plaise, qu'il joue cinq ou six jours avec plaisir, le voilà misérable s'il retourne à sa première occupation. Rien n'est plus ordinaire que cela (Pascal, 2010, p. 201 ; c'est moi qui souligne).

Le *on* d'indétermination s'est généré entre la première et la dernière phrase de la remarque. Qu'un texte sur la condition humaine écrit par Pascal⁴ révèle son androcentrisme n'est pas vraiment surprenant. Il l'est plus qu'un roman qui a servi de point d'appui dans les années 1980 aux féministes américaines d'abord pour revoir tant l'interprétation des textes littéraires de l'Ancien Régime que les mécanismes du canon inscrive lui aussi cette définition sociale de la femme comme élément producteur de désordre⁵.

Quant à l'avis du libraire, avant-texte qui fonctionne comme une *captatio benevolentiae*, juste avant le tome premier, il offre un curieux chassé croisé généré :

Quelque approbation qu'ait eu cette Histoire dans les lectures qu'on en a faites, l'Auteur n'a pû se résoudre à se déclarer, il a craint que son nom ne diminuast le succès de son Livre. Il sçait par expérience, que l'on condamne quelquefois les Ouvrages sur la mediocre opinion qu'on a de l'Auteur, & il sçait aussi que la reputation de l'Auteur donne souvent du prix aux Ouvrages. Il demeure donc dans l'obscurité où il est, pour laisser les jugemens plus libres & plus equitables, & il se montrera neanmoins si cette Histoire est aussi agréable au Public que je l'espère (Lafayette, 1678, p. 31).

⁴ On peut noter que l'édition de Port-Royal des *Pensées* date de 1670.

⁵ Ce que le titre du roman de Madame de Villedieu *Les Désordres de l'amour*, paru en 1675, met explicitement en lumière. Marie-Catherine Desjardins a obtenu de la famille de son amant Antoine de Villedieu le droit de s'appeler Madame de Villedieu à la mort de celui-ci, d'où l'emploi de ce terme ici. C'est aussi Barbin qui a publié le roman de Villedieu.

Or, c'est précisément l'anonymat du roman – non qu'on ignorât que Lafayette en était l'autrice, mais cette dernière n'avait pas apposé sa signature – qui a permis que le débat autour de ce roman qui fit beaucoup de bruit restât au niveau du personnage (cf. DeJean, 1984) en laissant Lafayette hors d'atteinte en tant qu'autrice⁶. Et le débat porte, justement, sur les actions de l'héroïne éponyme et plus précisément sur les comportements prescrits aux hommes et aux femmes dans la société, sur leurs rapports vus comme fixés et déterminés par une essence du genre – ce qui, en termes modernes, définit l'*hétéronormativité*.

Le « il » de l'avis du libraire renvoie à un auteur masculin dont le nom est tu, stratégie d'autant plus cousue de fil blanc apparemment que, premièrement, l'autrice est en fait bien connue et, deuxièmement, les femmes ont joué un rôle important dans le développement du roman à cette époque, même si la canonisation de *La Princesse de Clèves* a eu l'effet paradoxal d'occulter ce rôle en conférant à ce seul roman une singularité à la fois exemplaire et exceptionnelle⁷. Ici encore, le rapprochement avec Pascal est éclairant.

Qu'il est difficile de proposer une chose au jugement d'un autre sans corrompre son jugement par la manière de la lui proposer. Si on dit « Je le trouve beau, je le trouve obscur », ou autre chose semblable, on entraîne l'imagination à ce jugement ou on l'irrite au contraire (Pascal, 2010, p. 391).

Le même souci de ne pas faire obstacle à la bonne foi du jugement sous-tend apparemment les deux textes. Mais le « on » de Pascal renvoie implicitement à *un* auteur, alors que le « il » de Barbin est purement grammatical : l'auteur s'est dissimulé parce que c'est une femme. Une femme qui publie, c'est-à-dire qui traite avec un libraire, se met en cause (et, derrière la femme publiée on voit poindre la femme *publique*)⁸. Au contraire, et au contraire du scénario que la nouvelle de

⁶ C'est toute la différence avec Villedieu (voir infra, n. 9) ou avec le personnage fictif de la femme auteur (dans la nouvelle de Félicité de Genlis, *La Femme auteur*, 1802).

⁷ Tout cela n'empêche pas qu'une longue tradition ait voulu doter Lafayette (et les autrices en général) de parèdres masculins à l'origine de son écriture, transformant ainsi la pratique collaborative de l'écriture dans les salons en une délégation d'auteurs masculins à des femmes (Segrais, par exemple). Un article récent de Nathalie Freidel remet en perspective le rapport entre Lafayette et Voiture (voir Freidel 2018).

⁸ Sur la question de la publication pour les femmes qui écrivent, voir Goldsmith et Goodman 1995. Et Marie-Catherine Desjardins, plus connue comme romancière sous le nom de Madame de Villedieu est un exemple intéressant. Critiquant la manière dont Mademoiselle des Jardins (*sic*) récite des vers (ce qu'elle ne fait que trop volontiers à en croire le collecteur d'anecdotes, Tallemant des Réaux, dans ses *Historiettes* caractérise ainsi le comportement de la jeune femme : « Je n'ai jamais rien vu de moins modeste. Elle m'a fait baisser les yeux plus de cent fois » (Tallemant, 1961, p. 901). Sa critique de l'autrice est d'ailleurs caractéristique du stéréotype de la facilité pour l'écriture féminine : « Elle a une facilité étrange à produire ; les choses ne lui coustent rien, et quelquefois elle rencontre heureusement » (Tallemant, 1961, p. 900). Les réussites de Desjardins sont ainsi attribuées au hasard et à une nature

Genlis *La Femme auteur* (1802) propose, les polémiques et les attaques se sont concentrées sur le personnage, à l'image du sondage mené par le *Mercurie galant* en avril 1678 sur la fameuse scène de l'aveu :

Je demande si une femme de vertu, qui a toute l'estime possible pour un Mary parfaitement honneste homme, et qui ne laisse pas d'estre combatüe pour un Amant d'une tres-forte passion qu'elle tâche d'étouffer par toutes sortes de moyens; je demande, dis-je, si cette Femme, voulant se retirer dans un lieu où elle ne soit point exposée à la veüe de cet Amant qu'elle sçait qu'elle aime sans qu'il sçache qu'il est aimé d'elle, et ne pouvant obliger son Mary de consentir à cette retraite sans luy découvrir ce qu'elle sent pour l'amant qu'elle cherche à fuir, fait mieux de faire confidence de cette passion à son Mary, que de la taire au péril des combats qu'elle sera continuellement obligée de rendre par les indispensables occasions de voir cet Amant, dont elle n'a aucun moyen de s'éloigner que celuy de la confidence dont il s'agit. (*Mercurie* avril 1678, cité dans Laugaa, 1971, p. 27).

Ce qu'un tel sondage permet de souligner, c'est le fait que l'attitude de la Princesse met à mal les rapports entre genres dans le cadre du mariage. Comme je l'ai montré ailleurs (cf. Zoberman, 2008, pp. 31-32), c'est encore plus vrai dans la scène du second aveu (celui où la Princesse confirme pour la première et unique fois au duc de Nemours qu'il est aimé d'elle), celle que Valincour dans ses *Lettres* commente par la voix d'une femme présentée comme remarquable :

J'entendis l'autre jour parler sur cette conversation cette personne pour qui vous avez tant d'admiration et que tant de qualités extraordinaires élèvent au-dessus de son sexe (Valincour, 1679, pp. 221-222).

Valincour, donc *il*, se cache derrière *elle*, une femme fictive, « cette personne », renversant ainsi la stratégie du libraire (qui produit un avis dans lequel *elle* se cache derrière un *il*, celui de l'auteur masculin fictif qui désire garder l'anonymat). Ce que la dame en question (recommandable tant pour l'estime que lui porte la correspondante de Valincour que par des qualités qui la placent dans une position particulière dans l'échelle des *genres* – même si le dix-septième siècle ne connaît que le terme *sexe*⁹ – au-dessus de la femme, mais pas encore au niveau de l'homme) souligne, c'est que la Princesse fait et dit le contraire de ce qu'elle devrait faire et dire ; elle se conduit comme un homme et, ce faisant, renverse les rôles et force le duc de Nemours à assumer une position féminine :

féconde (« rencontre »), dont le caractère stéréotypiquement féminin est marqué en termes les moins flatteurs : « Tous les gens emportez y ont donné teste baissée, et d'abord ils l'ont mis au-dessus de Mille de Scudery et de tout le reste des *femelles* » (Tallemand, 1961, p. 900 ; c'est moi qui souligne).

⁹ Mais qui, de fait, recouvre certaines acceptions du terme *genre* comme *gender* aujourd'hui, même si à l'époque on ne le formulait pas explicitement.

Il me semble [...] que Madame de Clèves dit tout ce que devrait dire Monsieur de Nemours. C'est elle qui lui parle de sa passion, qui lui découvre tous les sentiments de son cœur, et qui le fait avec un ordre et une tranquillité qui ne se ressent guère du trouble qu'un pareil aveu donne toujours aux femmes un peu retenues. L'on dirait qu'elle n'est venue là que pour parler, et Monsieur de Nemours pour écouter, au lieu que ce devrait être tout le contraire. A peine en seize pages trouve-t-il le moyen de lui dire deux ou trois mots à la traverse. Elle reprend la parole avec empressement ; il semble qu'elle a peur d'oublier ce qu'elle veut lui dire ou qu'elle craint de ne lui en dire pas assez (Valincour, 1679, p. 222).

Cette femme est d'ailleurs une bonne lectrice. La Princesse elle-même ne dit pas autre chose – mais elle le dit dans un geste d'affirmation de soi qui n'a pas le sens négatif que lui donne Valincour : « Je veux vous parler encore, avec la même sincérité que j'ai déjà commencé, reprit-elle, et je vais passer par-dessus toute la retenue et toutes les délicatesses que je devrais avoir dans une première conversation ; mais je vous conjure de m'écouter sans m'interrompre » (Lafayette, 1678, p. 173). La Princesse renonce explicitement à la retenue qu'elle devrait observer et demande au duc de Nemours de ne pas l'interrompre. Valincour/sa locutrice fictive retourne simplement la valeur des propos et refuse de comprendre la démarche d'auto-affirmation qui est celle du personnage.

2. *La Princesse de Clèves* : une nouvelle loi du genre

Refuser le rôle d'objet et revendiquer la parole : voilà qui place la princesse de Clèves en conflit potentiel avec les *honnêtes gens* qui composent le lectorat de Lafayette ou du *Mercur*. On se rappellera les injonctions de Clitandre, dans *Les Femmes savantes* de Molière, une pièce contemporaine du début de la genèse du roman de Lafayette :

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout,
 Mais je ne lui veux point la passion choquante
 De se rendre savante afin d'être savante ;
 Et j'aime que souvent aux questions qu'on fait,
 Elle sache ignorer les choses qu'elle sait.
 (I, iii, vv. 218-222 ; Molière, 1971, p. 993).

En termes plus choisis, Clitandre annonce déjà le dicton de la servante Martine, « La poule ne doit point chanter devant le coq » (V, iii, v. 1643 ; Molière, 1671, p. 1066). La voix masculine valorisée du personnage de Molière trouve son écho dans la voix *pseudo*-féminine que Valincour exalte (littéralement) en l'élevant au-dessus de la voix des femmes. Deux auteurs masculins valorisent une critique de l'affranchissement d'une femme. La réflexion maintenant ancienne de Nancy Miller (1981, pp. 36-48) avait déjà mis en avant la pertinence du genre de l'auteur comme critère d'analyse, au vu en particulier des affirmations de Genette dans « Vraisemblance et Motivation » (1969, pp. 71-99) : quelque

chose dans le roman de Lafayette trouble les *données* du genre, quelque chose qui active son potentiel de remise en cause, remise en cause qui est de l'ordre du politique. Du coup, on peut relire la responsabilité des femmes dans l'intrication entre affaires de galanterie et alliances politiques évoquée au début de cette réflexion : s'agit-il d'une trace de l'idéologie contemporaine du genre qui s'inscrirait dans un texte qui par ailleurs la remet en cause – un rappel en somme de la dialectique de la cécité et de la clairvoyance mise en avant il y a trente-cinq ans par Paul De Man (De Man, 1983) ou du fait que ce n'est pas parce qu'un texte contribue à dénoncer une idéologie qu'il est radicalement libre de cette idéologie ? Ou faut-il y voir une forme de *captatio benevolentiae* en appelant aux stéréotypes du lectorat pour les dénoncer ensuite ? Encore une fois, les réactions suscitées jusqu'à aujourd'hui confirment l'efficacité dérangeante du texte. Car, à y regarder de près, le savoir social de la voix narrative et sa familiarité avec les intrigues politico-galantes (une des justifications de la nouvelle historique, censée révéler les ressorts secrets des événements et leurs causes véritables) se trouvent en porte-à-faux avec l'intrigue. La longue présentation de la situation a été au cœur des débats (Valincour affirme à sa correspondante qu'au moment où Mademoiselle de Chartres entre en scène, il avait déjà complètement oublié qu'il attendait une héroïne, la Princesse de Clèves, et les partisans du roman insistent au contraire sur les beautés et l'intérêt de cette présentation¹⁰). Ce que l'ouverture met en avant, ce sont justement les intérêts politiques, et c'est dans la logique de ces intérêts que Madame de Chartres vient à la Cour pour marier sa fille, laquelle est sur le point d'atteindre son seizième anniversaire. Ce sont les jeux d'alliances et d'inimitié qui découlent de ces dernières, en particulier la haine de la duchesse de Valentinois pour le Vidame de Chartres, oncle du personnage éponyme et attaché à la reine, qui l'amènent à obtenir du Roi qu'il s'oppose au mariage que Madame de Chartres souhaite pour sa fille. Mais, à partir de là, l'intrigue amoureuse sort de cette logique et, si le destin des personnages extérieurs au triangle central reste lié à de tels calculs (le Vidame est perdu auprès de la reine), les considérations politiques spécifiques au contexte construit par Lafayette pour sa nouvelle disparaissent (seule l'exigence de tenir son rang à la cour reste un ressort, secondaire, dans le développement de l'intrigue). C'est alors une autre perspective (du) politique qui s'ouvre. Parce que le prince de Clèves aime sa femme comme une maîtresse, parce que la Princesse exprime les exigences de son désir¹¹, on a pu voir dans la *Princesse de Clèves* le prototype du roman psychologique. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est le fait que cette analyse des sentiments permet une affirmation de la libération

¹⁰ Voir la présentation de Christine Montalbetti, dans Valincour 1679.

¹¹ J'ai traité ailleurs du sens *queer* qu'on pouvait donner à cette mise en avant de *son propre désir*. Voir Zoberman 2007 et 2008.

de l'héroïne (*enfranchised* et *empowered*). Le fait qu'elle affirme son autonomie dans un contexte culturel spécifique a pu (ou peut encore aujourd'hui) faire lire le dénouement comme une forme d'accomplissement *normé*. Dans sa réflexion sur la « Vie de Monsieur Pascal » par sa sœur, Gilberte Périer, Philippe Sellier voit dans le dénouement de la nouvelle, tout comme dans les derniers moments de la « Vie de Monsieur Pascal » une variante « furti[ve] » de la *légende*¹². Mais c'est réduire le scandale de cette veuve qui, affirmant (loin de la vision anthropologique de Pascal) sa capacité de s'en tenir à sa décision en cartésienne maîtresse d'elle-même, résiste à la pression d'une société qui cherche à remettre les veuves encore en âge de se marier en circulation. Le veuvage est en effet le seul état de la femme qui fasse d'elle un être majeur – et donc une menace potentielle pour la société patriarcale et un sujet d'anxiété pour ses membres. Certes, pour terminer une vie au demeurant brève la narration prend un ton de célébration hagiographique :

Elle passait la moitié de l'année dans cette maison religieuse et l'autre chez elle ; mais dans une retraite et dans des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères ; et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables (Lafayette, 1678, p. 180).

Et l'on a pu interpréter le choix final de la Princesse de bien des manières. Mais l'hagiographie finale ne gomme rien du parcours : d'ailleurs les « exemples de vertu inimitables », loin d'introduire seulement et de manière univoque une dimension *normée* comme les conversions exemplaires des libertins en fin de course, rappellent une dimension spécifique au personnage, si on lit littéralement le terme *inimitables*. Toute la conduite de la Princesse correspond à une recherche de la singularité, de l'exception, dans un milieu où l'exceptionnalité est la règle. Qu'on se rappelle le commentaire de la voix narrative : « et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où on était accoutumé à voir de belles personnes » (Lafayette, 1678, p. 41).

Entre cette présentation et la mort de l'héroïne, une évolution radicale s'est produite, alors même que le temps de l'histoire est si resserré. Relations interpersonnelles et relations sociales apparaissent d'abord comme inextricablement liées dans un jeu de politique des alliances (et les mariages font partie de ce jeu). Le père du prince de Clèves, le duc de Nevers, ne considère pas que Mademoiselle de Chartres soit un parti assez bon, et Madame de Chartres essaie de marier sa fille en rang encore plus haut. Or, dès que le prince de Clèves voit la jeune fille et en tombe amoureux, dès que la jeune femme, désormais Madame de Clèves,

¹² « C'est cette seconde ambition [négliger la surface éphémère du monde] qui préside au passage furtif de la légende dans le dénouement en grisaille de *La Princesse de Clèves* » (Pascal, 2010, p. 149).

voit le duc de Nemours, toutes les considérations de lignée, de stratégie familiale disparaissent. Le triangle passionnel vient enrayer la mécanique sociale et politique de la haute société. Il faut observer le caractère extraordinaire de l'absence de toute considération d'avancement familial dans le couple des Clèves (qui, fait notable, n'évoquent jamais la question de la génération suivante, de l'Enfant¹³), qui ouvre la possibilité d'une lecture *queer* de la nouvelle, au-delà même de la protagoniste. Ce que je voudrais souligner ici pour conclure, c'est qu'après avoir offert à ses lectrices et lecteurs une société où elles/ils pouvaient se reconnaître, Lafayette termine sur la marginalité assumée d'un personnage dont les choix délégitiment les fondements genrés des relations sociales – un dénouement qui n'a rien perdu de son actualité et de son efficacité. Si Madame de Chartres, mère de l'héroïne, assume, en tant que veuve, ce que, pour emprunter le terme de Lacan, on pourrait appeler le *Nom-du-Père* – mais son statut de veuve, et de veuve de la haute aristocratie riche lui permet de le jouer en tant que femme *autonome* –, sa fille utilise son propre statut de veuve – et de veuve de la haute aristocratie – pour s'affranchir et s'identifier, pour vivre et mourir sous sa propre loi.

Bibliographie

- DeJean, J. (1984, October 5). Lafayette's Ellipses: The Privileges of Anonymity. *PMLA*, 99, 884–902.
- De Man, P. (1983/2013). *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge.
- Edelman, L. (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham and London: Duke University Press.
- Freidel, N. (2018, July 3, 79^e année). Madame de Lafayette et Ménage: naissance d'une muse moderne. *XVII^e SIÈCLE*, 280, 487-498.
- Genette, G. (1969). Vraisemblance et motivation. In G. Genette (Ed.), *Figures II* (pp. 71-99). Paris: Seuil.
- Genlis, F. de (1802/2007). *La Femme auteur* - Critical edition by M. Reid. Paris: Gallimard.
- Goldsmith E., & Goodman, D. (1995). *Going Public. Women and Publishing in Early Modern France*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lafayette, M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de (1678/1966). *La Princesse de Clèves*. Paris: Flammarion.
- Laçon, Ph. (2009). Nicolas Sarkozy et la princesse de Clèves: une Love Story contemporaine. *Critique*, 750 (11), 931-944.
- Laugaa, M. (1971). *Lectures de Madame de Lafayette*. Paris: Armand Colin.
- Lukács, G. (1967/1999). *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte et Syros.
- Miller, N. K. (1981, January 1). Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction. *PMLA*, 96, 36–48.
- Molière (1971). *Œuvres complètes* - Critical edition by G. Couton. Paris: Gallimard, t. II.

¹³ Un élément important dans la perspective *queer* de Lee Edelman dans *No Future* (cf. Edelman, 2004).

- Pascal, Bl. (2010). *Pensées, opuscules et lettres* - Critical edition by Ph. Sellier. Paris: Classiques Garnier.
- Tallemant des Réaux, Fr. (1961). *Historiettes* - Critical edition by A. Adam, Paris: Gallimard, t. II.
- Valincour, J.-B. H. du Troussel de (1679/2001). *Lettres à Madame la marquise *** sur le sujet de La princesse de Clèves* - Critical edition by Chr. Montalbetti. Paris: Flammarion.
- Villedieu, M.-C. Desjardins, dite Madame de. (1675/1995). *Les Désordres de l'amour* - Critical edition by M. Cuénin. Genève: Droz.
- Zoberman, P. (2007). A Modest Proposal for Queering the Past : A Queer Princess with a Space of her Own. In J. Day (Ed.), *Queer Sexualities in French and Francophone Literature and Film (French Literature Series XXXIV)* (pp. 35-49). Amsterdam et New York: Rodopi.
- Zoberman, P. (2008). Queer (au) xvii^e siècle ? Stratégies discursives et culture sexuelle dans la France de Louis XIV. In P. Zoberman (Ed.), *Queer : Écritures de la différence ? Vol. 2, Artistes et Représentations* (pp. 19-36). Paris: L'Harmattan.

Aleksandra Wojda

Sorbonne-Université, France

aleksandrawojda@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-1391-6256>

Chanter au singulier : esthétiques et politiques de la voix romantique

ABSTRACT

The article proposes a reflection concerning the connections between the voice representations or vocal practices, worked out towards the end of the Enlightenment period and in the first decades of the 19th century in the French cultural area, and the birth of the socio-economic system characteristic of the bourgeois society. The paper focuses, in particular, on political presuppositions – in the Aristotelian sense of the word « political » – on which all the uses of voice, both spoken and sung, are based. The objective of the study is to understand the status of voice and singing in the process of creation of a modern anthropology.

Keywords: music and politics, voice, music and literature, 19th Century, Romanticism

La question des rapports à la fois ténus et complexes entre musique et politique ne cesse de hanter tous ceux qui s'interrogent sur la place de l'esthétique et du sensible au sein de la *Cité* (Darré, 1996; Quéniart, 1999; Francfort, 2004). Du Platon de la *République* jusqu'aux dictatures totalitaires du siècle dernier, les créateurs des *paradis sur terre* n'ont pas fait l'économie d'une réflexion sur la musique et, quand ils l'ont pu, de sa mise en application concrète, l'art des sons ayant toujours été conçu comme un instrument efficace de formation, de gestion, voire de manipulation des foules. À juste titre, assurément. Parmi les penseurs modernes, d'aucuns ont soulevé les épisodes innombrables et honteux de sa collaboration avec les pires régimes politiques (Quignard, 1996, p. 197). D'autres, pas moins nombreux, l'ont défendu en rappelant les exemples multiples qui témoignent de sa puissance extraordinaire de contestation, comme les chansons révolutionnaires de toute espèce, le *protest song* américain ou les battements de tambour du petit Oskar Matzerath chez Günter Grass (autant d'éléments capables d'alimenter un discours centré sur les vertus d'une musique engagée et engageante pour la « bonne cause »). Manipulation ou contestation ? Tels sont en somme les deux

pôles entre lesquels on a tendance à situer les polémiques que suscite le couple « musique – politique ».

Notre objectif ne sera pas de nous positionner par rapport à un tel débat. La discussion menée en ces termes touche certes à des problématiques de la plus haute importance ; mais foncièrement éthique, elle présente, à nos yeux, le défaut de passer sous silence ce qui se situe « par delà le bien et le mal » : autrement dit le point, ontologique si l'on veut parler ainsi, où les contraires se rencontrent avant d'être pris dans les jeux d'oppositions nés de leur doublure interprétative. De fait, si l'art des sons fascine et dérange, c'est peut-être pour les mêmes raisons, en tout cas à l'époque moderne qui nous intéresse ici. Pascal Quignard lui-même le reconnaît : « La musique attire à elle les corps humains. C'est encore la sirène dans le conte d'Homère » (Quignard, 1996, p. 200). Son chant réussit à *séduire* les plus puissants – c'est-à-dire, à *mettre en mouvement* et à *dé-tourner* d'un chemin. Vue sous cet angle, l'émergence d'une véritable passion pour la musique (Fubini, 2007; Gess, 2011), et plus particulièrement pour la voix (Tibi, 2003), à l'époque post-révolutionnaire où les sociétés et nations européennes cherchent leurs voies et redéfinissent le sens de leur histoire, n'a rien d'étonnant. Plus précisément, si elle possède une dimension politique, celle-ci est loin d'être réductible à des questions « circonstantielles », comme celle de ses diverses « utilisations » dans des contextes idéologiquement marqués (Donegani, 2004).

La logique que nous poursuivrons partira ainsi de l'hypothèse que la métaphore de la voix de sirène citée ci-dessus a quelque chose à nous apprendre sur la dimension politique des esthétiques du chant qui émergent, du crépuscule du Siècle des Lumières jusqu'à la fin du siècle suivant, dans l'imaginaire littéraire et culturel français. L'idée de Vincent Vivès, selon qui la voix constituerait « un certain mode d'appropriation du logos » (Vivès, 2006, p. 7) et conditionnerait, dès lors, tout processus d'individuation, sera fondamentale pour notre réflexion, car elle permet de définir l'instrument-voix comme un lieu d'élaboration non seulement d'une anthropologie, mais aussi d'une politique au sens aristotélicien du terme : celui des rapports entre les membres de la *Cité*. Partant, nous chercherons à comprendre l'évolution des rapports entre les représentations et pratiques vocales d'une part et les projets anthropologiques qu'elles sous-tendent, de l'autre, afin de saisir l'apport des esthétiques du chant du premier XIX^e siècle à l'émergence complexe du « je » moderne.

1. Cultiver les « voix naturelles » : vers une anthropologie politique du chant

Si la sensibilité « phonocentrique » constitue l'un des traits majeurs du paradigme de l'imaginaire romantique français, et plus largement : européen, les travaux de Laurence Tibi et de Vincent Vivès (Tibi, 2003; Vivès, 2006) ont bien montré combien cet intérêt pour la voix et le chant est conditionné par une réception de l'esthétique rousseauiste. Aussi riches et variées soient-elles, les conceptions de la

musique développées par Hegel et Lamennais, et enrichies par un Chateaubriand, un Hoffmann ou un Nerval, contiennent un « noyau » quasiment invariable, hérité de l'auteur de *l'Essai sur les origines des langues* : c'est la conviction que la voix, instrument plus « organique », plus « naturel » et plus « originel » que d'autres, possède à la fois un impact particulier sur la sensibilité de l'auditeur et une vertu de « transparence ». La première de ces qualités permet à la voix de « toucher » le destinataire ; la deuxième la rend capable de révéler les vérités intimes du « je » qui parle ou qui chante. Les deux permettent d'attribuer à la voix un statut épistémologique particulier : on considère qu'elle donne accès à une essence de l'être, une « âme » qui se manifeste de la manière la plus crédible à travers le chant.

L'attendrissement soudain du « je » au simple contact avec une voix simple, proche, souvent féminine, serait-il donc, chez Rousseau, la marque d'un véritable changement de paradigme d'appréhension de la voix ? Ce sont en tout cas les principes mêmes de toute une culture rhétorique du chant français qu'il met en question. Rappelons que dans cette tradition, la vocalité resta soumise pendant plusieurs siècles aux principes de la déclamation : le *logos* y jouait un rôle central, le sensible, le charnel, le musical n'étaient là que pour le rendre plus pertinent (Vivès, 2006, pp. 23, 31; Wojda, 2016c). Rien de tel chez Jean-Jacques Rousseau. Entendre une voix et être touché par elle, c'est « se laisser prendre à son charme mélodique » (Vargas, 2012), être ému par ses inflexions et ses accents. Émile est troublé par la voix de Sophie, « sans même s'inquiéter de ce qu'elle a à dire » (Vargas, 2012), tout comme Jean-Jacques par la façon de chanter de sa tante Suzon (Rousseau, 1967/1, p. 123). De même, l'auditeur de la romance, dans sa définition connue du *Dictionnaire de la musique* (Rousseau 2012, pp. 593-594), se voit touché jusqu'aux larmes par le « je ne sais quoi » qui émane de sa simplicité.

Le bousculement des repères est ici profond : si la voix peut toucher, et même exprimer une vérité du « je », ce n'est pas à travers le discours qu'elle prononce, mais du fait d'une dimension révélatrice attribuée au chant – à la condition, d'ailleurs, qu'il serve un type de répertoire vocal propre à activer ce potentiel. Si l'on s'en tient à la théorie rousseauiste de la romance – ce genre particulier dont l'auteur des *Confessions* restera le patron –, celle-ci a précisément le mérite d'appeler un type de chant dont Rousseau fait promotion : un chant dont la simplicité éveille la sensibilité du destinataire et le fait accéder à une vérité intime, sans que les qualités spécifiques de la voix concrète de l'interprète soient mises en avant. Les raisons qui motivent une telle vision des choses sont explicites, et elles ressortissent autant d'une esthétique que d'une pédagogie : le mérite principal du genre tient à ce qu'il est « accessible à chacun », et n'exige qu'une voix « juste et nette », en quelque sorte « transparente ». La culture de la romance s'oppose par là aux maniérismes aliénants d'une civilisation que Rousseau juge trop éloignée de l'état de la nature ; elle diffère aussi d'une vocalité individuée et sexuée, admirée

plus tard par les romantiques. Elle doit permettre de cultiver un chant à la fois intime et propice à être partagé ; un chant auquel chaque voix peut participer ; un chant qui, tout en étant personnel, reste capable de s'inscrire dans un cadre strophique destiné à tous (Wojda, 2016c).

Peut-on réduire une telle conception de la voix à une simple question d'esthétique musicale, au sens étroit du terme ? Une telle lecture serait difficile à justifier. Nous savons à quel point l'imaginaire musical alimente les conceptions politiques de l'auteur du *Contrat social* ; l'usage fréquent du terme « voix » dans *Économie politique* ou les *Considérations sur la Pologne*, analysé récemment par Yves Vargas (Vargas, 2012), confirme ces thèses. Si Rousseau n'hésite pas à identifier « la voix du peuple » avec celle de Dieu, cela ne l'empêche pas de constater que la seule prise de voix digne d'être reconnue comme celle dudit « peuple » doit s'avérer capable de suivre des normes strictes – et de « vibrer » avec les autres. Méfiant envers les « cris séditieux », les « vociférations » et autres « tumultes », il prévoit un accès à la voix uniquement pour ceux qui sont prêts à dépasser leurs désirs individuels au nom du respect de la « volonté générale ».

La romance constituerait-elle ainsi, pour Rousseau, le laboratoire d'une telle « culture de la voix » – une forme d'exercice de « liberté sous contrainte » pour les sujets de la *Cité*, une pratique vocale capable de les former à des « prises de parole » à la fois subjectives et contrôlées ? C'est à une telle conséquence que mène notre analyse. Mieux : une véritable anthropologie politique de la voix en ressort. Car il s'ensuit que la pensée esthétique de Rousseau offre non seulement un réservoir de métaphores qui alimentent sa réflexion sur la *polis* idéale (Starobinski, 1989, p. 225; Vargas, 2012), mais qu'elle est aussi le lieu d'élaboration discrète d'un type de relations qu'un répertoire musical précisément défini devrait permettre de former en faisant émerger des voix capables de se rejoindre d'une manière profitable à tous.

Une utopie ? Sans doute ; mais pas seulement. Le fait est que la culture de la romance, largement popularisée au tournant du XIX^e siècle, révèle vite son double visage, c'est-à-dire conjointement l'intérêt et les travers du projet rousseauiste. Cultivée surtout par les femmes des milieux aristocratiques et bourgeois auxquelles elle offre l'une des rares formes de « prise de voix » dans un espace social autre que privé, elle finira par être marginalisée pour ces mêmes raisons, devenant un instrument de contrainte dans le processus de leur individuation. De la scène d'opéra au salon domestique, la voix féminine formée au répertoire qui lui est destiné n'aura qu'à remplir un scénario prescrit, apportant du « goût » et de « l'expression » à un chant dont l'objectif principal reste celui de satisfaire l'homme-père (*La Romance*, 1934, p. 147) et d'offrir un contrepoids précieux à ses préoccupations dans l'espace public : un espace auquel la femme-chanteuse – incarnation de la rêverie, de l'émotion, de l'intériorité – n'a toujours pas accès. On ne fait pas plus classificatoire. On ne fait pas – si tant est qu'une classification fixe le mouvement sociétal – plus politique.

2. Transgressions vocales, politiques du désir

Il n'est pas cependant que la pensée de Rousseau pour avoir contribué, à même époque, à une politisation de la notion de la voix. Perçue comme un instrument impliqué dans la formation du « je » et dans la gestion de ses rapports avec les autres membres de la *polis*, elle engage aussi, à ce titre, l'opéra, qui participe à sa manière au même mouvement.

Considéré comme « politique » dès son émergence en raison des problématiques qu'il abordait, celui-ci devient au XIX^e siècle un *forum* privilégié où le spectacle de la *Cité* reçoit son équivalent vocal codifié. Cette codification suit des règles tout autres que celles dont l'auteur d'*Emile* rêvait. La romance incitait en effet à cultiver un chant « non-sexué » et potentiellement accessible à « chacun ». Au contraire, l'opéra distribue ses rôles conformément au modèle bourgeois des rapports sociaux en plein épanouissement. L'appartenance sexuelle, l'âge, le statut familial, la qualité morale de l'individu alimentent une typologie bien définie des voix (Vivès, 2006, p. 97) ; les débordements individuels trop excessifs, qu'ils soient passionnels ou moraux, ne touchent pas à ce système de distribution des rôles, et mènent habituellement à la perte. Kaspar de Weber, Norma de Bellini, Bertram de Meyerbeer en paient le prix, et cela ne fait que conforter l'ordre social établi dont l'aspect déceptif est contrebalancé par la dimension rassurante des repères qu'il propose.

Il reste que ce sont précisément les écarts par rapport à la norme sociale, ceux qui sont susceptibles de la faire éclater – amour adultère, trahison, crime passionnel – qui font l'intérêt du jeu, et qui se traduisent, ici par l'extension de l'*ambitus*, là par la vélocité, ailleurs par la puissance ou l'expressivité vocales. Située entre le pôle de Filomèle – celui du silence significatif (*La Muette de Portici*), et le pôle des Bacchantes – celui de la folie (*Lucia di Lammermoor*), la voix romantique explore ainsi les marges et perturbe les chemins balisés que les lois de la *Cité* permettent de fréquenter, toujours sous contrôle d'un public avide de fantasmer sur ce que les cadres sociétaux ne permettent pas de vivre à la première personne.

Est-ce un hasard, à partir de là, si les excès de la voix sont si souvent attribués aux rôles de femmes ? Alimentant le mythe du corps sensible dominé par ses pulsions, le chant féminin s'avère particulièrement propice à exprimer la puissance contestatrice du désir qui fascine le public avant que ne la canalisent les gardiens de l'ordre. L'exemple de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et de ses deux représentations romanesques – celle de Flaubert, dans *Madame Bovary* (Mathet, 2009; Wojda, 2016a; Wojda, 2016b), et celle de Desbordes-Valmore, dans son roman *Domenica* – est symptomatique de cette tension, qui renvoie à la manière dont la culture vocale de l'opéra façonne les voies de l'individuation féminine. Dans l'opéra, la passion de Lucia pour Edgar semble tirer une part de sa violence de la multitude d'obstacles qu'elle doit vaincre : tuant son mari « légitime », elle poursuit la même logique que celle qu'elle a choisie dès le

premier acte, refusant à se plier à la volonté de son clan. Incapable d'échapper à la logique sacrificielle, elle finit par profiter du seul choix dont elle dispose : détruire, avant de se détruire elle-même. Toute l'énergie d'un désir brutalement étouffé finit par alimenter l'extraordinaire puissance expressive de la scène de folie (*Il dolce suono*) du troisième acte, où le meurtre vient se substituer à l'amour pour retourner la violence contre ceux qui en sont la cause.

Est-ce là une victoire réelle d'un système politique fondé sur un échange économique des biens dont le corps féminin fait partie ? Semblable à aucun autre, seulement identifiable à lui-même, le chant de Lucia dit l'unicité irréductible d'un « je » – en l'occurrence, féminin ; il avertit aussi des effets pervers de la violence institutionnalisée des rapports entre les sexes, qui risque de se retourner contre ceux qui cherchent à en profiter, car elle n'hésite pas à payer de sa vie pour anéantir ce système. Mais il y a le chant proféré et le chant entendu – le chant incorporé, au sens strict du mot (Meschonnic, 1997, p. 27), et le chant reçu à distance. Qu'est-ce qu'une spectatrice, qu'est-ce qu'une femme-sujet, formée dès son jeune âge par le système socio-politique que l'opéra reflète, pourrait bien tirer du premier ? Telle est au fond la grande question de pragmatique politique, qui excède celle, idéaliste et principielle, du rejet sacrificiel du système, et qui laisse entrevoir que cette dernière pourrait bien n'être qu'une façon de conforter ledit système en lui offrant des boucs émissaires... Cette question, c'est celle à laquelle les deux auteurs : Flaubert et Desbordes-Valmore, vont chercher à répondre. Incapable d'assumer un engagement durable, Emma Bovary quitte le théâtre de Rouen sans attendre la scène de folie. Les « cris » passionnés de l'héroïne de Donizetti lui paraissent trop violents pour être supportables ; ils la renvoient à un sentiment d'emprisonnement qui lui coupe littéralement le souffle (Flaubert, 1910, p. 316). Naturellement, sa fuite s'avère inefficace, les réalités socio-économiques la rattraperont pour la mener à la fin tragique qu'on sait. La provinciale Emma, incapable de prendre distance envers les normes qui régissent son emprisonnement, a trop bien intégré ses codes pour pouvoir s'y opposer avec conséquence. Semblablement, c'est au moment où la jeune chanteuse Domenica doit interpréter le rôle de Lucia, chez Marceline Desbordes-Valmore, que son parcours est interrompu (Desbordes-Valmore, 1992). Fidèle jusqu'au bout à un idéal de pureté que les représentations dominantes du chant féminin cherchent à promouvoir, elle refuse, en même temps qu'un mariage forcé, de faire violence à ceux qui l'incitent à le conclure. Ce choix l'éloigne du rôle qu'elle interprète, mais pas de la violence dont il témoigne, qu'elle va vivre dans sa chair. Douce violence, en apparence, si on la compare à celle que choisit Emma. Mais violence semblablement induite d'un système qui l'exige. Elle préférera renoncer elle-même à son corps de femme, en s'enfermant au couvent, que le livrer à un échange qu'elle juge destructeur. Ici comme là, nous assistons à un parcours d'individuation féminine sous contrainte ; là comme ici, les cris des

Lheureux s'avèrent victorieux. Dans les deux romans, le chant poussé jusqu'au cri apparaît comme le seul instrument de contestation potentielle que l'espace public peut offrir aux femmes.

On n'est pas loin de la problématique de l'hystérie – et du point aveugle que son interprétation psychologique a constitué jusqu'à Freud compris. Il y a là toutes les données socio-générées susceptibles d'expliquer pourquoi les « débordements » des voix féminines – et du corps dont elles expriment les tensions – n'ont cessé de hanter le siècle de l'expansion technologique et de l'émergence des États modernes. Tout se passe comme si l'évolution de la société bourgeoise, fondée sur la valorisation de l'esprit critique et d'une économie rationalisée, contribuant à l'émergence d'un « je » quelque peu abstrait et potentiellement aliéné, s'était faite au prix d'une marginalisation, d'une exclusion, d'un refoulement des facultés d'empathie, d'introspection, d'expression des passions les plus complexes que le chant romantique féminin apprenait à cultiver et refusait à faire taire. Dans la même aura d'une appréhension « hystérisée » du féminin, la cantate *La Mort d'Orphée* voit Berlioz mettre en exergue les hurlements triomphants du cortège des Bacchantes qui finissent par déchirer le corps du musicien-poète :

Ô Bacchus! Évoé! vengeons-nous de l'outrage
Dont l'orgueilleux Orphée a payé notre amour! (Berlioz/Berton, 1827).

Et comme l'époque, socialement, n'y répond guère, elles frappent à toutes les portes. Celle de Nerval, par exemple, séduit et hanté par trois voix féminines dont chacune le détourne autant qu'elle le ramène à l'essentiel. Ou chez Hofmann, dans *Le Violon de Crémone* : en l'occurrence, la disparition de la voix de la chanteuse Antonia signe sa mort – mais laisse aussi le conseiller Krespel perdu dans son ironie amère, incapable de retrouver le lien rompu entre corps, signes et sens. Si divers soient-elles, ces représentations des excès du chant féminin font *entendre* une *réflexion* sur la nécessité de faire place, dans la modernité bourgeoise en plein essor, à ce que l'anthropologie issue de l'évolution économique et politique de cette classe tend à marginaliser. Dans cette perspective, la passion des romantiques pour le contralto, ce « timbre étrange » qui perturbe les oppositions binaires entre les sexes, fait ressortir une schizoïdie sociale et offre de quoi soustraire la réalité à la polarisation génrée des facultés cognitives que l'imaginaire bourgeois impose et applique aux distinctions médiatiques et autres spécialisations langagières : l'émotion et l'oralité pour le féminin, la raison et l'écriture pour le masculin. Faire entendre sur scène l'« hermaphrodite de la voix » (Gautier, 2004, p. 77), c'est faire place, au beau milieu de de la *Cité*, à ce « toi l'étrangère » (*Du Fremde*) qui, pour Rilke, deviendra la définition même de la musique (Rilke, 1997, p. 1025).

3. Chants virtuoses et limites de la performance

Les lignes de force et la dynamique historique ne pouvaient mieux se tendre. Là où la théorie rousseauiste de la romance avait incité tous les membres de la *polis* à cultiver ce que leurs voix pouvaient avoir *de et en commun*, l'esthétique romantique du chant – inspirée d'un autre aspect de la pensée de Rousseau – chercha plutôt à valoriser la complexité des identités individuées que la voix était capable d'explorer. C'était ouvrir la boîte de Pandore. Sans quitter la typologie des voix socialement admise que l'institution de l'opéra permettait de cultiver, les choix des compositeurs et des interprètes, tout comme la réception créative de l'opéra par les écrivains de l'époque, permirent d'élargir le spectre des explorations identitaires du chant pour questionner la légitimité des cadres socio-politiques en vigueur. Les enjeux de l'économie de la voix étaient sérieux ; bien trop sérieux pour que certaines autorités acceptent sans broncher une problématique et un type de vocalité qui renoncerait volontairement aux *vocations*.

C'est peut-être la raison pour laquelle les « voix virtuoses » éveillèrent de si violents débats. Bien que la bulle du pape Clément XIV eût interdit en 1770 la castration, mettant fin à une culture de performance vocale extraordinaire que celle-ci permettait de développer aux chanteurs au prix d'une mutilation de leurs organes sexuels, la fascination du public pour les vocalises des voix aiguës (Tibi, 2003, p. 59) subsista, s'attachant à des formes alternatives du même art que les sopranos et les ténors allaient développer au cours du siècle suivant.

Dans ce contexte, le tournant anthropologique et épistémologique qui fit de la voix, au seuil du XIX^e siècle, un instrument d'introspection et de révélation de l'être, fut perçu par nombre de compositeurs et d'écrivains de cette période comme une avancée. Les moqueries d'un Berlioz dirigées contre les ténors qui ne s'intéresseraient qu'à de « folles vocalises » (Berlioz, 1968, pp. 97-98) sont partie prenante dans le débat. Illustrant un positionnement partagé par Stendhal et par Sand (Tibi, 2003, pp. 58-61), elles pointent la vanité superficielle et l'aliénation d'interprètes qui privilégient les attraits de la forme au détriment du sens. S'inscrivant dans la droite lignée de la critique rousseauiste de l'art des castrats contenue dans l'article du *Dictionnaire* qui leur est dédié (Rousseau, 2012, pp. 108-109), ce positionnement reprend de fait des arguments auxquels l'évolution socio-économique du « marché de l'art » ne pouvait que donner une crédibilité, tant il est vrai que le souci du public bourgeois avide de performance et des interprètes avides de gloire constituait une alliance objective, faisant obstacle aux ambitions de ceux qui tenaient à imposer un répertoire plus exigeant et critique.

Pourtant, le plaisir sensible d'écouter les acrobaties vocales n'incite pas toujours à la méfiance ; dans son *Nid des rossignols*, Théophile Gautier reprend le motif connu des deux chanteuses de *La vie d'artiste* d'Hoffmann, pour valoriser un art qui repose essentiellement sur un principe moral : celui de la gratitude (Gautier, 2002). Comme si la virtuosité pouvait être relevée de ses travers ;

comme si elle pouvait, dans certaines conditions, offrir une issue à l'expression identitaire. Quelles conditions ? Là est la question. Et c'est au fond celle du type de contraintes imposées à la nature.

Inutile de rappeler ici que l'expression « naturelle » est un mythe. S'exprimer suppose une dialectique : celle qui fait quitter le moi sans sombrer dans l'indétermination anonyme du *on*. Bref, c'est toucher à ce « soi-même comme un autre » dont la phénoménologie de Ricœur a pu parler, ou à cette quatrième personne du singulier qu'un article de Jean-Michel Maulpoix désignait comme horizon de la quête lyrique (Maulpoix, 1996). Certes, le don de soi ou la gratitude qu' imagine Gautier n'ont que peu de rapport avec ce que Ricœur ou le néo-lyrisme des années 1980 ont pu proposer. Mais une même exigence dialectique l'amène à définir un espace identitaire soustrait à cette pseudo-métaphysique de la nature à laquelle il ne s'agirait que de s'abandonner, dont se nourrit l'imaginaire culturel de son temps. Ainsi conditionne-t-il l'accès à la beauté absolue que propose l'esthétique de la virtuosité à une soustraction aux lois de la nature : travail dans un temps potentiellement sans limite, dans un espace clos et inaccessible aux rumeurs du monde. Si Lauretta et Térésina représentent chez Hoffmann l'opposition entre une virtuosité quelque peu légère et une « vérité de l'âme », les deux chanteuses de Gautier s'exercent dans leurs vocalises en parfaite harmonie et dans une démarche désintéressée, jusqu'à ce que leurs âmes finissent par quitter leurs corps. Ce qui est significatif, en l'occurrence, c'est que leur chant ressemble initialement au chant « naturel » des rossignols, mais s'en distingue très vite par le travail de perfectionnement esthétique qu'il implique. Établissant un lien étroit entre l'idéal du beau, celui de la gratuité et celui de la voix féminine, Gautier représente ces trois composantes essentielles de son esthétique comme inconciliables avec l'ensemble des valeurs socio-économiques fondatrices de la *polis* de son temps. La rupture est radicale avec la philosophie qui les sous-tend. On sait qu'elle a été interprétée par une certaine histoire littéraire comme un repli néo-classique aux allures réactionnaires. Mais est-il pertinent de couper la tentation de l'art pour l'art (qu'on trouve aussi bien chez Gautier que chez Nerval, Baudelaire ou Flaubert, avant Mallarmé) de l'origine politique qui lui donna le jour ? La virtuosité idéalisée apparaît plutôt comme l'effet ponctuel d'un double refus d'abdiquer la personnalité et le partage émotionnel réel, fondé sur un sentiment d'absolu fuyant, voire manquant, un concept inacceptable pour les utopistes aussi bien que pour les manipulateurs politiques.

Question alors, et ce sera la dernière : comment faire en sorte que les vocalises des chanteuses échappent à la récupération, étant entendu que leurs caractéristiques les rapprochent étonnamment de l'idéal du chant-performance qui séduit les publics bourgeois ? Comment, ou plutôt : cela est-il réellement possible ? Difficile de ne pas voir en effet que la virtuosité technique y prend le dessus sur l'expression ; que le verbe y est secondaire, voire insignifiant ; que leur perfection paraît quasiment

surnaturelle et surhumaine – et que tous ces éléments fragilisent la crédibilité de l'esthétique indépendante du cadre socio-politique qui la fait émerger, dont rêve l'auteur... Les liens entre la perfection formelle, que Gautier rattache à l'héritage aristocratique du siècle précédent, et l'idéal de la performance et du perfectionnement économiquement valorisé par le capitalisme bourgeois de son temps sont, en d'autres termes, plus étroits que ce que ses manifestes veulent bien admettre. Quoi qu'il en ait, les pratiques et les représentations du chant virtuose constituent des figurations, admiratives ou critiques, d'une tendance majeure d'un temps où le progrès technologique contribue à l'émancipation du « je » par le biais de son autonomisation et de sa performance accrues.

Pour obvier au problème, la solution sera de prendre à la lettre l'idée d'absolu fuyant ... Dans le *Nid de rossignols*, les partitions sont absentes, le chant féminin se libère également de tout scénario (verbal ou musical) préétabli et de toute charge affective. De la sorte, les exercices interminables lui donnent accès à une perfection inouïe, « montant jusqu'aux sommités les plus inaccessibles de la gamme, et redescendant l'échelle des notes jusqu'au dernier degré ; quelque chose d'étincelant et d'inouï, un déluge de trilles, une pluie embrasée de traits chromatiques, un feu d'artifice musical impossible à décrire » (Gautier, 2002, p. 174). Mais ils finissent par épuiser le corps et causer leur mort précoce. L'allusion au fonctionnement de la « fabrique des virtuoses » et à d'autres « prodiges » dont le XIX^e siècle fera l'une de ses gloires est transparente, et si elle constitue l'issue de l'esthétique de Gautier, elle apparaît comme un problème capital. Marceline Desbordes-Valmore y est sensible : dans son roman déjà cité, elle représente les parcours de deux enfants-musiciens, Ninio et Domenica, exploités jusqu'à la destruction par un parent en quête de succès commercial. Sous pression d'un public toujours avide de divertissements, la formation musicale forcée de Ninio l'incite à développer une ambition démesurée, cause directe de son décès précoce (Desbordes-Valmore, 1992, pp. 23-26). Domenica, nous l'avons vu, abandonne quant à elle sa carrière pour se retirer dans un couvent où les voix féminines peuvent retentir. Deux destins privatifs – mais une différence de taille : l'accueil fait à la vie dans l'un d'entre eux. Comme si l'économie imposée par le lieu était moins destructrice que celle qu'elle voit régner ailleurs ; comme si s'offrait là, dans un *malgré tout* bien résigné, ce reste de gratuité dont la *Cité* livrée à la rentabilité ne pourra bientôt plus que priver ses habitants.

Voilà bien une réponse. Elle a un visage double qui, à maints égards, fait penser à celui de Janus. Il est en effet significatif que l'une de ses faces soit celle d'un homme et l'autre d'une femme, et qu'elles soient à lire en miroir. Ainsi sont convoquées, d'une part la mort de l'art intimement vécu, d'autre part sa perpétuation en pauvreté, revers de ses envols démesurés ; ainsi une voie s'ouvre vers un esthétisme aussi soucieux de l'excellence formelle que conscient de ses fragilités tandis qu'une autre annonce un art du renoncement qui met en cause

l'utopie de l'expansion individuelle illimitée – cette forme sécularisée du désir de l'infini qu'une certaine modernité, digne héritière des Lumières, continuera à idolâtrer. Comment n'entendrait-on que l'héritage d'un certain chant romantique a désormais son mot à dire sur l'inscription de l'individu dans les évolutions de la *polis* en régime post-aristocratique ? Il l'a de fait, parce qu'il lui offre un espace de négociation à la fois libre et défini, un laboratoire où la sensibilité individuée pourra exercer diverses formes et modes d'expression tout aussi bien que rencontrer, intégrer, et réinventer le sens de ses propres limites. On ne saurait à moindres frais ouvrir aux tensions de la modernité.

Bibliographie

- Berlioz, H. (1841). *Les Nuits d'Été, six mélodies pour voix et piano*. Paris: Catelin.
- Berlioz, H. (1968). *Soirées de l'orchestre*. Paris: Gründ.
- Berlioz, H., & Berton, H. (1827). *La Mort d'Orphée*. Retrieved December 10, 2010, from hberlioz.com/Libretti/Rome.
- Darré, A. (Ed.) (1996). *Musique et politique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Dauge, D. (2012). Le bovarysme à l'épreuve de la musique. Retrieved November 10, 2015, from <http://www.fabula.org/lht/9/dauge.html>.
- Desbordes-Valmore, M. (1992). *Domenica*. Genève: Droz.
- Donegani, J.-M. (2004). Musique et politique: le langage musical entre expressivité et vérité. *Raisons politiques*, 2(14), 5-19.
- Flaubert, G. (1910). *Madame Bovary*. Paris: Conrad.
- Francfort, D. (2004). *Le Chant des Nations : Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*. Paris: Hachette.
- Fubini, E. (2007). *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino: Einaudi.
- Gautier, T. (2002). Le Nid des rossignols. In T. Gautier, *Romans, contes et nouvelles: Vol. I*. Paris: Gallimard.
- Gautier, T. (2004). Le Contralto. In T. Gautier. *Œuvres poétiques complètes* (p. 77). Paris: Bartillat.
- Gess, N. (2011). *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg im Breisgau/Berlin: Rombach Verlag.
- La Romance : Journal de Musique* (1834). Paris/Bruxelles.
- Mathet, M.-T. (2009). La scène de l'opéra dans *Madame Bovary*. In A.-M. Harmat (Ed.), *Musique et Littérature : jeux de miroirs* (pp. 25-35). Toulouse: Éditions Universitaires du Sud.
- Maulpoix, J.-M. (1996). La quatrième personne du singulier. In D. Rabaté (Ed.), *Figures du sujet lyrique* (pp. 147-161). Paris: PUF.
- Meschonnic, H. (1997). Le Théâtre dans la voix. *La Licorne*, 41, 25-47.
- Quéniart, J. (Ed.) (1999). *Le chant acteur de l'histoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Rilke, R. M. (1987). An die Musik. In R. M. Rilke, *Sämtliche Werke, II* (p. 111). Frankfurt/Main: Insel Taschenbuch.
- Rousseau, J.-J. (1967). Confessions. In J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes, I*, (pp. 120-376). Paris: Editions du Seuil.
- Rousseau, J.-J. (2012). Dictionnaire de la musique. Retrieved October 20, 2018, from <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>.
- Starobinski, J. (1989). *Le remède dans le mal*. Paris: Gallimard.
- Tibi, L. (2003). *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Vargas, Y. (2012). De la cacophonie mutine à la voix de Dieu. In *Rousseau et la voix du peuple*. Retrieved October 20, 2018, from <http://www.penser-la-transformation.org>.

- Vivès, V. (2006). *Vox humana. Poésie, musique, individuation*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Wojda, A. (2016a). Du spectacle du bovarysme au roman méloforme scènes de l'opéra chez Flaubert (*Madame Bovary*) et Kuncewiczowa (*L'Étrangère*) (I), *Cahiers ERTA*, 9, 147-169.
- Wojda, A. (2016b). Du spectacle du bovarysme au roman méloforme : scènes de l'opéra chez Flaubert (*Madame Bovary*) et Kuncewiczowa (*L'Étrangère*) (II). *Cahiers ERTA*, 10, 165-186.
- Wojda, A. (2016c). Rousseau, la romance et la nature : ou la culture de la sensibilité devant la civilisation des Muses. *Loxias*, 52. Retrieved October 20, 2018, from <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8306>.

Marie-Gabrielle Quentin de Gromard

Université Paris-Sud Saclay, France

marie-gabrielle.quentin-de-gromard@u-psud.fr

<https://orcid.org/0000-0001-6415-4998>

De l'effondrement de l'étalon-or au crépuscule des idoles dans *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide

ABSTRACT

In André Gide's *Les Faux-monnayeurs*, counterfeit money and characters flow in a plot based on a circulatory system in which they seem to be interchangeable. Ideas flow as well in the novel, creating a polyphonic intertextuality. Gide plays with his preferred authors, such as Nietzsche, whose claims are looked into in order to create a distance and question them. Such premises are held by cynical characters as well as the protagonist Bertrand, a positive nietzscheanist icon in his will to affirm himself and radically question upper class and religious values. The money counterfeit takes its roots in the collapse of the gold standard in 1914's France. Gide depicts a world in which all values' authenticity are shaken, the counterfeit money serving as a metonymy to question Nietzsche's arguments, often in an ironical way. Nietzsche's ideas flow from a character to the next and seem to be put to the test.

Keywords: Gide, *Counterfeiters*, polyphony, Nietzsche, values' collapse

Le roman de Gide, *Les Faux-monnayeurs*, a la particularité de croiser des thèmes économiques, psychologiques, moraux et esthétiques, comme de nombreuses études l'ont bien montré. Dans le roman, l'argent entre dans un système de services, d'échanges et d'influences. Nous souhaitons éclairer la manière dont Gide fait circuler les personnages et les idées de son temps, à l'instar des pièces de monnaie, afin d'en vérifier la valeur. Comme les fausses pièces, les personnages entrent également dans une « économie » narrative reposant sur un système d'échange qui semble les rendre parfois interchangeables. Mais, tout comme les personnages, les idées également circulent dans le roman, dans un jeu d'intertextualité dialogique (Bakhtine, 1987, p. 122). À l'instar de la bande de trafiquants qui fait circuler de fausses pièces d'or, certains personnages s'attribuent les idées d'autres personnages comme le fait Robert de Passavant, l'écrivain à succès, avec Vincent Molinier. Mais le trafic d'idées, à l'instar de la fausse monnaie dans le roman,

est également un jeu que Gide joue avec ses auteurs de prédilection, comme Nietzsche, dont il reprend certaines thèses pour mieux les mettre à distance et les questionner. On peut ainsi s'étonner que l'auteur des *Nourritures terrestres* et de *L'Immoraliste*, qui doit tant à Nietzsche dans son projet d'affranchissement, n'hésite pas à placer certains de ses postulats dans la bouche des personnages les plus cyniques et dangereux du roman comme Robert de Passavant, Lilian Griffith et Strouvillhou. Pourtant son héros Bernard peut être considéré comme une figure positive du nietzschéisme de Gide par sa volonté de s'affirmer et dans sa remise en question radicale des valeurs bourgeoises et religieuses.

Le philosophe Jean-Joseph Goux a montré que Gide a thématiqué dans son roman l'effondrement de l'étalon-or dans la France de 1914 en le reliant à la crise du réalisme en littérature et du sujet moderne. Le roman dépeint un monde où l'authenticité de toutes les valeurs est ébranlée, liée au conflit entre l'étalon-or et la fausse monnaie, fictive et conventionnelle. Pour Pierre Chartier, « bonne ou mauvaise, vraie ou fausse, la monnaie peut être élevée au rang d'emblème du roman tout entier » (Chartier, 1991, p. 103). La question de la fausse monnaie, centrale, aurait partie liée avec la problématique de la « transmutation » des toutes les valeurs, prônée par Nietzsche dans une optique de libération de l'individu. Le récit gidien s'inscrit ainsi dans cette tradition du faux-monnayage, lequel se fait d'abord économique, avant de devenir profondément littéraire et philosophique¹. Nous verrons dans un premier temps comment la fausse monnaie s'apparente à une métonymie de l'hypocrisie sociale, relationnelle et artistique. Puis nous nous demanderons comment le principal faussaire du roman, Stouvillhou, permet à Gide de mettre à l'épreuve certaines thèses de Nietzsche, tout en dépeignant un véritable crépuscule des idoles des valeurs bourgeoises, morales et esthétiques de son temps.

1. L'intrigue des faux-monnayeurs

Dans ce roman foisonnant d'intrigues, celle de la bande des faux-monnayeurs occupe en apparence une place marginale. Elle ne commence qu'au milieu du roman, à Saas-Fée, lors du séjour en Suisse de l'écrivain Édouard en compagnie de Laura, sa protégée, et de Bernard Profitendieu, devenu son secrétaire après avoir fui la maison paternelle. L'épicier de Saas-Fée teste Bernard avec une fausse pièce en or ; Bernard

saisit dans son gousset une petite pièce de dix francs, qu'il jeta sur la table. Ecoutez comme elle sonne bien. Presque le même son que les autres. On jurerait qu'elle est en or [...]. Elle n'a pas tout à fait le poids, je crois ; mais elle a l'éclat et presque le son d'une vraie pièce ; son revêtement est en or, de sorte qu'elle vaut pourtant un peu plus de deux sous ; mais elle est en cristal. À l'usage, elle va devenir transparente (Gide, 2009, p. 317).

¹ Comme le montre Jacques Derrida lors du séminaire consacré à la « Fausse Monnaie » chez Baudelaire en 1991.

On retrouve l'intrigue des faux-monnayeurs dans la 3^e partie du roman, le jour de la rentrée de septembre. La bande de collégiens de la pension Vedel-Azaïs, qui a été prise dans une affaire de prostitution², décide d'écouler de fausses pièces. Strouvilhou, proche de Passavant et ancien élève de la pension Vedel, en est le chef et l'instigateur ; son intermédiaire, Léon Ghéridanisol, distribue les fausses pièces aux enfants : Georges Molinier, frère d'Olivier et neveu d'Édouard, et Philippe Adamanti.

À un premier niveau de l'intrigue, le personnage du faux-monnayeur est Strouvilhou. Gide s'est amusé avec l'anagramme du nom du personnage le plus vil du roman : « s'trouve où » ou « ce trou vil ». À l'image des fausses pièces qu'il écoule, ce personnage insaisissable circule à l'arrière-plan des intrigues principales, avant que le lecteur ne comprenne peu à peu le rôle primordial qu'il joue. Sa première apparition est indirecte. C'est d'abord son nom que l'on découvre sur une carte de visite présentée à Robert de Passavant, quand Édouard rend visite à l'écrivain mondain pour la première fois. Il reste invisible, caché dans une salle en attendant d'être reçu par l'écrivain mondain. Son passé est révélé de façon très lacunaire et là encore de façon indirecte dans le Journal d'Édouard que lit Bernard, après que ce dernier lui eût dérobé sa valise à la consigne de la gare. On y apprend qu'il était insolent jusqu'au sarcasme et tournait en ridicule le pasteur Vedel, au point que le vieux pasteur Azaïs dût le renvoyer (Gide, 2009, pp. 248-249). Le « trou » de Strouvilhou dans sa biographie accroît son mystère. On retrouve encore Strouvilhou en arrière-plan et de manière évasive dans la deuxième partie du roman, à Saas-Fée où le lecteur déduit que c'est lui qui a donné la fausse pièce à l'épicier, qui l'a ensuite transmise à Bernard. Le machiavélisme de Strouvilhou réside dans le choix des enfants de la bande des faux-monnayeurs. Ils doivent être de bonnes familles, si possible influentes, capables de faire étouffer l'affaire le cas échéant. Pour plus de sûreté, les enfants sont encouragés à trahir leur famille ; chacun devra espionner ses parents pour découvrir un secret familial honteux qui permettra ensuite à Strouvilhou de les faire chanter : « On se tient, quoi ! Nous tenons les petits, qui tiennent leurs parents, qui nous tiennent. C'est parfait. Tu piges ? », déclare-t-il (Gide, 2009, p. 373). C'est ainsi que Georges Molinier a dérobé à son père les lettres de sa maîtresse. Comme une ombre mystérieuse et menaçante, le chef des faux-monnayeurs apparaît à intervalles irréguliers, toujours à l'arrière-plan des intrigues principales³.

² Nous l'apprenons au tout début du roman dans l'échange entre Molinier et Profitendieu pères.

³ Dans un passage biffé du manuscrit des *Faux-Monnayeurs*, le narrateur confie : « Pour moi, je pense ici comme Édouard et prétend ne présenter personne autrement que selon les rencontres et comme il nous apparaît dans la vie. Certains s'offrent de face et se livrent aux premiers mots ; d'autres ne laissent voir d'eux qu'un profil fuyant. Somme toute, je ne sais pas grand-chose de Strouvilhou. Passavant, lui, paraît mieux renseigné. » (Gide, 2009, p. 1244).

2. La fausse monnaie ou l'impossible sincérité

Le titre des *Faux-monnayeurs* reprend une idée qui parcourt l'œuvre et la pensée de Gide, celle de la fausse monnaie. Elle renvoie *a contrario* à la quête gidienne de sincérité et d'authenticité qui apparaît dès son premier livre, *Les Cahiers d'André Walter* (1891).

La fausse monnaie dans le roman qui nous occupe se développe sur tant de plans, moral, philosophique, social et esthétique, qu'Édouard éprouve des difficultés à expliquer le titre de son roman, *Les Faux-monnayeurs*, mise en abyme de celui de Gide : « A vrai dire, c'est à certains de ses confrères qu'Édouard pensait d'abord, en pensant aux faux-monnayeurs [...]. Mais l'attribution s'était bientôt considérablement élargie » (Gide, 2009, p. 316). On a l'impression, à la lecture, que comme les fausses pièces, les personnages circulent entre eux et semblent interchangeables : Bernard est ainsi le « remplaçant »⁴ d'Olivier comme secrétaire auprès d'Édouard, qui finira par échanger Bernard contre Olivier, tandis que Strouvillhou remplace ce dernier auprès de Robert de Passavant, comme secrétaire et directeur de sa revue littéraire. Passavant appelle Lilian Griffith, son ancienne maîtresse, « la remplaçante » de Laura auprès de Vincent Molinier (Gide, 2009, p. 415). Et celle-ci est remplacée par sa sœur Sarah auprès de Bernard à la pension Vedel. Bernard a en effet troqué son amour pur et idéalisé pour Laura contre l'amour sensuel de Sarah.

On constate dans le roman une impossible sincérité, aussi bien au sein des personnages dont l'identité est multiple et en proie à des postulations diverses qui les rendent parfois inconséquents, que dans les rapports entre l'individu et le groupe. Dans les relations entre individus, la sincérité semble en effet impossible et l'échange de fausse monnaie est la règle sociale. Le trafic des fausses pièces est de ce point de vue une métonymie de l'hypocrisie sociale et relationnelle. Il s'agit de jouer un rôle en respectant normes et conventions dictées par la société. Il faut sauver les apparences, porter un masque, afin de ne pas froisser, choquer et tout simplement garder la face. Dans le roman, la monnaie symbolise les règles d'une morale, comme si les faux-monnayeurs fabriquaient des raisons morales pour justifier leur conduite. Ceux qui professent une morale toute faite apparaissent insincères, comme s'ils s'aveuglaient sur les réels mobiles de leurs actes. Armand dit de son père le Pasteur Vedel qu'il joue au pasteur, le juge Profitendieu trahit l'idéal de la justice pour tous en fermant les yeux sur les exactions commises par des enfants issus de la bourgeoisie, dont il faut protéger les familles. Le pasteur Azais se donne bonne conscience en engageant le vieux la Pérouse comme surveillant dans sa pension, alors qu'il ne s'agit en réalité que d'une bonne affaire pour faire des économies.

⁴ Selon l'expression du narrateur des *Faux-monnayeurs*.

Pour Gide, la « fausse monnaie » traduit l'hypocrisie d'un personnage qui cherche « à paraître ce qu'[il] vaut », sans l'intention de « valoir exactement ce qu'[il] paraît » (Goulet, 1991, p. 102), ce qui fait de la fausse monnaie le signe du désaccord entre l'être et le paraître. Le Comte Robert de Passavant en est l'emblème dans le roman. Il use de son prestige de romancier à la mode pour séduire le jeune Olivier Molinier. Passavant est « celui qui passe en avant, qui ne s'attarde pas, qui effleure sans approfondir, qui se contente de la surface » (Laizé, 2001, p. 116). Quand Édouard vient annoncer à Passavant qu'Olivier le quitte pour devenir son secrétaire, il « n'eut [...] pas trop de mal à se persuader que précisément il en avait assez d'Olivier ; qu'en ces deux mois d'été, il avait épuisé tout l'attrait d'une aventure qui risquait d'encombrer sa vie ; [...] Tout bien considéré, Strouvillou ferait mieux son affaire ; en tant que directeur de revue, s'entend » (Gide, 2009, p. 414). Il n'est pas étonnant dès lors que le faux-monnayeur des lettres s'associe au trafiquant des fausses pièces dorées qui elles aussi sonnent creux. En faux-monnayeur, il s'invente des raisons d'abandonner Olivier, pour sauver la face : « Pour n'avoir pas à reconnaître ses défaites, il affectait toujours d'avoir souhaité son sort, et, quoi qu'il advînt, il prétendait l'avoir voulu. [...] Loin de chercher à courir après lui, et de risquer le ridicule, il se raidit, se força de hausser les épaules » (Gide, 2009, p. 414). Son opposé littéraire est Édouard le romancier qui ne cherche pas à tirer les ficelles d'un jeune homme comme d'un pantin, mais aspire à le guider vers l'épanouissement et la révélation de soi-même.

Si pour Gide nous sommes tous des faux-monnayeurs et si le théâtre est partout, nous contraignant à jouer un rôle sur la scène du monde, certains personnages comme Bernard sont cependant animés d'une exigence de vérité et d'authenticité. Il déclare : « Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux » (Gide, 2009, p. 324). Mais à partir du moment où nous sommes multiples, ou à tout le moins doubles, comment être sincères et rendre un son « probe » ?

3. Les faux-monnayeurs de l'art

La notion de fausse monnaie va plus loin et finit par couvrir toute la production humaine, incluant l'art et la littérature. La discordance entre les sentiments et les mots ainsi que la crise du signe qui n'a plus de garantie de référent, à l'image de la monnaie qui perd la garantie de l'étalon-or, se répercutent dans la crise de la représentation. Par un procédé de mise en abyme, *Les Faux-monnayeurs* sont d'abord le titre donné par Édouard à son futur roman. Dans la deuxième partie du roman, alors que le romancier séjourne en Suisse sur la montagne de Saas-Fée en compagnie de son amie Laura et de son nouveau secrétaire Bernard, celui-ci l'interroge sur le titre qu'il a choisi pour son futur roman :

Dites-nous : ces faux-monnayeurs, qui sont-ils ?

-Eh bien ! Je n'en sais rien, dit Édouard. [...] A vrai dire, c'est à certains de ses confrères qu'Édouard pensait d'abord, en pensant aux faux-monnayeurs ; et singulièrement au vicomte de Passavant (Gide, 2009, p. 312).

Faux-monnayeur des lettres, Robert de Passavant publie des romans clinquants qui ressemblent aux pièces de cristal plaquées or qui circulent dans le roman. Pour lui, « l'œuvre d'art n'est pas tant un but qu'un moyen » (Gide, 2009, p. 228). Ses livres ont pour objectif de séduire un public en quête de modernité et s'apparentent à des produits culturels à la mode. Selon le narrateur,

ils répondent à la dicté de l'époque ; leur mot d'ordre est : opportunité. [...] Ce qui paraîtra le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne [...]. C'est à la génération d'aujourd'hui qu'il s'adresse [...] – mais comme il ne s'adresse qu'à elle, ce qu'il écrit risque de passer avec elle. Il le sait et ne se promet pas de survie (Gide, 2009, p. 228).

Il envisage l'œuvre d'art comme un moyen lucratif et mondain d'asseoir son prestige social, au contraire de l'écrivain authentique comme Édouard qui considère l'œuvre comme ayant sa propre fin en soi. L'or est à l'extérieur de ses œuvres, et non en profondeur. On peut imaginer que peu à peu elles deviendront aussi transparentes que le cristal des fausses pièces d'or.

Strouvilhou, l'organisateur de la bande des faux-monnayeurs, déclare que les écrivains, dans leurs œuvres, « spéculent[nt] » sur des « sentiments admis » qui « sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours » (Gide, 2009, p. 420). Dans ce système de renversement de valeurs généralisé, ce sont les écrivains authentiques qui font figure de faux-monnayeurs : « Dans un monde où chacun triche, c'est l'homme vrai qui fait figure de charlatan » (Gide, 2009, p. 420). Le lecteur est surpris par ce personnage paradoxal ; trafiquant de fausse monnaie, c'est pourtant lui qui débusque les faux-monnayeurs de l'art et de la littérature. Passavant, destinataire et cible de la diatribe de Strouvilhou, est le parfait représentant du faussaire ou « faiseur » en littérature dans le roman ; la subversion des valeurs est vertigineuse dans cette scène, puisque Strouvilhou, le faussaire de monnaie est celui qui fait preuve de probité et d'honnêteté en démasquant Passavant le faussaire en littérature. Le véritable faussaire n'est pas celui qu'on croit. Il ne se situe pas tant sur le plan économique, que sur le plan esthétique et moral en pervertissant non seulement l'idéal d'exigence dans l'art, mais aussi la jeunesse.

4. Une mise à l'épreuve des thèses de Nietzsche : Strouvilhou et Bernard

Orgueilleux, Strouvilhou soustrait ses actes à toute considération morale et agit par-delà bien et mal, en une sorte de héros noir ou de caricature du nietzschéisme ; dans un renversement des valeurs dangereux, il érige le crime en vertu et joue le

rôle de persécuteur dans le roman. Pour atteindre à une « humanité robuste », il prône la suppression des « délicats » (Gide, 2009, p. 419) sur le modèle spartiate. Si comme Nietzsche, il fait l'apologie de la *virtù* antique qui caractérise les héros, et condamne la « pitié » dangereuse qui empêche l'accomplissement de soi, sa conception nietzschéenne du grand homme est « implacable », et déshumanisée. Voici les propos qu'il tient à Passavant :

Mon idéal, certains Grecs l'avaient entrevu ; [...] Corè, fille de Cérès, descendit aux enfers pleine de pitié pour les ombres ; mais que devenue reine, épouse de Pluton, elle n'est plus nommée par Homère, que « l'implacable Proserpine ». Voir *Odyssée*, chant sixième. « Implacable » ; c'est ce que se doit d'être un homme qui se prétend vertueux (Gide, 2009, p. 419).

Il va jusqu'à rêver d'un crime qui serait l'œuvre d'art la plus haute, annonçant le « lyrisme inhumain » du Caligula de Camus :

J'entends répéter toujours et partout que la littérature, les arts, les sciences en dernier ressort, travaillent au bien-être de l'humanité ; et cela suffirait à me les faire vomir. [...] ce qu'il me plaît d'imaginer, c'est tout au contraire l'humanité servile travaillant à quelque monument cruel ; un Bernard Palissy [...] brûlant femme et enfants, et lui-même, pour obtenir le vernis d'un beau plat (Gide, 2009, p. 418).

On retrouve cette conception d'un art cruel et sacrificiel dans la conception de l'art dionysiaque qu'expose Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Peter Schnyder rappelle à juste titre que la « lettre à Angèle » de janvier 1899, montre que Gide appréciait particulièrement *La Naissance de la tragédie*, dont il offre une lecture très éclairée (Schnyder, 1990). Strouvilhou, personnage inquiétant et cynique offre à l'auteur l'occasion de mettre à l'épreuve un certain nietzschéisme dans ce qu'il a d'inquiétant, notamment sa conception du surhomme qu'on retrouve caricaturée dans la « confrérie des hommes forts » à la pension Vedel. Cette confrérie sera en effet à l'origine du suicide du jeune Boris qu'elle orchestre de façon machiavélique. De même que Gide dialogue dans les *Faux-monnayeurs* avec Barrès et Paul Bourget, afin de mieux les mettre à distance et s'en affranchir (Wittmann, 2012), il semble également mettre à l'épreuve l'héritage nietzschéen qui a façonné sa pensée et traverse toute son œuvre depuis *Les Nourritures terrestres* et *L'Immoraliste*. L'auteur d'*Ainsi parlait Zarathoustra* a en effet joué un rôle fondamental dans l'affirmation de soi du jeune Gide et l'acceptation de son homosexualité, indépendamment des interdits moraux et religieux de l'époque et de l'environnement protestant et puritain dont il a dû s'affranchir.

Édouard déclare : « Les idées..., les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes, m'intéressent par-dessus tout, [...] elles vivent, elles combattent,

elles agonisent comme les hommes » (Gide, 2009, p. 315). Les idées échangées par les personnages apparaissent comme « des pièces de monnaie dont l'authenticité reste toujours à vérifier » (Wittmann, 2012, p. 79). Gide les met à l'épreuve en les faisant circuler dans son œuvre d'un personnage à l'autre. Avec le thème de la fausse monnaie, l'auteur montre une relativité généralisée des points de vue, des faits et des valeurs. En contrepoint à Strouvillhou qui incarne un nietzschéisme dangereux et inquiétant, Bernard apparaît comme une autre figure nietzschéenne dans l'œuvre, positive cette fois, même si les deux personnages partagent la même volonté de débusquer les fausses idoles et l'hypocrisie bourgeoise et artistique.

5. Bernard le bâtard

Le personnage nietzschéen de Bernard montre que, contre le système de l'argent représenté par la bourgeoisie, la gratuité est gage de liberté et permet d'affirmer la toute-puissance de l'être. Après avoir découvert sa bâtardise, il part de chez lui sans quasiment un sou en poche et se révolte contre l'ordre social, moral, religieux et familial afin de fonder ses propres valeurs. Le narrateur note : « Il n'a plus rien : tout est à lui » (Gide, 2009, p. 215). On le voit d'abord forcer le secrétaire contenant les secrets de famille, puis voler la valise d'Édouard à la consigne de la gare et enfin l'argent qui s'y trouve, se promettant de le rembourser plus tard en lui offrant ses services. Son ami Olivier remarque avec admiration : « Tu oses tout » (Gide, 2009, p. 196). En se libérant des liens du sang et en contestant l'ordre social, Bernard apparaît comme une figure positive de l'homme nietzschéen⁵. Il est remarquable que Bernard et Strouvillhou, opposés sur le plan de l'intrigue, partagent tous deux des postulats nietzschéens. Bernard représente l'homme libre, souhaitant trouver seul sa voie : il « avait horreur des recommandations, des conseils », note le narrateur (Gide, 2009, p. 325). Figure du « bâtard », omniprésente dans l'œuvre de Gide, Bernard est voué à la liberté. La découverte de sa bâtardise est une libération car il n'est plus lié à une hérédité et une filiation. En quittant la demeure du Juge Profitendieu, il s'écrie : « Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui ressembler. [...] Ne retenons de ceci que la délivrance » (Gide, 2009, p. 175). A présent seul au monde, venu de nulle part, Bernard a la possibilité de n'écouter que lui-même et « devenir ce qu'il est » pour s'accomplir. Au cours du roman *Vincent Molinier*, grand frère d'Olivier et ancien amant de Laura, développe la métaphore botanique des bourgeons. Le lecteur est invité à rapporter cet apologue à la situation de Bernard : « les bourgeons qui se développent naturellement sont [...] les plus éloignés du tronc familial » (Gide, 2009, p. 195), affirme-t-il. Etant libre, il est disponible, prêt pour l'aventure et

⁵ Ce point de vue peut être nuancé : selon P. Masson, Bernard est « finalement conduit à réintégrer le domicile familial. L'aigle finit au poulailler. Mais c'est aussi le prix à payer pour retrouver un père » (Masson & Wittmann, 2012, p. 47).

l'apprentissage. Si Bernard renonce à écrire et collaborer à la revue littéraire fondée par Passavant c'est parce qu'elle représente pour lui de la fausse monnaie.

6. Réversibilité et transmutation des valeurs

Notre hypothèse est que le thème économique de la fausse monnaie entretient un rapport privilégié avec la figure de Nietzsche qui est d'ailleurs cité dans le livre à propos d'une esthétique romanesque fondée sur « l'érosion des contours ». Le terme de « faux-monnayeurs » a pu être inspiré à Gide par sa lecture de Nietzsche. Ce dernier utilise cette expression à deux reprises pour désigner Schopenhauer dans *Le Cas Wagner* et le philosophe sacerdotal kantien dans *L'Antéchrist*. Le motif nietzschéen du crépuscule des idoles et du renversement des valeurs morales et religieuses qui sonnent creux, au profit de l'adhésion à la vie et au corps, trouvent un écho dans « l'extinction de l'étalon-or [qui] anéantit le système des valeurs existantes et les laisse toutes relatives et fluctuantes » (Morii, 2017, p. 211). Reprenant la conception nietzschéenne selon laquelle il n'y a pas de faits, seulement des interprétations, Gide propose un roman de la fluctuation, du perspectivisme et du relativisme des valeurs : valeurs au sens fiduciaire, mais aussi au sens moral et esthétique.

Véritable crépuscule des idoles, la pension Vedel est le temple de l'hypocrisie et de l'inversion des valeurs. Figure centrale de la pension, le pasteur Azaïs cache sa cupidité derrière le masque de la charité chrétienne en recrutant le vieux La Pérouse comme surveillant. Cette fausse vertu chrétienne que représente Azaïs est littéralement vomie par son petit-fils Armand, qui déclare : « Ce que j'ai de plus sincère en moi : la haine de tout ce qu'on appelle Vertu. [...] Tu ne sais pas ce que peut faire de nous une première éducation puritaine. Elle vous laisse au cœur un ressentiment dont on ne peut plus jamais se guérir » (Gide, 2009, p. 451). Il faut noter que le terme de « ressentiment » utilisé par Armand, est une notion clef de l'œuvre de Nietzsche pour désigner la haine de soi et de l'autre engendrée par la morale judéo-chrétienne qui nous apprend à haïr le corps, les passions et la vie *hic et nunc* au nom d'un au-delà idéal.

Dans ce roman profondément ambigu, des personnages vertueux comme le pasteur Azaïs, portent un masque, à l'image de la fausse monnaie en cristal recouverte d'une fine pellicule d'or. Le faussaire Strouvillou, cynique et brutal, qui n'hésite pas à relayer des propos caricaturaux sur le darwinisme et le nietzschéisme pour justifier ses instincts les plus féroces, fait pourtant preuve d'honnêteté intellectuelle en dénonçant les faux sentiments et la banqueroute du langage dans les œuvres à la mode. Tel Nietzsche qui ausculte au marteau les fausses idoles qui sonnent creux, il accepte l'offre de prendre la direction de la revue *L'Avant-garde*, mais il avertit ainsi Passavant : « si je dirige une revue, ce sera pour y crever des outres, pour y démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots » (Gide, 2009, p. 420). On reconnaît dans la bouche de ce personnage, négatif par bien des

aspects, les propos mêmes que Gide tient dans son *Journal* de février 1926 quand il évoque les romanciers de son temps, en retard sur leur époque, qui peignent des sentiments conventionnels, qui n'ont plus cours. Ce brouillage énonciatif participe à la confusion et à l'instabilité des valeurs que montre le roman. Comme le note Strouvillou, « dans un monde où chacun triche, c'est l'homme vrai qui fait figure de charlatan » (Gide, 2009, p. 420).

Gide partage en effet avec son personnage paradoxal sa conception d'une littérature autonome, sur le plan esthétique, mais aussi sur le plan moral. La véritable œuvre d'art doit, selon lui, échapper au moralisme afin de mettre au jour tous les aspects de la psyché de l'homme. Selon la célèbre formule gidiennne, « c'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise littérature » (Gide, 1999, p. 637). Cependant cette conception de l'œuvre d'art est poussée à l'extrême dans les propos de Strouvillou, comme si chaque postulat intellectuel, littéraire et moral que partage Gide devait être retourné et mis à l'épreuve dans le roman. Quand Strouvillou déclare « j'aime à retourner les problèmes » (Gide, 2009, p. 420), on croirait entendre Gide lui-même.

Olivier, d'abord proche des idées de pureté et d'authenticité de son oncle Édouard, se laisse gagner par les conceptions nietzschéennes de Robert de Passavant : « La vérité, c'est l'apparence, [...] le mystère c'est la forme, et [...] ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau »⁶ déclare-t-il à son ami Bernard à la sortie de l'épreuve de dissertation du Baccalauréat (Gide, 2009, p. 368). On pense à l'injonction de Nietzsche : être superficiel par profondeur et faire le choix de l'illusion et du chatolement de l'art pour échapper au gouffre tragique de la réalité. Dans un univers marqué par le crépuscule des idoles et le renversement de toutes les valeurs, la vérité aurait-elle à voir avec la fausse pièce de dix francs ? Cette polyphonie énonciative qui superpose l'idée de Nietzsche à celle de Passavant, qui l'a lui-même empruntée à Paul Ambroise-Paul Valéry, puis est reprise par Olivier dans sa dissertation, suggère que la « vérité » de la fausse pièce réside dans son apparence, et sa profondeur se limite au placage doré à l'or fin, qui s'use après quelques manipulations. Pour Nietzsche en effet, il n'y a que de l'apparence, et si l'on soulève le masque, on trouvera un autre masque, à l'infini. La couche d'or qui recouvre la fausse pièce en cristal, constitue finalement ce qu'elle a de plus précieux car sans elle le cristal ne serait qu'un banal objet transparent. Elle serait le symbole d'une fausseté nécessaire, celle du jeu, présente de soi à soi ainsi que dans les liens sociaux et au sein-même de l'œuvre polyphonique et dialogique que sont *Les Faux-monnayeurs*. Il ne faut pas oublier que tous les personnages du

⁶ « Cette dernière phrase, Olivier la tenait de Passavant, qui lui-même l'avait cueillie sur les lèvres de Paul Ambroise, un jour que celui-ci discourait dans un salon. Tout ce qui n'était pas imprimé, était pour Passavant de bonne prise ; ce qu'il appelait « les idées dans l'air », c'est-à-dire : celles d'autrui » (Gide, 2009, p. 368).

roman ont une forme de dualité, voire de duplicité, qui renvoie au jeu de l'acteur. Le jeu est également celui des idées qui circulent d'un personnage à l'autre, comme les fausses pièces.

7. Le diable et le bon dieu : un roman par-delà bien et mal ?

Dans ce système d'instabilité et de réversibilité généralisées, Dieu n'est pas épargné. S'il apparaît sous les traits de l'Ange dans l'épisode de la lutte de Bernard contre l'ange, Gide a également donné au diable un grand rôle dans l'intrigue des *Faux-monnayeurs* : « A quels sophismes [Édouard] prête-t-il l'oreille ? Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui » (Gide, 2009, p. 337). La Pérouse confie à son ami Édouard qu'il s'est toujours considéré comme une pauvre marionnette manipulée par un Dieu cruel tirant les ficelles. Il va même jusqu'à accuser le diable et le Bon Dieu de ne faire qu'un et d'être le double l'un de l'autre : « Avez-vous remarqué que dans ce monde, Dieu se tait toujours ? Il n'y a que le diable qui parle. [...] J'ai souvent pensé que la Parole de Dieu, c'était la création tout entière. Mais le diable s'en est emparé. [...] Le diable et le bon Dieu ne font qu'un : ils s'entendent » (Gide, 2009, pp. 465-466). Cet aveu du vieux professeur de piano d'Édouard peut se lire comme un commentaire de l'univers romanesque dépeint par Gide.

Dans le cadre de la réversibilité des valeurs, tout se passe comme si les bonnes intentions de certains personnages se retournaient en leur contraire et contribuaient à aboutir au pire, comme le suicide tragique du petit Boris dans la pension Vedel, conséquence de la bienveillante attention d'Édouard qui a proposé, avec la meilleure intention du monde, de l'inscrire dans un établissement où règne le vice sous toutes ses formes. L'indulgence et les bonnes intentions du juge Profitendieu envers la bande de collégiens, d'abord impliqués dans une affaire de prostitution, puis dans un trafic de fausse monnaie, contribue indirectement à l'atroce mise en scène du suicide de Boris, orchestrée par la même bande restée impunie. Le seul ami de Boris dans la pension Vedel est Bernard, mais au moment où Boris devient la victime de la bande, rebaptisée pour l'occasion « La confrérie des hommes forts », Bernard a quitté la pension.

Cet apparent suicide, qui est en réalité un meurtre psychique au sens freudien, avait été orchestré par Strouvillhou, qui l'a suggéré à Ghéridanisol, qui lui-même tire les fils de la bande de collégiens de la pension Vedel : « « Je voulais te dire encore... Il doit y avoir, parmi les pensionnaires, un petit Boris. Laisse-le tranquille celui-là ». Il prit un temps, puis ajouta plus bas : « Pour le moment » » (Gide, 2009, p. 374). Cependant, par un ultime retournement, cet épisode tragique d'une grande cruauté va, par l'horreur qu'il suscite, ramener Georges Molinier sur le chemin de la rédemption : « Lorsqu'il revint ce soir chez ses parents, il se jeta dans les bras de sa mère ; et Pauline eut un élan de reconnaissance vers Dieu, qui, par ce drame affreux, ramenait à elle son fils » (Gide, 2009, p. 464).

Pour conclure, la circulation des fausses pièces d'or dans le roman joue un rôle métonymique de valeur, pas seulement fiduciaire mais aussi morale. En faisant le procès de la fausse monnaie, Gide relativise les notions même de valeur et de vérité, ce qui débouche sur une crise de la représentation et de la création littéraire. L'opposition entre économie et littérature, désignée par la métonymie de la fausse monnaie, se déplace pour poser la question d'une possible vérité dans un monde instable et mouvant, privé de repères et de transcendance. La fausse monnaie serait ainsi liée au questionnement par Gide de sa lecture de Nietzsche, souvent sur le mode ironique. Déjà *L'Immoraliste* (1902), histoire d'un « homme fort », peut se lire comme une fable ironique sur la grandeur et la décadence d'un individualiste. On voit que *Les Faux-monnayeurs* de Gide invite à une relecture infinie, apportant complexité et nuances aux débats soulevés. L'auteur remet constamment en question sa propre position et établit, au travers de l'intertextualité du roman, un dialogue avec lui-même. Si les idées de Nietzsche circulent dans cette œuvre polyphonique d'un personnage à l'autre, elles sont mises à l'épreuve, comme on éprouverait l'authenticité d'une pièce.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.
- Chartier, P. (1991). *Les Faux-monnayeurs d'André Gide*, Paris: Gallimard.
- Gide, A. (2009). *Romans et récits, Œuvres lyriques et dramatiques* - Critical edition by P. Masson, Vol. 2. Paris: Gallimard.
- Gide, A. (1923/1999). *Dostoïevski, Essais critiques*. Paris: Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard.
- Goulet, A. (1991). *André Gide, Les Faux-monnayeurs : mode d'emploi*, Paris: SEDES. DOI: 10.2307/3734488.
- Laizé, H. (2001). *Leçon littéraire sur Les Faux-monnayeurs de Gide*, Paris: PUF.
- Masson, P., & Wittmann, J-M. (2012). *Le Roman somme d'André Gide. Les Faux-monnayeurs*, Paris: PUF. DOI: 10.3917/puf.mass.2014.01.
- Morii, R. (2017). *André Gide, une œuvre à l'épreuve de l'économie*. Paris: Classiques Garnier. DOI: 10.1093/fs/kny125.
- Schnyder, P. (1990). Gide lecteur de Nietzsche. *Travaux de littérature*, 3, 203-223.

Alicja Koziej

Université Marie Curie-Skłodowska, Pologne

atkoziej@poczta.onet.pl

<https://orcid.org/0000-0002-9765-8671>

Pris au piège. Les idéalistes dans *Les Racines du ciel* de Romain Gary

ABSTRACT

The study explores how Romain Gary reviews and rejects various moral attitudes in his novel *The Roots of Heaven*. His later novel *The Kites* sheds a new light at this novel from 1956. A cross reading of both novels allows to show why, according to Gary, ideologies are degenerating and what values remain unchanged.

Keywords: Gary, idealist, politician, totalitarianism, human rights

En 1980, Romain Gary accorde un entretien filmé à Radio-Canada, retranscrit et publié par Gallimard en 2014 à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain. Apparu sous ce titre très éloquent : *Le sens de ma vie*, il peut se lire comme une sorte d'autobiographie autonome ou comme un support de crédibilité à *La Promesse de l'aube*. Il peut s'entendre aussi comme une dernière volonté de l'auteur qui s'est suicidé au début de décembre 1980.

Ce qui peut paraître singulier, voire décevant à tous ceux qui sont un peu familiers de l'œuvre de Romain Gary, écrivain résolument mystificateur, jouant avec son identité et avec ses ouvrages (il propose par exemple à son éditeur deux fois le même livre sous deux titres différents), romancier qui, comme le dit, en connaissance de cause, Dominique Bona: « cultive sa différence » (Bona, 1987, p. 194) et celui qui, selon Nicolas Gelas, en quelque sorte, « invente sa vie » (Gelas, 2018, p. 122), est une ferme déclaration de Gary sur la signification de son roman *Les Racines du ciel*. En effet, l'auteur le qualifie dans *Le sens de ma vie* d'un texte écologiquement. À l'occasion d'un autre entretien donné à l'époque de son premier prix Goncourt, l'écrivain raconte, toujours en diplomate agile, une anecdote qui dit beaucoup sur la réception erronée de son roman¹.

¹ Cf. l'interview de Romain Gary par Pierre Dumayet, enregistrée le 19 décembre 1956, page consultée le 4 septembre 2018. URL: www.ina.fr/playlist-audio-video/302459.

En revenant à d'autres propos de Gary articulés en 1956, il est possible de voir comment, pour parer les critiques parfois très virulentes qui accompagnent l'attribution du prix à l'écrivain, il cite le mot écologie en tant qu'une trouvaille réussie, en partie satisfaisante même, mais fortuite et enfermant ce roman, pourtant très complexe, dans une seule case interprétative, réductrice donc.

Pourquoi, la veille de sa mort, Gary tient-il à s'attribuer cette formule, noble, peut-être, à la mode, sans doute, dans les années 1970, mais manifestement réductrice d'écologie ? Il est probable, me semble-t-il, que l'auteur qui, à l'époque, vit de déception en déception, cherche à mettre en œuvre un stratagème supplémentaire pour préserver ce roman de l'oubli. Or, il est significatif comment, toujours dans le même entretien de 1980, il se contredit en l'espace de trois phrases successives. Une erreur qui ne peut pas passer inaperçue. En évoquant son prix Goncourt, il dit que *Les Racines du ciel* « allait au-delà de la défense de l'environnement » (Gary, 1980a, p. 54), qu'il symbolisait les droits de l'homme, pour conclure d'une manière assez surprenante: « ce que je réclame avant tout [...] c'est la qualité du premier auteur à avoir écrit dans un roman important un livre sur la défense de l'environnement et la protection de la nature » (Gary, 1980a, p. 54). Et Gary réclame la formule de « premier écologiste de France » (Gary, 1980a, p. 55) comme due. Il convient de rappeler ici que, lors de la publication, certains ont vu dans ce roman une imitation (mineure) de Malraux. Il se peut donc que, pour Gary, il soit mieux de se présenter en tant qu'écologiste qu'imitateur. Le subterfuge ne s'arrête pas ici. Car, finalement, l'acceptation de l'étiquette écologique permet à Romain Gary de réorienter habilement l'attention des lecteurs et de mettre en valeur une autre dimension des *Racines du ciel*. L'écrivain, en se servant du prétexte de la protection de la nature, appelle dans *Le sens de ma vie* à une seule posture morale à laquelle il restera fidèle jusqu'à *Les Cerfs-volants*, son ultime livre publié en 1980, c'est-à-dire la protection de la faiblesse. *Les Cerfs-volants*, avec une certaine désinvolture propre au ton général de ce roman, éclaire certains enjeux garyens des *Racines*.

Les Racines du ciel, bâti sur un enchevêtrement de plusieurs voix narratives, ce qui semble assurer un jugement objectif, détaché d'une narration autoritaire, passe en revue différents positionnements plus ou moins idéalistes pour les mettre à l'épreuve et pour les saper ensuite d'une manière assez systématique. Le procédé que Gary, en « agitateur d'idées » (Coquant, 2012, p. 153), utilisera, avec plus d'humour (selon l'auteur : « une arme blanche qui rate rarement son but »²), dans toute son œuvre postérieure. Il fera dire, par exemple, à Radetzky, le héros des *Mangeurs d'étoiles* (1966), qu'un idéaliste « est un enfant de pute qui trouve que la terre n'est pas un endroit assez bon pour lui » (Gary, 1966, p. 236).

Le récit est constitué de trois parties qui, à grands traits, répondent à trois postures politiques et morales. Chez Gary, comme le souligne Jonathan

² Les mots de Gary publiés sur la couverture de la première édition française de *Lady L*.

Barkate, « l'engagement politique est également éthique » (Barkate 2015). Dans cette histoire qui se déroule en Afrique équatoriale française (A.E.F.) dans les années 1950, la veille de la décolonisation du continent africain, la première partie reconstruit l'affaire Morel – nom significatif comme souvent chez Gary (cf. Baudelle 2014, pp. 134-144). Morel, un Français rescapé d'un camp de concentration nazi, « idéaliste pur et dur » (Bona, 1987, p. 195), refuse de « se soumettre à l'infirmité d'être un homme » (Gary, 1956, p. 11) et sillonne le pays avec une pétition réclamant l'adoption de mesures de protection des éléphants. Les troupes sont massacrées tant par les Africains, présentés dans le roman comme une masse affamée à une quête nécessaire de protéine, que par les colons, ces derniers soit trouvant du plaisir dans une chasse gratuite et insensée soit impliqués dans le commerce de l'ivoire. Le massacre à bien des égards est similaire à l'extermination des Juifs par le régime de l'Allemagne nazie. Gary prône ici une certaine forme d'humanisme. Le récit nous informe plusieurs fois que le combat de Morel représente la défense des droits de l'homme, de la dignité et du pouvoir de l'imagination. La cause défendue par Morel n'est pas occasionnelle. Le héros des *Racines du ciel* a contracté une dette morale envers les éléphants : durant sa captivité dans un camp de concentration nazi, ils ont permis à son imagination de nier la réalité concentrationnaire et puis de la dépasser pour le soutenir et sauver : « chaque fois qu'on n'en pouvait plus, dans notre cage, on se mettait à penser à ces géants » (Gary, 1956, p. 55). Les actions de Morel ont tous les caractères du paiement d'une juste réparation, parce qu'il a « contracté [...] une dette envers les éléphants, dont [il] essa[i]e seulement de s'acquitter » (Gary, 1956, p. 55).

Morel est un personnage qui, par son combat et par son engagement, marqué souvent d'une abnégation totale, apparaît comme une mauvaise conscience de l'humanité. Ce n'est pas sans raison donc qu'il gagne de la sympathie, superficielle et momentanée, des médias qui s'intéressent à son affaire. Gary n'est pas ici dupe, il sait qu'il est toujours facile et tentant de s'identifier aux victimes. Morel toutefois est une voix qui clame dans le désert. Tout d'abord, il est esseulé dans son combat. La disproportion criante, qualitative et quantitative, qui existe entre ses moyens et les chasseurs en masse dévoile d'une manière flagrante son impuissance. Ses actions bien que spectaculaires comme, par exemple, la fessée en public de Mme Challut, championne de chasse, ne sont que très ponctuelles et ne donnent pas suite à d'autres actions de défenseurs de l'environnement. D'ailleurs, dans la partie suivante du récit, Gary taxe sévèrement Morel d'idéaliste naïf. Tous les politiciens abusent cyniquement de lui et de la cause des éléphants. S'il est soutenu, l'aide n'est jamais gratuite. Il est présenté ou en tant que fauteur de troubles ou il sert d'un écran de fumée à leurs propres ambitions et actions politiques. En plus, si la symbolique de la défense des éléphants situe Morel du côté des humanistes, sa pratique est manifestement anti-humaniste. Son empressement à entreprendre des activités terroristes ne peut en aucun cas être justifié par la protection des droits de

l'homme. L'image de Morel, que le texte qualifie souvent de fou et de maniaque, n'est pas non plus sans signification et travaille à présenter cet idéaliste en fanatique. Néanmoins, c'est un fanatique pour qui le romancier a de la sympathie parce que, selon lui, il est nécessaire d'avoir sa « part d'aveuglement délibéré », car c'est ce qui « permet à un homme de s'accrocher à quelque chose pour ne pas sombrer » (Gary, 1980b, pp. 215-216).

Tous les biographes et critiques de Romain Gary s'accordent pour dire qu'il ne se laisse jamais engager pour une cause idéologique. Ainsi Dominique Bona souligne : « [...] il ne prend pas parti. Sauf pour de Gaulle [...], il ne prendra jamais plus parti pour aucune cause politique ou idéologique » (Bona, 1987, p. 135) et le biographe ajoute : « aucun fanatisme ne saurait avoir prise sur un tempérament profondément sceptique » (Bona, 1987, p. 109) de Romain Gary. Cependant, beaucoup parmi ces critiques précisent immédiatement que sa seule idéologie soit l'imagination et son pouvoir. Si *La vie devant soi* ou *Les Cerfs-volants* peuvent aisément confirmer cette opinion, *Les Racines du ciel*, où ce motif est également présent, ne le permettent pas. Comme tout autre système, comme tout autre idéalisme, le pouvoir d'imagination se trouve ici sapé, voire nié. La cause défendue par Morel peut le lâcher. Il suffit de penser à ce compagnon de Morel, Robert, qui malgré son expérience concentrationnaire est un chasseur des éléphants, ceci pour des raisons matérielles et comme pour se venger de son passé. La réalité économique vainc ici symboliquement le pouvoir d'esprit et à ceci il n'y a pas de remèdes : Morel s'en va, le dos rond, pris dans le piège de sa mission qui désormais, face à la communauté de rancune, paraît bien moins convaincante. Il est de même avec le rêve de Ludo dans *Les Cerfs-volants*, le héros jugé ainsi sévèrement par son oncle : « Tu l'as trop inventée. [...] Le rêve a touché terre et ça fait toujours des dégâts » (Gary, 1980b, p. 261).

Pour Romain Gary, l'homme est loin d'être parfait. S'il est « un romancier de l'humanisme » (Gelas, 2018), selon le terme de Nicolas Gelas, son regard sur l'humanité n'est ni indulgent ni optimiste. Il ne se laisse pas emporter par une vision naïve de l'homme, il ne semble pas penser que l'homme soit un être corrigible. Bien au contraire : ses innocents tournent facilement en fanatiques, bourreaux ou tyrans et la violence préside chaque action humaine. La déception quant à l'homme n'est pas virtuelle, car, dans l'optique de Gary, l'inhumanité « germe en chacun » (Gelas, 2018). Ainsi, Lila, un des personnages des *Cerfs-volants* déclare-t-elle : « il faut bien ce rendre à l'évidence : ce côté inhumain fait partie de l'humain » (Gary, 1980b, p. 265) et Ludo continue dans le même sens en disant : « nous étions indissolublement liés par ce qui nous rendait différents les uns des autres mais pouvait s'inverser à tout moment pour nous rendre cruellement semblables » (Gary, 1980b, p. 269). Les « pilules de l'humanité » (Gary, 1956, p. 424) même pour Morel apparaissent comme un leurre.

La deuxième partie du roman où est présentée l'ascension de l'Africain Waitari qui cherche à récupérer Morel à des fins nationalistes, ironise ou

critique ouvertement la vision communiste du monde idéal. Waïtari, un être sans scrupule, veut contribuer à la naissance de la légende de Morel pour ses visées indépendantistes et révolutionnaires. Le chef africain revendique une Afrique indépendante, émancipée de la tutelle coloniale, toutefois, déshumanisé par ses propos purement techniques, il représente le totalitarisme. De longs discours de Waïtari dévoilent, avant tout, les pièges du communisme, (remarquons à ce sujet que dans *La nuit sera calme* de Gary l'écrivain avoue « Je n'ai jamais été marqué par le communisme »³ et il n'est pas erroné de se mettre d'accord avec Dominique Bona qui souligne que le communisme n'est pas le cheval de bataille du romancier (Bona, 1987, p. 134), l'opinion partagée aussi par Valéry Coquant qui y rajoute toute une série de doutes et de déceptions vécus et exprimés par cet écrivain-diplomate, entre autres : l'expérience onusienne et la construction européenne (Coquant, 2012, p. 142)), mais c'est aussi un autre type de personnage idéaliste qui est examiné par Gary, c'est-à-dire un technocrate. Waïtari revendique pour lui le nom de « réaliste » et de « bâtisseur » en esquissant ainsi sa théorie du progrès : « il y a toujours eu au début des idéalistes fumeux et inspirés ; les réalistes, les vrais bâtisseurs viennent après, lentement, inexorablement » (Gary, 1956, p. 170). Pour Catonné, lecteur, entre autres, du cycle romanesque *La Comédie américaine*⁴ :

Les vrais communistes ne sont pas des idéalistes, ils ne jouent pas une comédie, ce sont des réalistes. Ils épousent la raison cynique de Machiavel sous un habillage prolétariat (Catonné, 2014, p. 40).

En réalité, Waïtari n'est qu'un harangueur habile, mais peu convaincant. Il est aussi un opportuniste prêt à tout afin d'atteindre le pouvoir. Non seulement il est entouré des hommes cyniques comme Habib, trafiquant d'armes, non seulement il est habité par des idées profondément fausses, mais encore il est complètement coupé de la réalité africaine. C'est un homme qui ignore ou méprise la culture africaine et qui impose les visions et les plans cristallisés en Europe aux habitants de l'Afrique tout en considérant ces derniers comme primitifs. Gary ne laisse aucun doute quant au despotisme en germe de Waïtari en voyant en lui, ironiquement, « un homme condamné aux sommets » (Gary, 1956, p. 396). Dans l'optique garyenne, il est l'un de ces bien-pensants qui l'écœurent (cf. Coquant, 2012, p. 153). La figure de Waïtari permet à Gary de viser aussi la pensée européenne. Éduqué en France, le cacique africain est « un chef-d'œuvre français, et le seul défaut de ce chef d'œuvre [est] d'être trop bien réussi » (Gary, 1956, pp. 395-396). Il partage avec Schtekker, ce « bon nazi » (Gary, 1980b, p. 300) des *Cerfs-volants* les mêmes

³ Jean-François Hangouët souligne cependant l'existence d'une « composante socialiste » chez Gary, cf. partie « Un peu de communisme » dans Hangouët (2007, pp. 196-202).

⁴ Le cycle qui se compose de : *Les Mangeurs d'étoiles* (1966) et *Adieu Gary Cooper* (1969) pour l'édition française.

raisons de l'échec, car ce dernier est dû « au manque de confiance dans les petits et les humbles » (Gary, 1980b, p. 301).

La troisième partie du roman est centrée sur le personnage de Fields, un photographe américain qui se retrouve dans l'équipe de Morel par hasard et assiste au spectaculaire massacre des éléphants au lac de Kuru. Le personnage est construit en miroir tordu de Waïtari. Sa lucidité s'oppose à l'esprit borné du chef africain et son silence répond aux tirades de Waïtari. Muni de son appareil photo, il rejette la parole, défectueuse par sa nature et dont l'utilisation est trop souvent mercenaire et intéressée, en croyant au règne des images. Il est un témoin muet de son temps, le positionnement qui non plus ne satisfait Gary. Si Fields se veut celui qui ne défigure pas la réalité, sa capacité à sensibiliser le grand public est plus que dubitative. Il ne peut suffisamment servir la cause de Morel à laquelle il souscrit parce que, comme le dit symboliquement Gary, il n'a plus de moyens pour documenter le combat en faveur des éléphants. Comme le démontre avec finesse Jean-Marie Catonné, ce témoin muet et peu efficace sera remplacé dans les romans suivants de Gary par une figure de clown lyrique (cf. Catonné, 2014, pp. 36-51).

Vu ces stratégies de la dépréciation des idéalistes⁵, il faut ici se mettre d'accord avec Valéry Coquant pour qui « Gary s'affirme comme l'écrivain de l'individu qui refuse d'être un objet inconscient, manipulé par la société, quelque qu'elle soit » (Coquant, 2012, p. 143). Et le critique a su dire combien le romancier se méfie « des papes de la vérité absolue » (cf. Coquant, 2012, p. 18) en montrant comment, face aux différents systèmes politiques et principes moraux, Gary « aime prendre du recul. Cela lui permet de décrypter les contradictions des uns et des autres, et de cerner les excès qui en découlent » (Coquant, 2012, p. 18). En se déclarant pour une cause, on se trompe, car, comme le déclare dans ses derniers propos prononcés dans *Les Cerfs-volants* Julie Espinoza : « Le blanc et le noir, il y en a marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain » (Gary, 1980b, p. 332). L'écrivain explique quelle posture devrait être adoptée face aux idéologies, car ces dernières risquent toujours de dégénérer. C'est de la figure de ce grand pacifiste, Ambroise Fleury, fabricant des cerfs-volants, qu'il se sert pour mettre au clair sa pensée et exprimer ainsi sa méfiance quant aux grands systèmes :

C'est un homme d'une autre génération : celle qui a connu trop d'horreur. Il se méfie des grands élans et il trouve que les hommes doivent tenir même leurs plus nobles idées au bout d'une solide ficelle (Gary, 1980b, p. 107).

⁵ Jean-Marie Catonné montre comment, dans *Tulipe*, l'engagement pour une cause juste tourne, chez Gary, en imposture (Catonné, 2014, pp. 37-38). Le même mécanisme est visible dans d'autres romans de Gary et, plus particulièrement, dans *La Vie devant soi* et dans *L'Angoisse du roi Salomon*.

Convient-il cependant conclure cette revue des idéalistes des *Racines du ciel* sur un ton radicalement pessimiste ? Gary nous explique, dans *Le sens de ma vie*, que non. C'est ainsi qu'il faut comprendre le bilan qui se trouve à la fin de son entretien où l'écrivain, grâce à la stratégie de se dire écologiste, revendique pour ses romans la « passion de la féminité soit dans son incarnation chernelle et affective de la femme, soit dans son incarnation philosophique de l'éloge de la défense de la faiblesse » (Gary, 1980a, p. 100). Ici, sa voix n'est pas celle d'un diplomate, au contraire, c'est la voix de celui qui a vu de près la menace des totalitarismes, c'est sa manière, très personnelle et très discrète, de concevoir les droits de l'homme : « les droits de l'homme ce n'est pas autre chose que la défense du droit à la faiblesse » (Gary 1980a, p. 100).

C'est la posture d'un autre personnage des *Racines du ciel* : Minna qui répond d'une manière persuasive et efficace à l'échec en série de grands idéalistes. Cette Allemande⁶, dépouillée d'une dignité objective par l'Histoire et par le destin, à la surprise générale, garde sa dignité intime et demeure un seul personnage qui ne se laisse dominer par aucune idéologie. Extrêmement vulnérable, symbole d'un dévouement total, elle suit et protège Morel sans aucune arrière-pensée. Dans son humilité pitoyable, elle obtient que son action se répercute et, comme en récompense, elle-même se trouve finalement protégée par Saint-Denis. Ce dernier transmettra ensuite l'idée de la nécessité de l'altruisme et de la tolérance, en formulant cette pensée chargée d'une leçon simple et facilement acceptable : « à chacun ses éléphants » (Gary, 1956, p. 117). Par sa féminité qui, pour Gary, ce « minoritaire-né » (Gary, 1970, p. 35), signifie la défense de la minorité⁷, Minna est un remède contre les ambitions dépravées de l'homme. *Les Cerfs-volants* donne symboliquement la même leçon lorsque Ludo, obligé de faire face aux horreurs de la guerre, dit : « Je ne sentais rien, je ne pensais à rien. La seule chose que je savais était qu'il fallait sauver les derniers cerfs-volants » (Gary, 1980b, p. 154). Car si l'écriture, pour Gary, « ne peut changer directement le monde, n'en devient pour autant inutile et autonome », remarque Maxime Decout (Decout, 2014, p. 55).

Gary explique qu'il a toujours « de la tendresse pour tout ce qui permet à un homme de donner le meilleur de lui-même » (Gary, 1980b, p. 216) et ce qui est permanent face à ce qui est « changeant et aléatoire comme la politique » (Gary, 1980b, p. 283), y compris les idéologies et leurs partisans.

⁶ Rien de gratuit, ainsi, dans *Tulipe*, Gary se demande : « L'homme est-il allemand ? » (Gary, 1946, p. 88). Dans *Les Cerfs-volants*, il revient à la question : « Il y a longtemps que toute trace de haine pour les Allemands m'a quitté. Et si le nazisme n'était pas une monstruosité inhumaine ? S'il était humain ? » : (Gary, 1980b, p. 324).

Bibliographie

- Ajar, É. (1975). *La Vie devant soi*. Paris: Mercure de France.
- Barkate, J. (2015). Romain Gary : les sens de sa vie. *Acta fabula*, 16(1). Retrieved September 4, 2018, from <http://www.fabula.org/acta/document9090.php>,
- Bona, D. (1987). *Romain Gary*. Paris: Gallimard.
- Baudelle, Y. (2014). Le carnaval des noms. *Europe, 1022-1023*, 134-144.
- Catonné, J. M. (2014). La farce idéaliste. *Europe, 1022-1023*, 36-51.
- Coquant, V. (2012). *Romain Gary. L'homme face à l'action*. Paris: Éditions France-Empire Monde.
- Decout, M. (2014). L'existentialisme dissident de Romain Gary. *Europe, 1022-1023*, 52-62.
- Gary, R. (1946). *Tulipe*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1956). *Les Racines du ciel*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1966). *Les Mangeurs d'étoiles*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1970). *Chien blanc*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1979). *L'Angoisse du roi Salomon*. Paris: Mercure de France.
- Gary, R. (1980a). *Le sens de ma vie*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1980b). *Les Cerfs-volants*. Paris: Gallimard.
- Gelas, N. (2018). GARY Romain – (1914-1980) , In *Encyclopædia Universalis*. Retrieved September 13, 2018, from <https://www.universalis.fr/encyclopedie/romain-gary>.
- Hangouët, J.-F. (2007). Burn, baby, burn. *Littératures*, 56, 196-202.
- Spire, K. (2013). Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956), *Diasporas*, 22. Retrieved October 24, 2018, from <https://journals.openedition.org/diasporas/240>. DOI : 10.4000/diasporas.240.

Ana Maria Alves

Instituto Politécnico de Bragança, Portugal

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro

amalves@ipb.pt

<http://orcid.org/0000-0001-7762-2092>

De l'engagement intellectuel à la déchirure : Sartre et les autres...

ABSTRACT

Claiming responsibility is not exclusively ethical or moral, but also political and ideological. The topic of the writer's responsibility is at the heart of the main debates in the period 1914-1945. The French Intelligentsia stated its stand on the effective and active engagement of the intellectuals under the circumstances of having taken part in history. Until the end of the 1920s, intellectual commitment was feeble. It was only after the end of the 1930s that the intellectual commitment was "theorized", gradually taking off to culminate with Sartre after the Second World War – the great figure of the intellectual committed.

Keywords: responsibility, intellectual, war, commitment, ethical

1. Prémices d'un engagement

L'écrivain « engagé » sait que la parole est action :
il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut
dévoiler qu'en projetant de changer.
Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*

Dès le début du XX^e siècle, les intellectuels sont devenus, en France, ceux qui pensent et expriment leur pensée dans le but d'« intervenir » au sein de la société, étant donc amenés à servir de « guides », de « porte-parole » et militants des grandes causes. Ils seront à l'origine des principaux débats de la période 1914-1945 : patriotisme ou pacifisme, communisme ou capitalisme, anticommunisme et antifascisme. Jusqu'à la fin des années 20, l'engagement intellectuel se fait faiblement sentir. Ce n'est qu'après la fin des années 30 que l'engagement intellectuel est « théorisé », prenant peu à peu, son envol pour en arriver à son apogée, après la Deuxième Guerre mondiale avec des chantres tels Camus, Sartre, Simone de Beauvoir.

Dans la *Trahison des clercs* que Julien Benda écrit entre 1924 et 1927, l'auteur estime que ce n'est pas aux intellectuels qu'il appartient de gouverner le monde : leur réflexion doit se situer sur le plan métaphysique et non dans le domaine pratique. Le clerc doit donner son adhésion à l'idéal démocratique fondé sur la liberté, la justice et la vérité et, en aucun cas, il ne doit aliéner sa liberté ni sa liberté de jugement par l'appartenance ou militance à un parti. L'intellectuel doit dénoncer le mensonge et les méthodes employées par les hommes politiques qui se soucient plus de leurs objectifs personnels que des raisons de l'Etat ou des droits des individus. Benda rejette les idées de classe et de nation, responsables des passions politiques qui dressent les hommes les uns contre les autres : il refuse donc le bolchevisme et le fascisme et dénonce les failles de raisonnement aussi bien de Maurras que des surréalistes. Toutefois, il admet l'engagement effectif et actif de l'intellectuel dans des circonstances graves : c'est ainsi qu'il deviendra un membre très actif dans la Résistance au moment de l'Occupation.

La plupart des intellectuels deviennent les chantres du patriotisme pendant la Grande Guerre. Presque tous les instituteurs, les ecclésiastiques, les académiciens, les écrivains, les professeurs de la Sorbonne et du Collège de France – les philosophes Bergson et Boutroux, le sociologue Durkheim et les historiens Seignobos, Lavis, Hauser – se mobilisent en faveur de la guerre. L'Action Française, elle, demeure la championne du patriotisme germanophobe jusqu'au milieu des années 30.

Certains expriment leur pacifisme dès le début de la guerre : Henry Barbusse, le philosophe Alain, Romain Rolland. Ce dernier publie, même, en septembre 1914, *Au-dessus de la mêlée*. Ils apparaissent comme les grands protagonistes d'une idée qui deviendra, après la guerre, le thème central de l'engagement d'une partie considérable des intellectuels, communistes, socialistes, radicaux ou démocrates-chrétiens. Alain, par exemple, transmet son pacifisme à ses étudiants qui, à leur tour, en imprèneront leurs élèves. *Les Livres propo*s, publiés par la NRF, véhiculent les idées pacifistes et chartériennes. Certains intellectuels pacifistes sont adeptes de la SDN, briandistes, favorables à un rapprochement franco-allemand et à la construction européenne. Le communisme représente, pour quelques-uns, l'apogée de l'humanisme et l'URSS devient alors le modèle de la société nouvelle. Henry Barbusse fonde la revue *Clarté* et adhère au parti communiste en 1923. Des surréalistes tels Breton, Aragon, Eluard, entrent à la SFIC en 1927. Le marxisme attire l'avant-garde intellectuelle que représente le groupe *Philosophie* autour d'Henri Lefèvre, qui adhère au PCF, de Nizan, de Politzer et Friedmann. De même, Malraux et Romain Rolland deviennent, en 1928, des compagnons de route du communisme. Il ne faut, cependant pas, surestimer l'influence du communisme sur les intellectuels : dans la décennie 1920, les milieux universitaires se montrent peu ouverts au marxisme. En outre, la bolchevisation du PCF, à partir de 1923, en écarte la plupart des intellectuels. Dans les années 20 ils se situent plutôt à droite

et expriment leur hostilité, en particulier, à la SDN. L'Action Française exerce un attrait indéniable car elle propose une idéologie rigoureuse et propose une action. Cependant, sa condamnation par le Pape, en décembre 1926, infléchit la tendance.

En somme, de 1914 à la fin des années 20, les rares intellectuels qui s'engagent dans une voie nouvelle par leurs écrits, n'ont guère d'influence. C'est à partir de la fin des années 20 que l'engagement politique des intellectuels commence à prendre de l'importance : on commence à parler du devoir d'engagement politique pour tous les intellectuels. Beaucoup d'entre eux se consacrent au journalisme politique. De même, beaucoup de professeurs mènent une activité journalistique ou une carrière politique parallèlement à leur carrière d'enseignants. Les élections législatives de 1936 verront 59 enseignants arriver à la Chambre ! À la suite de l'échec du Cartel et de l'Action Française, les intellectuels prennent conscience que les structures traditionnelles de la France ne sont plus adaptées aux bouleversements mondiaux provoqués par la Grande Guerre. Certains envisagent alors une solution dans une voie à mi-chemin entre la démocratie et le totalitarisme, entre le capitalisme et le communisme. Ces idées sont diffusées par des revues : *Réaction*, (de tendance maurrassienne), *Combat*, *Esprit* (d'origine catholique) ou encore *Ordre nouveau* (où s'expriment Daniel Rops et Denis de Rougemont). Mais le mouvement ne concerne qu'une minorité, n'entraîne pas de résultats immédiats et les conséquences des événements du 6 février 1934 mettent fin à ces réflexions.

La manifestation du 6 février 1934 contre Daladier, Président du Conseil désigné, à laquelle participent l'extrême-droite et une association communiste d'Anciens Combattants, est présentée par la gauche comme une tentative de coup d'Etat fasciste et oblige les intellectuels à un choix dans une vie politique fortement bipolarisée. L'antifascisme est le thème mobilisateur de la gauche, l'anticommunisme, le thème mobilisateur de la droite.

De 1934 à 1936, certains, comme André Malraux, Jacques Soustelle et André Gide ont une conscience claire de leur responsabilité et soutiennent la gauche. Pour beaucoup, le combat antifasciste est inséparable de l'exaltation de l'URSS, qui apparaît comme l'adversaire irréductible du nazisme. Gide, Malraux, Aragon, Barbusse, Nizan, Jean Guéhenno, Romain Rolland mettent en relief la construction du socialisme de l'URSS et célèbrent la culture humaniste soviétique.

Pendant longtemps, ils refusent de voir les atrocités que commet Staline. Mais Gide perd ses illusions lors de son voyage en URSS en 1936. De même, lorsqu'ils comprennent ce qu'est réellement l'URSS, Nizan, Friedmann et Malraux rompent avec le communisme. En soutenant, en majorité, le Front Populaire naissant, les intellectuels renouent avec une tradition de lutte pour la démocratie. Mais le Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes va se diviser entre les pacifistes autour d'Alain, favorables à une négociation avec Hitler, et ceux qui y sont opposés, selon la ligne que la Troisième Internationale impose au PCF par crainte de l'Allemagne hitlérienne. Les premiers comprennent qui est réellement

Staline mais se trompent sur Hitler, les seconds voient clair sur Hitler mais se laissent aveugler par Staline.

Par réaction contre la montée de la gauche à partir de 1934, les intellectuels d'extrême-droite, Brasillach, Jean de Fabrègues et Thierry Maulnier, s'intéressent aux aspects politiques nouveaux que l'Action Française néglige : la question sociale, le rôle des masses, le Parti, l'Etat. Ils expriment leur admiration pour le fascisme italien dans un premier temps, puis pour l'Allemagne hitlérienne. Ils influencent l'opinion par leurs articles dans *Je suis partout*, *Gringoire*, *Candide*. L'extrémisme de droite attire des intellectuels comme Bainville et Gaxotte, Drieu La Rochelle, l'ancien communiste P. Marion, André Fabre-Luce, Bertrand de Jouvenel, Louis-Ferdinand Céline, Jouhandeau.

Les événements qui se déroulent à l'étranger vont, par ailleurs, exacerber les antagonismes entre intellectuels. La guerre d'Ethiopie oppose les intellectuels de gauche partisans de sanctions contre l'Italie aux intellectuels de droite qui prônent la conciliation avec les dictatures, par anticommunisme. Pour la même raison, pendant la guerre d'Espagne, les intellectuels d'extrême-droite soutiennent les franquistes par leurs écrits – Drieu la Rochelle écrit *Gilles* et Brasillach, *Les cadets de l'Alcazar* –, ou par un engagement direct. Les intellectuels de gauche comme Malraux, auteur de *L'Espoir* et Picasso, peintre de Guernica, soutiennent les républicains. Mais le déroulement de cette guerre amène des intellectuels de droite, catholiques, comme Bernanos, auteur de *Les grands cimetières sous la lune* (1938) et Mauriac, à adopter une position distincte de celle de l'ensemble de la droite.

Les agressions nazies (occupation des Sudètes en 1938 et de Dantzig en 1939) précipitent le débat des intellectuels sur la voie à suivre dans les concessions à Hitler : faut-il le laisser faire, ce qui peut prolonger la paix mais permet au dictateur de continuer les annexions ou bien faut-il accepter le risque d'une guerre ?

2. Responsabilité intellectuelle et sanction

Le rôle de l'intellectuel, du moins de certains d'entre eux, [est] de se porter au-delà de l'événement, de tenter des chances qui sont des risques, d'essayer les chemins de l'histoire. Il faut prendre des responsabilités.

La Rochelle, *Apud*

Lorsque la France déclare la guerre à l'Allemagne, l'attitude des intellectuels variera selon leurs convictions. La plupart des pacifistes se taisent car comme l'affirme Sartre « se taire, c'[était] encore parler » (Sartre, 1998, p. 21). Seuls Alain et Giono exigent la paix immédiate, en septembre 1939. Le pacte germano-soviétique divise les intellectuels communistes. La plupart se taisent. Quelques-uns, comme Aragon, refusent la guerre. Un tout petit nombre, dont Nizan, rompt avec les positions officielles. Les compagnons de route préparent la rupture,

comme Malraux, ou mettent leurs compétences scientifiques au service de la guerre, comme Langevin. Mais il n'y a pas d'engagement patriotique, clair, des intellectuels, comme en 1914. Une exception : celle de Jean Giraudoux, qui deviendra Commissaire Général à l'Information, responsable de la censure et de la propagande dans le gouvernement de Vichy. Après la défaite, l'attitude des intellectuels à l'égard de l'occupant et du gouvernement de Vichy se traduit souvent par une radicalisation de leur engagement politique antérieur à la guerre.

Le pétainisme de certains peut prendre la simple forme de ralliement à ce qu'ils considèrent être un chef charismatique, comme ce fut le cas de l'essayiste Emmanuel Berl qui, au début de la période de Vichy, écrit les discours de Pétain alors qu'il avait été, avant la guerre, directeur de la revue *Marianne*, créée pour combattre les idées affichées dans *Gringoire* et *Candide*. D'autres soutiennent le gouvernement de Vichy parce qu'ils en partagent l'idéal traditionaliste, catholique et anti-communiste. Les intellectuels chartéristes – disciples d'Alain –, pacifistes, sont favorables au gouvernement de Vichy car, théoriquement, il permet à la France de se tenir à l'écart du conflit. Certains intellectuels comme Drieu La Rochelle, Brasillach, Lucien Rebatet, séduits par l'idée d'Europe présentée par l'Allemagne hitlérienne, affichent une grande complicité et deviennent collaborateurs sans être nazis.

Inévitablement, la Libération pose, d'immédiat, le problème de la sanction des collaborateurs. L'épuration devient alors le temps de la chasse aux collabos, des procès et des exécutions sommaires, des purges à tous les niveaux comme si les Français essayaient, par tous les moyens, de se défaire, au plus vite, d'une partie de leur passé. D'une part, on voit surgir l'épuration des Français responsables des « crimes » de guerre, collaborateurs ou favorables à la cause allemande, parmi lesquels se trouvent des intellectuels dont les noms figuraient dans les fameuses « listes noires » établies par le Comité national des écrivains, qui réclamait le juste châtiment « des imposteurs et des traîtres » comme le rappelle Sapiro dans *La guerre des écrivains* (Sapiro, 1999, p. 568). À ce Comité se joignait les noms de François Mauriac, Jean-Paul Sartre, Paul Eluard, Vercors, Jean Paulhan, Louis Aragon, Jean Guéhenno, Edith Thomas, Simone de Beauvoir, Raymond Queneau, Charles Vildrac, etc... Parmi ces derniers se trouvaient certaines personnalités qui, comme les « imposteurs » cités plus haut et dont ils réclamaient une peine, avaient fait, durant l'Occupation, éditer et jouer leurs pièces. Néanmoins, ils allaient en accuser d'autres qui, à leurs yeux, s'étaient conduits comme des traîtres.

Parmi les « épurés », les noms de douze indésirables journalistes, écrivains, artistes et éditeurs suspects d'intelligence avec l'ennemi, - connus de la droite et de l'extrême-droite ayant été condamnés à mort ou discrédités durant l'épuration – paraissent dans cette première liste noire : Robert Brasillach, Louis Ferdinand Céline, Pierre Drieu La Rochelle, Jean Giono, Charles Maurras, Henry de Montherlant, Paul Morand, Marcel Jouhandeau, Jacques Chardonne, Alphonse de Châteaubriant, Lucien Petitjean, André Thérive...

Les intellectuels de gauche – Sartre, Aragon, Camus, Simone de Beauvoir, Elsa Triolet, entre autres – qui se retrouvaient dans le Comité national des écrivains passent alors au-devant de la scène de l'intelligentsia française tout en s'engageant dans les problèmes de leur temps et en soulignant leur position face aux traîtres. Ils publient, alors, le 9 septembre 1944, dans *Les Lettres Françaises*, le « Manifeste des écrivains français » communiqué qui, depuis lors, fait autorité et qui, d'après Gisèle Sapiro, montrait combien « les membres du Comité s'engageaient par une charte à n'avoir aucun rapport d'édition avec les auteurs recensés sur la liste, c'est-à-dire à ne pas publier dans les mêmes collections, anthologies, périodiques » (*Manifeste des écrivains français* (1944) repris par Sapiro, 1999, p. 572). Ils refusaient, en fait, de publier un texte rédigé par un écrivain dont l'attitude ou les écrits pendant l'occupation aurait apporté une aide morale ou matérielle à l'opresseur.

Une semaine après, le 16 septembre, paraît, dans le numéro 21 des *Lettres Françaises*, une nouvelle liste de 94 noms où l'on y retrouve ceux de la liste précédente et des noms tels que Rebatet, Combelle, Bonnard, Benjamin, Jouhandeau, pour ne citer que les plus célèbres.

On entrait, ainsi, de plein pied, dans ce que Michel Winock, Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer appellent les « années Sartre » :

L'après-guerre intellectuel est marqué par la figure omniprésente de Sartre et le succès de l'existentialisme [...]. Symbole et résumé de son époque, Jean-Paul Sartre est l'objet d'une consécration intellectuelle sans précédent [...]. L'époque distille le credo du « tout est politique » : l'art, la littérature, dire, se taire sont autant d'actes politiques, de marques de son engagement intellectuel [...] Car les intellectuels s'engagent. Cette décennie forge et fixe le modèle de l'intellectuel « armé » (Goetschel & Loyer, 1996, p. 106).

La grande question étant, désormais, de savoir quelle attitude l'écrivain doit-il prendre pour faire face à l'absurdité du monde, de la vie même, de cette époque, marquée par l'épuration. Époque dans laquelle journalistes, écrivains et penseurs semblent être plus responsables que n'importe quel autre individu. Du fait de leur statut privilégié, ils ont des comptes à rendre. Il ne s'agit plus de s'attarder au Flore ou bien aux Deux-Magots, rester neutre est impossible, se taire est impossible : ils détiennent une arme autrement dit, un élément de combat – les mots. Ce constat amène alors les intellectuels à s'interroger sur l'influence, sur le pouvoir réel des mots.

Le malaise s'installe dans le milieu intellectuel, fortement ébranlé. Un écrivain est-il responsable de ses écrits ? Où commence la collaboration de plume ? Est-ce que l'écrivain trahit s'il parle des nazis, de la question juive, de la guerre ? Est-ce qu'il faut « qu'il reflète, sans entrer dans la mêlée – parce que la mêlée est toujours injuste » (Beauvoir, 2003, p. 95).

Le débat sur « la responsabilité de l'écrivain » est lancé par l'hebdomadaire *Carrefour*, après la mort de Brasillach. Les réponses à l'enquête ont amené la nouvelle génération à se prononcer sur ce thème de la responsabilité de l'écrivain. Dans un article publié le 16 février 1945, Vercors affirme que :

ce que l'écrivain a offert à l'ennemi, ce n'est pas lui : c'est sa pensée. Et avec sa pensée celle d'autrui. Celle de tous ceux que cette pensée va convaincre ou inquiéter. Comparer l'industriel et l'écrivain, c'est comparer Caïn et le diable. Le crime de Caïn s'arrête à Abel. Le péril du diable est sans limite. Nous avons combattu, ardemment, opiniâtrement combattu (et beaucoup d'entre nous sont morts au combat), pour que chacun, et d'abord l'écrivain, puisse exprimer sa pensée en toute liberté. Au nom de cette liberté, nous laissons aujourd'hui châtier ceux qui ne pensaient pas comme nous. Ne nous trahissons-nous pas même ? La contradiction n'est qu'apparente. Une société humaine n'est homogène que si chacun de ses membres est responsable de ses actes. [...] Un écrit publié est un acte de la pensée. L'écrivain est responsable des conséquences de cet acte... » (Vitoux, 1988, p. 437)

En rupture avec le Comité national des écrivains, Jean Paulhan défendait que la trahison se reconnaissait dans les actes et non dans la parole, soutenant que la responsabilité devait retomber sur ceux qui avaient mis en pratique les idées et non sur ceux qui les avaient proférées. Ainsi, et reprenant une image lancée par le chroniqueur du

Canard enchaîné – Bredford, il écrivait et développait la parabole du mur de l'Atlantique :

L'épuration mène la vie dure aux écrivains. Les ingénieurs, entrepreneurs et maçons qui ont bâti le mur de l'Atlantique se promènent parmi nous bien tranquillement. Ils s'emploient à bâtir de nouveaux murs. Ils bâtissent de nouvelles prisons, où l'on enferme les journalistes qui ont eu le tort d'écrire que le mur de l'Atlantique était bien bâti. C'est ainsi que nous autres gens de lettres avons fait fortune, il y a trois ans. Je parle de fortune morale. Toutes les fois qu'un écrivain avait suffisamment fait l'éloge du crime ou de l'immoralité, on prenait le parti jusqu'alors de l'appeler à l'Académie Française. Il commençait aussitôt à voir les choses d'un autre œil ; cependant, ses disciples vieillissaient modestement au bagne. Mais vous avez changé tout cela : le criminel vous a paru moins coupable que le littérateur qui l'invite au crime, le traître plus digne de pardon que l'idéologie qui lui conseille la trahison. Vous décidiez de vous en prendre désormais à l'auteur plutôt qu'à l'acteur, à la cause plutôt qu'à l'effet. [...] Dans un monde où la Justice peu sûre [...] n'a que la ressource absurde de se montrer implacable, nous allions recevoir enfin notre pleine responsabilité (Paulhan, 1948, p. 98).

Jean-Paul Sartre traitera, dans *Qu'est-ce que la littérature*, la question de cette parabole du mur de l'Atlantique :

On dit aujourd'hui qu'il valait mieux construire le mur de l'Atlantique qu'en parler. Je n'en suis pas autant scandalisé [...]. Et je ne dis pas que cela soit juste [...]. Mais nous devons nous réjouir que notre profession comporte quelques dangers (Sartre, 1993, pp. 232-233).

En d'autres termes, Sartre prétendait dire à Paulhan que l'écriture est un acte et qu'à partir du moment où un écrivain écrit, il se rend responsable car « tout écrit possède un sens, même si ce sens est fort loin de celui que l'auteur avait rêvé d'y mettre » (Sartre, 1948, p. 12).

D'après Gisèle Sapiro ce débat sur la redéfinition de la responsabilité de l'écrivain se faisait à deux niveaux : « le niveau de l'éthique professionnelle, avec la codification de cette responsabilité par la nouvelle génération littéraire, Sartre en particulier ; le niveau judiciaire, à travers les procès des écrivains collaborateurs » (Sapiro, 2004, p. 224).

Sapiro affirme que « c'est cette même conception « intransigeante » de la responsabilité de l'écrivain que partage la nouvelle génération issue de la Résistance dans le débat qui va l'opposer aux partisans de « l'indulgence » et du « droit à l'erreur » (Sapiro, 2004, p. 237)

Elle ajoute que « si la responsabilité est l'aboutissement de la liberté créatrice, l'écrivain a en retour pour responsabilité de garantir sa liberté » (Sapiro, 2004, p. 239). À ce sujet, Sartre défend qu'il ne s'agit pas d'une liberté abstraite, mais au contraire d'une liberté concrète :

La liberté à laquelle il [l'écrivain] fait appel quand il écrit est une liberté concrète [...]. C'est à une indignation concrète à propos d'un événement particulier, c'est à une volonté de changer une institution particulière qu'il fait appel. [...] L'essence de la littérature est de maintenir la liberté, il n'y a pas de problème a priori de la responsabilité de l'écrivain, elle change suivant les époques. [...] Ce n'est pas seulement l'écrivain qui est responsable de son degré de responsabilité, c'est aussi la société dans laquelle il se trouve (Sartre, 1998, pp. 33-34).

3. En guise de conclusion

Soulignons que Sartre défend que l'éthique de la mission de l'écrivain, son engagement vis-à-vis du social, est de soumettre son œuvre à son époque, en fournir un témoignage : ses ouvrages deviendront donc, d'après lui, des revendications matérielles et datées.

Dans le premier numéro des *Temps modernes*, repris dans *Situations II*, Jean-Paul Sartre affirme que l'écrivain engagé n'est jamais neutre :

Nous nous rangeons du côté de ceux qui veulent changer à la fois la condition sociale de l'homme et la conception qu'il a de lui-même.

Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque ; elle est sa chance unique : elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle. [...] L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole à des retentissements (Sartre, 2012, p. 13) [...] Il sait que les mots, [...], sont des « pistolets chargés ». S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme en visant ses cibles (Sartre, 2012, p. 71).

La littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé (Sartre, 2012, p. 72).

Et c'est sur cette conception de la responsabilité que, Jean-Paul Sartre, va fonder dans l'après-guerre sa théorie de la « littérature engagée » qu'il expose dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947) où il postule que l'écrivain doit participer aux débats collectifs de son temps.

Cette théorie sera contestée par certains intellectuels comme Aragon qui affirmera dans une interview accordée au journal *L'Express* en septembre 1971 : « je n'ai jamais été engagé, et je déteste ce mot. Il relève du système philosophique de Jean-Paul Sartre et ce mot n'entre pas dans mon humble mode de penser à moi » (Aragon, 1971, p. 11). Dans un même élan de déconstruction, André Breton avait déjà avancé l'idée que « l'ignoble mot engagement qui a pris cours depuis la guerre, sue une servilité dont la poésie et l'art ont horreur » (Judt, 1992, p. 260).

Dans *Situations IX*, Sartre prend conscience que sa théorie doit changer : « Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée : à présent je connais notre impuissance. N'importe : je fais, je ferai des livres ; il en faut ; cela sert tout de même » (Sartre, 1972, p. 316). Ce discours désenchanté, comme le souligne, quelques années plus tard, Pierre Nora dans un article intitulé *Que peuvent les intellectuels ?*, montre combien l'écrivain – « intellectuel-oracle a fait son temps » – (Nora, 1980, p. 7). Nora ouvre, de la sorte, le débat qui signalera une décennie marquée par un discours pessimiste, un silence de l'intelligentsia française. Dans cette pénombre, l'écriture, « a cessé d'être sacrée, ou du moins n'est plus aussi sacrée qu'au temps où les intellectuels, que l'on a perdu dans les années 80, [pensons ici à la mort de Sartre, Aron], étaient vénérés comme des prophètes (Alves, 2012, p. 29). Pour décrire ce « tournant majeur des années 1980 », Dominique Viart défend que la littérature a connu, « une ré-appropriation du littéraire, par où la 'modernité' ne se donne plus comme discours d'avenir mais conscience critique d'un héritage historique et social » (Viart, 2016, p. 317).

Bibliographie

- Alves, A. M. (2012). Nostalgie d'un âge d'or : où sont passés les intellos ? In A. P. Coutinho M. de F. Outeirinho, & J. D. de Almeida (Eds.), *La Force (In) Tranquille des années quatre-vingt : Questions posées à la culture française*. (pp. 17– 31). Porto: Universidade do Porto.
- Assouline, P. (1996). *L'Épuration des intellectuels*. Paris: Complexe.
- Beauvoir, S. de, (1947/2003). *Pour une morale de l'ambiguïté*. Paris: Gallimard.
- Benda, J. (1927/1990). *La Trahison des clercs*. Paris: Grasset.
- Chapsal, M. (1971), Interview à Aragon. *L'Express*, 20-26 septembre, p. 11.
- Goetschel P., & Loyer E. (1996). *Histoire culturelle et intellectuelle de la France du XX^e siècle*. Paris: Armand Colin.
- Judt, T. (1992). *Un passé imparfait. Les intellectuels en France (1944-1956)*. Paris: Fayard.
- Nora, P. (1980). Que peuvent les intellectuels ?, *Le Débat*, 1, 3-19.
- Paulhan, J. (1948). *De la paille et du grain*. Paris: Gallimard.
- Sapiro, G. (1999). *La Guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris: Fayard.
- Sapiro, G. (2004). Ecrivains en procès : La redéfinition de la responsabilité de l'écrivain. In É. A. Hubert, & M. Murat (Eds.), *L'année 45* (pp. 223-239). Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Sartre, J.-P. (1947/1970). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard.

- Sartre, J.-P. (1948/1993). Situation de l'écrivain en 1947. In J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature* (pp. 232-233). Paris: Gallimard.
- Sartre J.-P. (1948/2012). *Situations II*, Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1948/2012). Présentation des Temps Modernes, In *Situations II*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1972). *Plaidoyer pour les intellectuels*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1972). *Situations IX*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1998). *La Responsabilité de l'écrivain*. Paris: Verdier.
- Viart, D. (2016). Écrire au présent : l'esthétique contemporaine, In M. Touret, & F. Dugast-Portes (Eds.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle* (pp. 317-336). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Vitoux, F. (1988). *La vie de Céline*. Paris: Bernard Grasset.

Hélène Barthelmebs-Raguin

Université du Luxembourg, Luxembourg

helene.barthelmebs@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9983-4619>

Penser la place des femmes sur la scène littéraire. Stratégies de légitimation

ABSTRACT

In the line of recent studies (Reid, 2010; Planté, 2003), this contribution deals with the place of the feminine authors in the French literary *canon* and with the status of *author*. This political question also raises questions about the corpus' construction of the classics of the literature which are taught and serve as references in literary studies. If women represent approximately 50 % of the world's population, they are far from proportionally representing in literature. Thus, the scarcity of women in Literary History will be at the center of our preoccupation, and we will endeavor to show how societies have influenced the representation of women in literature, and how feminine authors have denounced the image of inequalities between men and women in their works.

Keywords: women in literature, literary history, feminine writing, writing strategies, terminology

Dans la lignée d'études récentes (Reid, 2010; Planté, 2003), il s'agit dans cette réflexion¹ d'interroger la place des auteures dans le canon littéraire francophone et de questionner ainsi la pensée qui entoure le statut d'*auteure*. Lui-même polémique, ce mot est au centre de discussions parfois houleuses qui soulignent la vivacité du débat que suscite la présence des femmes sur la scène littéraire. Auteurs, auteurs-femmes, auteures, autrices ou encore écrivaines, chaque dénomination entraîne avec elle un questionnement ainsi qu'une posture critique et auctoriale – en témoigne la réponse cinglante de l'Académie française à la volonté de féminisation du substantif *auteur*, sur laquelle nous reviendrons.

Ainsi, la littérature, comme toute production culturelle, n'est pas neutre : elle se fait le reflet des enjeux de pouvoirs contemporains, que ce soit en légitimant le

¹ L'auteure tient à remercier Marjolaine Raguin pour les riches discussions à ce sujet et quant à la féminisation de la langue française.

système de valeurs dominant ou, au contraire, en le (re)mettant en question. Sur cette question de la représentation des femmes dans l'Histoire littéraire, il suffit d'ouvrir une anthologie traditionnelle pour s'apercevoir qu'elles y sont sous-représentées. L'Histoire ne garde majoritairement trace que des écrits d'hommes et occulte les œuvres féminines ; la littérature ayant renforcé, et renforçant encore, les inégalités entre les sexes. La rareté des femmes dans l'Histoire littéraire sera au centre de notre préoccupation, et nous nous attacherons ici à montrer de quelle manière les sociétés ont influé sur la représentation des femmes dans la littérature, et comment ces dernières ont à leur tour renvoyé l'image des inégalités entre hommes et femmes. Certaines auteures (Annie Ernaux, Virginie Despentes, Hélène Cixous, Anne Hébert, etc. pour n'en citer que quelques-unes) se sont ainsi engagées pour la cause des femmes et des auteures, cherchant à légitimer leur place et leur accès à la création artistique.

Pour finir cette entrée en matière, nous tenons à préciser notre propos de manière à le replacer dans l'Histoire littéraire. Il n'est pas question ici de postuler d'un champ littéraire exclusivement masculin, et donc d'oblitérer volontairement le fait que des écrivaines aient accédé à la postérité et se sont vues inscrites dans le canon littéraire francophone. Bien sûr, Marie de France, George Sand, Simone de Beauvoir, à l'instar de Virginia Woolf dans les littératures de langue anglaise ou de Novalis dans les littératures de langue allemande, ont durablement marqué la littérature. Toutefois, non seulement leur accession à la notoriété a très souvent été sujette à caution, mais aujourd'hui encore leurs homologues masculins tiennent le devant de la scène artistique littéraire – en témoigne, par exemple, la faible représentation des femmes dans les manuels et les anthologies scolaires (cf. Chadeffaud, Desaint & Fouché, 2018, pp. 61-85).

1. Où sont les femmes ?

Commençons cette réflexion par la question, éminemment polémique, de la terminologie. Désigner une femme qui écrit demeure, en 2018, une gageure tant les enjeux idéologiques sont forts : le champ littéraire, comme le soulignait déjà Pierre Bourdieu en 1992, est certes libre d'accès, mais il n'en reste pas moins fortement hiérarchisé et donc clivé. Simone de Beauvoir avait, dès 1949, questionné l'accession des femmes au champ littéraire, soulignant le fait qu'il demeure sous une hégémonie masculine dans laquelle les auteures peinent à trouver leur légitimité. Cela, notamment sous la poussée des études de genre, devient un enjeu des recherches actuelles sur les liens entre femmes et littérature, comme le rappelle Lori de Saint-Martin :

Être une femme, écrire : acte apparemment paisible, mais combien subversif. « Écrire je suis une femme est lourd de conséquences ». De Virginia Woolf à Hélène Cixous, de nombreuses écrivaines ont insisté sur les barrières qui coupent la femme de l'écriture : l'Histoire, l'institution littéraire, le savoir et le langage hostiles à l'expérience féminine qui cherche à se dire. (Saint-Martin, 1984, pp. 26-27)

Ce constat n'est pas récent, comme le rappelle l'ouvrage *Des Femmes en littérature* (2010) de Martine Reid, qui y souligne qu'en France le débat a plus porté sur la « méthode à utiliser pour lire les grands auteurs » (Reid, 2010, p. 13) que sur l'Histoire des femmes. Les femmes écrivent, quand bien même cet acte est subversif quand il se conjugue au féminin. C'est devenu un truisme : la création est affaire d'hommes, les femmes étant cantonnées à la procréation. Preuve étant que le mot permettant de désigner les créatrices reste sujet à débat, déchaînant les passions et attisant les tensions.

La féminisation du nom *auteur* reste polémique en France, où l'usage du féminin *auteure* a pourtant été autorisé par la circulaire du 11 mars 1986 ; les débats ne s'en font pas moins virulents et acerbes. Les termes désignant les créatrices littéraires se multiplient face à la nécessité de désigner l'accession des femmes au champ littéraire. Néanmoins, si tous cherchent à échapper à la désignation de *femme-auteur*², ils ne recouvrent pas les mêmes enjeux. Le lecteur assiste donc à l'émergence d'*autrice*, d'*auteuresse*, d'*autoresse*, d'*écrivaine*, de *femme de lettres*, de *littératrice* et d'*auteure* (cf. Barthelmebs-Raguin, 2018, pp. 352-362). Néanmoins, la féminisation des noms de métiers, fonction, grade ou titre³ reste finalement peu appliquée en France. Il est d'ailleurs frappant de constater que les pays où le français est langue officielle présentent moins de résistance à l'utilisation des noms féminins, à l'instar de la Belgique, du Canada, du Luxembourg et de la Suisse. Prenons le substantif *auteur* qui, ne l'oublions pas, nous renvoie directement à la notion d'autorité. Dès lors qu'il s'agit de le féminiser, et de reconnaître ainsi la présence croissante des femmes sur la scène littéraire, les débats se font houleux. L'exemple le plus marquant consiste sans doute en la réponse virulente de l'Académie française à cette volonté de féminisation : « écrivaine, autrice... L'oreille autant que l'intelligence grammaticale devraient prévenir contre de telles aberrations lexicales »⁴ ; l'institution se rangeant résolument du côté de l'utilisation épicienne du substantif *auteur*. Pourtant, le gouvernement Jospin avait proposé l'usage des termes *auteur* ou *auteure* dans sa Circulaire du 6 mars 1998 relative à la féminisation des noms de métier. C'est une même volonté qu'on retrouve dans les pays de l'Organisation Internationale de la Francophonie : le Grand-Duché du Luxembourg stipulant que les formes féminines des noms *auteure*, *écrivain* sont *auteure*, *écrivaine* ; la Belgique

² Relevons que l'usage de *homme-auteur* ne vient à l'idée de personne, tant il est acquis que l'auteur est, par défaut, nécessairement un homme.

³ Le guide français d'aide à la féminisation *des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, intitulé *Femme, j'écris ton nom* (1999) est disponible sur < <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/994001174.pdf> > (dernière consultation le 19 octobre 2018).

⁴ Déclaration de l'Académie française du 10 octobre 2014, disponible sur < <http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-et-titres> > (page consultée le 23 octobre 2015).

wallonne acceptant *une auteure* ou *une auteur* ; le Québec et la Suisse romande encourageant quant à eux vivement l'utilisation de la forme féminine *une auteure*.

Néanmoins, si les formes féminines existent et sont, assez souvent, encouragées par les gouvernements, les résistances à les utiliser demeurent fortes, y compris chez les auteures pour qui, utiliser le féminin, revient à galvauder leur œuvre. À ce sujet, pensons à S. Corinna Bille, auteure suisse de langue française, qui a refusé de voir ses écrits classés sous l'étiquette de *littérature féminine*, qu'elle estimait lui être négative, car, d'une part elle craignait que cela ne délimite son écriture, et d'autre part de peur que cela ne réduise la portée de son œuvre en la privant, pensait-elle, du lectorat masculin. À l'inverse, les écrivaines Florence Montreynaud, Benoîte Groult, Annie Ernaux et Maryse Wolinski ont cosigné un article intitulé « Écrivaines et fières de l'être »⁵ (*Le Monde*, 16 février 2005) dans lequel elles affirment leur position d'auteures :

Comment un mot peut-il devenir dégoûtant, infect, répugnant... quand il est mis au féminin ? Comment l'ajout d'un simple e [au nom *auteur*] peut-il rendre ignoble le si noble écrivain⁶ ?

Cela pose justement la question de la légitimité, et donc de la reconnaissance dont jouissent – ou non – les écrits féminins. Audrey Lasserre (Cf. Lasserre 2009) propose des statistiques quantitatives qui illustrent la difficulté des femmes à s'inscrire sur la scène littéraire : les femmes constituent 30 % des gens de lettres, mais si on consulte notices et index, ce pourcentage chute à une estimation comprise entre 6 et 12 %. Il n'y a donc que peu de reprises, réénonciations ou travaux sur leurs œuvres. Les femmes restent donc dans une relative invisibilité qui trouve sa source dans le sexe des auteur.e.s, qui marque leur production artistique et génère une réception qui ne permet pas l'accession à une légitimité artistique. Cela nous renvoie à la notion sociologique de *stigmata*, développée par Erving Goffman (1975) : être une femme marque l'écriture elle-même, en cela qu'elle met en jeu non seulement la conscience d'une particularité biologique, ressentie et perçue comme handicapante, mais aussi l'appropriation de cette étiquette de « littérature de femmes » par les auteures.

Ce phénomène se retrouve dans le choix du genre littéraire, qui lui aussi n'est pas neutre, comme le rappelle Martine Reid : « la différence est à l'œuvre : elle

⁵ Cet article a été rédigé en réponse à la dérision dont a fait Frédéric Beigbeder à ce sujet dans son article « Mon premier article réac » (*Lire*, février 2005). Il y prend position, soutenu d'ailleurs par la suite par l'écrivaine Régine Deforges (*L'Humanité*, 5 février 2005), contre la féminisation du statut d'écrivain qu'il considère n'avoir ses lettres de noblesse qu'au masculin, substantif présenté par lui comme épique.

⁶ Le texte du manifeste est toujours disponible sur <<http://encorefeministes.free.fr/ecrivaines.php3>> (dernière consultation le 19 octobre 2018).

œuvre à séparer et à hiérarchiser ; elle construit une hiérarchie des productions comme elle crée une hiérarchie des genres littéraires » (Reid, 2010, p. 16) En effet, le lectorat retrouve les écrivaines principalement dans des genres minorés par la littérature, *i.e.* dans des domaines les moins contrôlés, et les moins prestigieux donc, de l'institution littéraire : journaux, portraits, récits personnels, etc. Ce sont donc des espaces laissés vacants par les autorités littéraires qu'elles investissent, profitant de ces interstices pour exister pleinement en tant que *créatrices*.

2. Construction d'un *ethos* auctorial au féminin

Déjà en 1963, Simone de Beauvoir mettait en tension le fait d'être une femme et d'aspirer à une légitimité littéraire ; elle dira à propos de *La Force des choses* : « J'ai cumulé, à partir de vingt ans, les avantages des deux sexes [...]. Après *L'Invitée* mon entourage me traita à la fois comme un écrivain et comme une femme. » (Beauvoir, 1963, p. 207) Néanmoins, le simple terme d'« avantages » pose problème : la courtoisie que lui vaut l'accès au statut de romancière, et d'essayiste, reste un apanage féminin qui ne correspond pas de manière certaine au témoignage d'un respect qu'elle attendait pour son œuvre et son talent. Arrêtons-nous un instant sur ce point : il va s'en dire que des femmes ont accédé au champ littéraire et y ont laissé leur empreinte, à l'instar de Colette, de Mme de Staël, de Mme de Lafayette, etc. Il est d'ailleurs à relever qu'elles ont en commun d'avoir traité de la condition féminine. Néanmoins, relevant de la catégorie « littérature féminine », et ce d'autant que leurs œuvres s'inscrivent dans des genres littéraires dits féminins, elles apparaissent secondaires par rapport à la littérature dominante qui, elle, est masculine. C'est justement cette étiquette de « littérature de femmes » qui soulève les résistances. Comment désigner les écrits des femmes, sans que la désignation elle-même ne reflète cette hiérarchisation qui cantonne les auteures à une place moindre ? Cette question de la catégorisation se retrouve jusque dans les thèmes abordés. Pensons notamment à Nathalie Sarraute pour qui, il n'y a pas d'écriture différente selon qu'on soit femme ou homme, mais des thèmes qui seraient plutôt féminins ou masculins. Ce que déplore par ailleurs Benoîte Groult qui dénonce le peu d'intérêt que portent les hommes pour les écrits féminins : « Ils lisent peu mes romans, parce que je suis classée féministe, comme si j'avais la lèpre ! Lors de mes séances de signature, je pourrais embrasser l'homme qui achèterait mon livre et me dirait 'C'est pour moi !' » (cf. Frey, 1995).

Dans une perspective d'analyse du discours, les travaux menés par Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, sur l'*ethos*, offrent un éclairage sur la construction de sa propre représentation pour un.e auteur.e et de l'image de soi (Amossy, 2010). Si la *doxa* et le post-féminisme laissent à entendre que l'égalité est atteinte entre femmes et hommes, entre auteures et auteurs, la question de la légitimité des écrivaines reste, à commencer pour elles, sujette à débat et à

questionnement. Ainsi, se dire écrivain⁷ et instance narrative représente un acte complexe, et nombre d’auteurs font montre d’une grande réflexivité sur cette question ; c’est là que le concept d’*ethos* permet d’aborder la question de l’autorité du discours de l’auteure. Cette notion renvoie « à la figure de ce “garant” qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu’il est censé faire surgir » (Maingueneau, 2002). Cette entreprise de construction de soi en tant qu’écrivaine caractérise notamment l’œuvre d’Alice Rivaz, auteure suisse de langue française. Féministe avant l’heure, Alice Rivaz a très tôt l’intuition d’une « langue au féminin », susceptible d’inscrire le genre sexué dans le texte-même. Elle rédige, dès 1945 (soit deux ans avant Simone de Beauvoir), *Un Peuple immense et neuf* dans lequel elle s’attache à la catégorisation des écritures masculine et féminine :

Ne serait-il pas préférable que certains traits typiquement féminins ou masculins dans une œuvre soient reconnus comme tels, et reçus et appréciés en tant que signes valorisants et irremplaçables d’une authenticité même si, *a priori*, ils peuvent peut-être déplaire, irriter, choquer par certains de leurs excès ? (Rivaz, 1980, p. 60).

Pour elle, il s’agit d’envisager les écritures genrées hors de toute volonté de hiérarchisation, de manière à faire advenir une expression particulière dans les textes littéraires. En effet, la poétique d’Alice Rivaz s’attache, selon ses propres termes, à faire advenir le genre féminin dans le texte. La question de l’écriture se fait donc le *punctum* de la réflexion, amenant l’auteure à quitter le genre romanesque pour se tourner vers les articles académiques, bien plus à même d’accueillir ses réflexions. Une autre stratégie repose sur la légitimation de l’écriture par le biais d’un travail scientifique en amont de la mise en récit. Cela participe à l’élaboration de l’auctorialité et à la fiabilité de l’image de soi. À cet égard, l’œuvre de l’académicienne Assia Djébar s’appuie sur un réel travail d’historienne et de sociologue, qui en construit ainsi le sérieux et la crédibilité.

1911, le Maroc avec son sultan est encore indépendant pour quelques mois ; 1912, en Tunisie le protectorat français est installé déjà depuis une génération... Le Caire à la même époque, les Anglais qui sont déjà là vont mettre fin à l’indépendance égyptienne en 1914... Au Maroc le protectorat français est installé. L’insurrection populaire éclate... (Djébar, 1982).

Assia Djébar explicite à maintes reprises cet ancrage dans la réalité des faits et le travail d’historienne et d’archiviste auquel elle s’est livrée pour élaborer ses œuvres littéraires et filmiques. L’*ethos* discursif, *i.e.* « les fragments du texte où l’énonciateur évoque sa propre énonciation » (Maingueneau, 2012, p. 15)

⁷ Cette locution est un clin d’œil à l’ouvrage de Delormas, Maingueneau, & Ostenstad (2013).

représente ainsi le produit d'un discours de l'auteur sur lui-même. Que ce soit en créant ses personnages fictifs ou en s'appropriant des éléments autobiographiques, l'auteur.e en vient à se dire lui.elle-même. C'est une même volonté que l'on retrouve notamment chez Marguerite Yourcenar avec *Les Mémoires d'Hadrien* (1951) ou *L'Œuvre au Noir* (1968). Certes, dans cette dernière œuvre, Zénon est un personnage inventé, néanmoins Marguerite Yourcenar revendique l'inspiration qu'elle a puisée dans le panthéon des philosophes grecs et autres, tels Platon, Érasme, etc., qui sont autant de sources qui ont servi à bâtir le personnage central de *L'Œuvre au noir*. Dans ce dernier roman, qualifié de *roman historique*, le contexte sociopolitique a requis de nombreuses recherches et l'auteure s'est d'ailleurs fait un devoir de le spécifier aux lecteurs, comme le souligne le dernier chapitre de l'œuvre, qui regroupe les « Notes de l'auteur » (Yourcenar, 1968, p. 447). La simple présence de notes de bas de page fait écho au travail de l'historienne plus qu'à celui de la romancière :

1. Voir, pour ces complexes questions de procédure mi-ecclésiastique, mi-civile, les immenses procès-verbaux réunis par Luigi Amabile, *Fra Tommaso Campanella*, Naples, 1882, Vol. 3 (Yourcenar, 1968, p. 464).

À la manière d'une historienne ou d'une chroniqueuse, Marguerite Yourcenar s'attache à un récit extrêmement détaillé des temps contemporains de la Réforme. L'auteure québécoise féministe Anne Hébert use d'une même stratégie auctoriale pour son roman *Les Enfants du sabbat* paru en 1975. Elle se livre elle aussi à un travail d'historienne et prend soin de stipuler ses sources en appendice : elle y précise les sept ouvrages relatifs à la sorcellerie qu'elle a consultés pour l'écriture de cette œuvre. Les références scientifiques à la sorcellerie éclairent donc sous un jour nouveau le roman d'Anne Hébert, relevant d'une aspiration non seulement à la crédibilité la plus parfaite – ses sources sont à la vue de tous et légitiment l'écriture de ce *topos* – mais aussi à la construction d'un genre féminin en marge⁸.

3. Stratégies d'écriture : se faire un nom ?

Il est un fait indéniable : les préjugés sur la nature féminine ont été intériorisés par les femmes elles-mêmes, les amenant à justifier sans cesse leur existence sur la scène publique. Ce processus de légitimation s'élabore en premier lieu avec la création d'un pseudonyme littéraire. C'est sous leur nom de plume qu'une partie des auteures accèdent à la postérité, faisant oublier du même coup leurs identités civiles, à l'instar de Marguerite Duras (Marguerite Donadieu), Marguerite Yourcenar (Marguerite de Crayencour) ou encore Agatha Christie (Agatha Miller). Si l'usage

⁸ Voir Barthelmebs-Raguin, « Discursivité des sorcières au XX^e siècle, ou l'émancipation par les figures des marges », *French Studies*, submitted for publication.

d'un pseudonyme n'est bien entendu pas exclusivement féminin⁹, c'est toutefois une stratégie d'écriture dont usent communément les écrivaines, qu'on pense à George Sand (Aurore Dupin), à Daniel Lesueur (Jeanne Loiseau) ou encore à Ellis, Currer et Acton Bell (respectivement Emily, Charlotte et Anne Brontë).

Le choix du pseudonyme recèle de lourdes problématiques identitaires, car dans le même temps où il masque l'identité réelle, civile, d'un.e auteur.e, il lui confère une nouvelle identité qui supplantera la première. À la différence du nom de naissance, qui est donné par des tiers, les parents qui donnent le nom à l'enfant, le pseudonyme est une construction personnelle dont la sélection procède d'une volonté propre et réfléchie. Mais gardons à l'esprit que le pseudonyme, ou l'autonyme, ne brouille pas l'identité en propre, au contraire il l'éclaire. C'est une lapalissade, le pseudonyme cache autant qu'il expose. Se construire un pseudonyme revient à construire activement son identité littéraire, et ce faisant il est susceptible de rendre compte d'un vécu particulier et indicible. La célèbre Hélène Cixous souligne d'ailleurs à ce propos :

Je dis qu'elle [la relation avec leur nom] bouleverse le « personnel » : comme on lui a, par lois, mensonges, chantages, mariage, toujours extorqué son droit à elle-même en même temps que son nom, elle a dans le mouvement même de l'aliénation mortelle pu voir de plus près l'inanité du « propre », la mesquinerie réductrice de l'économie subjective masculine-conjugale. (Cixous, 1975, p. 50).

Or, l'inscription du genre féminin dans l'écriture-même semble correspondre à une prise de risque. Pour reprendre les termes de Christiane Chaulet-Achour et Simone Rezzoug, « La femme écrivain se scinde en deux, joue le double je(u) de la double nomination » (Chaulet-Achour, 1986, p. 35). C'est exactement ce que le lectorat retrouve dans la création du nom de plume, Alice Rivaz. C'est du nom d'un village vaudois, situé dans la commune de Lavaux, qu'elle signe ses ouvrages. De son vrai nom Alice Golay, l'auteure reviendra sur le choix du pseudonyme pour protéger et se protéger de sa famille ainsi que de son entourage proche, qui n'avaient pas approuvé sa volonté d'accéder à l'écriture :

Une crainte chez la plupart de surprendre et de mécontenter famille et entourage, une volonté de se conformer aux lois du clan, et en même temps de passer outre à leurs exigences et interdits (Rivaz, 1998, p. 42).

Néanmoins, son choix n'est pas isolé en Suisse, où nombre d'auteures se choisissent un nom de plume. Elle consacrera une grande réflexion à cette thématique et à l'ambivalence que son usage lui fait ressentir, dans l'article

⁹ Pensons notamment à Stendhal (Henri Beyle), George Orwell (Eric Arthur Blair), Mark Twain (Samuel Langhorne Clemens) ou encore à Guillaume Apollinaire (Wilhelm Albert Vladimir Popowski de La Selvade Apollinaris de Wąz-Kostrowitcky).

éponyme de *Ce Nom qui n'est pas le mien*. C'est dans cet article que l'auteure suisse dévoilera le dédoublement auquel l'usage du pseudonyme la confronte : « Signer des livres d'un pseudonyme, c'est avouer au départ une dualité foncière entre le désir de se cacher et celui de se montrer, laquelle ne peut que s'aggraver encore par ce port d'un masque. » (Rivaz, 1980, p. 141) Ce *topos* du nom / masque se retrouvera d'ailleurs dans la prolifique correspondance qu'elle entretiendra avec de nombreux écrivains, signant tantôt de son vrai nom tantôt de son nom de plume ou recourant encore à des créations. Ainsi, deux identités – au moins – cohabitent, renvoyant à des réalités différentes et pourtant complémentaires pour Alice : « Golay » étant lié à sa vie privée, et « Rivaz » à sa vie publique. L'auto-nomination est bien un masque qui peut être exposé publiquement. Mais surtout, « de toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre » (Genette, 1987, pp. 52-53). Se nommer, c'est donc s'inventer soi-même et non uniquement symboliser un écran ou une protection¹⁰.

La surréaliste Claude Cahun a apporté à de nombreuses reprises un éclairage particulièrement intéressant quant à la construction de son identité d'artiste. Rappelons qu'elle, en tant qu'écrivaine et plasticienne-photographe, s'est particulièrement interrogée dans son œuvre sur ce que peuvent être les identités, au-delà de toutes les étiquettes sociales qu'elle considérait comme « méprisables ». Elle use ainsi de son apparence, jouant de ses postures, ses vêtements et d'accessoires pour brouiller les normes et conventions :

La modification ou suppression du nom propre m'est dictée par le sentiment profond du caractère sacré d'un être. Aucun nom, dès lors, n'est assez grand, n'est assez beau pour lui. Pour peu qu'il me soit familier, sa multiplicité bien aimée, son ubiquité, sa faculté de me transformer l'univers, me contraignent, s'il me faut lié à lui le nommer malgré tout, à n'user que de termes élémentaires, de périphrases ou de charmes dérisoires, diminutifs de sons à peine audibles, impossibles à noter au moyen d'aucun alphabet, d'aucun signe préconçu (Cahun, 2002, p. 58).

Devenant l'artiste « Claude Cahun », Lucy Schwob devient autre à elle-même, car elle endosse ainsi une identité qui, choisie et revendiquée, la définit et la précède. À l'instar des œuvres d'Assia Djebar, il y a un fort engagement de l'auteure dans son siècle ; la pratique de Claude Cahun est surtout un double acte de résistance face à l'oppression sociale – notamment au cours de la Seconde Guerre mondiale – et face aux carcans de pensée qui prétendent réguler la création artistique (cf. Burse, 2012). Choisisant d'endosser une

¹⁰ Cette volonté de protection est manifeste dans le cas de la très célèbre Fatima Zohra Imalayenne, connue sous le nom d'Assia Djebar (signifiant respectivement : « consolation » et « intransigeance »). C'est sous le nom d'Isma qu'elle apparaît dans son *Quatuor* autobiographique, dont la traduction de ce prénom – où on retrouve la racine *Is*, i.e. *nom* en langue arabe – signifie « perfection, fierté, murailles, protection » (Penot, 1996, p. 152).

identité artistique volontairement indéterminée – Claude étant un prénom mixte –, elle subvertit les genres et se construit par le biais de la pratique du travestissement. Elle revendique ce geste d'autonomisation comme étant le port d'un masque ; et ce avec arrière-fond politique d'antisémitisme, dans lequel le nom et la nomination étaient porteurs de conséquences pouvant être tragiques. Plus qu'une stratégie auctoriale, c'est ici un véritable travail scripturaire du soi sur lequel elle reviendra notamment en évoquant la résistance dont elle fit preuve durant la Seconde Guerre mondiale.

Ils avaient enfin repéré le nom de « Schwob ». Convoquée à la Kommandantur, j'y avais subi un interrogatoire d'allure bureaucratique. Je m'en étais tirée, pensais-je, à notre avantage. J'y étais allée – méconnaissable – en Lucy Schwob. Je vivais normalement, sous mon aspect Claude Cahun. Les bureaucrates avaient fait des excuses à la vieille dame en noir qui avait l'air si malade (Cahun, 2002, p. 630).

Son nom de plume se pose comme acte de contestation face aux étiquettes sociales, aux jougs de pensées, aux stéréotypes qui ont abouti à la montée du fascisme. Elle lie processus le pseudonymisation et travestissement dans une même perspective : ses travaux artistiques, à l'instar d'Orlan, tendent à montrer les apparences, qui sont communément données à voir. Pour ces deux artistes, il s'agit d'une volonté affichée et assumée de dénoncer la montée des extrêmes et des diktats qui remplacent la pensée critique et brident les libertés individuelles. Un autre exemple, souvent développé d'ailleurs, est le pseudonyme « Colette » sous lequel se cachait Sidonie-Gabrielle Colette (cf. Boustani, 2011). Relevons toutefois que dans le cas de Colette, elle a certes été dans l'ombre de son mari, Henry Gauthier Villars – connu sous le pseudonyme de Willy – à qui elle a donné sa plume en lui servant de nègre littéraire, mais la postérité ne retiendra qu'elle. Qui, en effet, peut affirmer l'avoir lu *lui* sans jamais avoir un de ses livres à *elle* ?

Enfin, terminons cette sous-partie en évoquant les femmes ayant opté pour l'adoption d'un pseudonyme masculin choix, à l'instar de George Sand (Aurore Dupin), Laurent Daniel (Elsa Triolet) ou encore George Eliot (Mary Ann Ewans). Renonçant à leurs identités sexuées, elles entrent dans un milieu masculin en endossant le stigmate de genre : elles se travestissent, au sens premier du terme, pour accéder de plein droit au statut d'*auteur* (ici, au masculin). Ce faisant, elles échappent à l'ostracisation et à la condescendance qui touche les écrits féminins ; mais à quel prix ! Refusant la transgression, elles acceptent, dans une forme de renoncement, d'entrer dans la dissimulation et la clandestinité littéraire. Il s'agit d'échapper aux contraintes de pudeur et de bienséance qui s'appliquent toujours aux femmes :

À travers l'expression plus ou moins conventionnelle de la prétendue réserve féminine, c'est un réel problème de fond qui est posé : celui du dévoilement de soi chez le créateur,

homme ou femme, mais d'autant plus aigu pour la femme qu'il va à l'encontre de son statut social inférieur (Houssin et Marsault-Loi, 1986, p. 7).

Ainsi, quelle impudeur à se dévoiler. Notamment quand la frontière de l'autobiographie se voit franchie dans des romans fictionnels, comme cela est le cas dans l'esthétique de Renée Vivien. Peu connue et peu étudiée, l'auteure de *La Dame à la louve* propose une écriture remettant en cause les formes d'écriture traditionnelle afin de saisir – au-delà de toute normativité – le désir et les identités.

4. Conclusion

Pour clore cette brève réflexion quant aux relations qui lient les femmes au champ littéraire, force est de constater qu'elles font aujourd'hui l'objet d'une remise en question et de nombreuses études qui, toutes, pointent le fait que l'invisibilité des femmes artistes ne saurait perdurer. Néanmoins, les résistances sont encore très fortes et les femmes – contrairement à ce que le néoféminisme conclut – demeurent moins légitimes que leurs confrères sur la scène publique ; en témoignent les problèmes récurrents de terminologie. Si le système des quotas n'est bien entendu pas une solution pérenne, il conviendrait peut-être néanmoins d'en user pour contraindre les maisons d'édition de manuels, les jurys de conception de programme scolaire à intégrer les écrits féminins dans les corpus d'étude. Au fond, sans l'enseignement, comment faire évoluer les mentalités ?

Bibliographie

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barthelmebs-Raguin, H. (2019). Se construire en tant qu'auteure de langue française. L'exemple d'Assia Djebar. In M. G. di Fanti, & L. Feré (Eds.), *Letras de Hoje, Ethos discursif : portée, défis et potentialités* (pp. 352-362). Pontifica Universidade Catolica do Rio del Sul.
- Beauvoir (de), S. (1963). *La Force des choses*. Paris: Gallimard.
- Boisclair, I. (2002). Incidence herméneutique de l'identité sexuelle, mélecture et émergence de la lecture au féminin. In J. Vincent, & N. Watteyne (Eds.), *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires* (pp. 157-167). Montréal: Nota bene.
- Boisclair, I. (2004). *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Québec: Nota bene.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Chaulet-Achour, Ch. (1986). Écrire disent-elles. *Parcours maghrébins*, 1, 33-37.
- Cahun, Cl. (2002). *Écrits*, critical edition by F. Leperlier. Paris: Jean-Michel Place.
- Cixous, H. (1986). « Le Rire de la Méduse ». *L'Arc*, 61, 875-893.
- Delormas, P., Maingueneau, D., & Ostenstad, I. (2013). *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Djebar, A. (1982). *La Zerda ou les chants de l'oubli. Algérie: Télévision Algérienne* (RTA).
- Dorlin, E. (2008). Épistémologies féministes. *Sexe, genre et sexualités*, 194, 9-31.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Heinich, N. (2000). *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte.
- Houssin, M., & Marsault-Loi E. (1986). *Écrits de femmes*. Paris: Messidor.

- Lejeune, Ph. (1993). *Le Moi des demoiselles, enquête sur le journal de jeune fille*. Paris: Seuil.
- Maingueneau, D. (2002), Problèmes d'éthos, *Pratiques*, 113-114. Retrieved October 19, 2018, from <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>
- Naudier, D. (2010). Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones. Introduction. *Sociétés contemporaines*, 78, 5-13.
- Planté, Ch. (2003). La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ?, *RHLF*, 3, 655-668.
- Reid, M. (2010). *Des Femmes en littérature*. Paris: Belin.
- Rivaz, A. (1980). *Ce Nom qui n'est pas le mien*. Vevey: Bertil Galland.
- Rivaz, A. (1998). *Traces de vie : Carnet*. Vevey: l'Aire.
- Saint-Martin, L. (1997). *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Montréal: Nuit blanche.
- Saint-Martin, L. (1984). Critique littéraire et féminisme : Par où commencer ?. *Québec français*, 56, 26-27.
- Tringali, G. (2012). Enseigner la littérature des femmes : transmission et consécration. *Postures*, 15. Retrieved August 25, 2018, from <http://revuepostures.com/fr/articles/tringali-15>.
- Yourcenar, M. (1968). *L'Œuvre au noir*. Paris: Gallimard.

Anna Maziarczyk

Université Marie Curie-Skłodowska, Pologne

anna.maziarczyk@umcs.pl

<https://orcid.org/0000-0001-8485-0915>

Politiques narratives d'Éric Chevillard : pour une littérature littéraire

ABSTRACT

Éric Chevillard, associated mainly with ludic literature, which plays with the word and deconstructs novelistic conventions, in his own way inscribes himself in the tradition of engaged literature. By means of atypical narration and singular style he fights against not so much social, political or economic injustice as stereotypical literature in all its triviality and formulaicity. Relying on selected theories of narrative strategies characteristic of novels and militant texts, the present paper analyses *Démolir Nisard*, one of Chevillard's most confrontational texts, and thus discusses modalities and assumptions of the work inspired by the overtly political genre – the pamphlet.

Keywords: Éric Chevillard, politics, pamphlet, narrative strategies

Apparemment, Éric Chevillard et la veine politique ne vont pas ensemble. L'écrivain ne représente pas cette littérature engagée dont l'objectif est de faire une « saisie critique du monde qui l'entoure et relecture non moins critique des discours qui témoignent du passé » (Viart & Vercier, 2008, p. 253). Ses romans évitent de procéder à des interventions d'ordre socio-politique et même de s'accoler au réel par des narrations mimétiques, leur préférant la construction des univers imaginaires, aux antipodes de notre expérience quotidienne. Rangés pour leur logique singulière dans la catégorie des « fictions joueuses » (Blanckeman, 2002, p. 79-82), les textes chevillardiens sont pourtant tout le contraire des bagatelles littéraires insignifiantes et s'inscrivent à leur propre façon dans le cadre de la littérature militante. Par une narration atypique et une écriture qui exploite le potentiel des mots, Chevillard engage une lutte non contre quelque injustice impossible à tolérer mais contre la littérature conventionnelle qui ressasse toujours les mêmes histoires selon les schémas stéréotypés. Il l'affirme, par ailleurs, dans ses nombreuses interviews : « Je suis dans une contre-attaque permanente lorsque j'écris » (Chevillard, 2005), dit-il à propos de ses intentions scripturales pour

constater ailleurs : « écrire, c'est toujours écrire contre. C'est une position de combat » (Chevillard, 2007). *Démolir Nisard* est, sans aucun doute, celui de ses écrits qui combat de façon particulièrement acharnée, employant à cet effet à la fois les techniques subversives typiques de l'écrivain et les procédés propres à l'art pamphlétaire. S'appuyant sur les travaux relatifs aux stratégies narratives des textes romanesques et militants, le présent article s'attachera à montrer la manière originale dont ce roman s'inscrit dans le cadre de la littérature à visée politique pour structurer sa propre politique littéraire ainsi que les raisons d'une telle démarche.

À l'inverse de la plupart des romans chevillardiens dont les politiques littéraires se situent du côté de « la mise à mal des pactes romanesques » (Fortier & Mercier, 2011, p. 16) par toutes sortes de procédés visant à « déjouer les conventions narratives et les protocoles figés de lecture » (Maziarczyk, 2017, p. 188), *Démolir Nisard* remplit assidûment le contrat de lecture affiché à son entrée. Comme son titre l'indique bien et confirme l'incipit¹, il procède à un « massacre verbal » (Giocanti, 2011) d'une des personnalités du XIX^e siècle : Désiré Nisard. La langue qui est d'habitude chez Chevillard une source de jeux de toutes sortes, se voit ici employée dans l'intention performative (Audet, 2009, pp. 11-27) pour dénigrer le personnage et lui porter une mort symbolique. En vignettes non numérotées, le texte dévoile tous les vices possibles et imaginables de l'académicien : inconstance des sympathies politiques et des convictions personnelles à laquelle il doit sa carrière professionnelle, fausseté et hypocrisie dont il a fait la majeure preuve en avançant la thèse de « deux morales » – ordinaire à respecter par l'ensemble de la société et exceptionnelle pour les dignitaires ayant les privilèges de violer les lois en vigueur – ou encore bassesse et lâcheté de caractère qui se manifestent dans des attitudes de mépris envers les gens défavorisés. Défilent aussi des portraits plus ou moins détaillés de sa physionomie, très peu flatteurs car concentrés à ressortir la laideur charnelle du protagoniste, complémentaire à l'ignominie de son caractère, dans le genre de cette caricature renforcée dans son pouvoir d'évocation par une allusion fondée sur un jeu de mots : « Nisard a ce type peu gracieux fort représenté chez les ecclésiastiques du faux maigre – fût-il jamais sincère en rien ? » (Chevillard, 2006, p. 97).

C'est toutefois l'activité littéraire du protagoniste qui est discréditée de la façon la plus impitoyable et conséquente. Le narrateur ne cesse d'en dévoiler la platitude et diverses faiblesses, citant tel ou autre fragment afin de prouver la banalité des problématiques traitées ainsi qu'un conformisme esthétique patent. Pour illustrer à quel point la prose nisardienne est stéréotypée et triviale, il n'hésite même pas à suggérer nettement qu'on puisse avoir ici affaire au plagiat, sinon

¹ « L'intention de l'auteur de ces pages est claire et crânement annoncée : il va s'agir d'anéantir Désiré Nisard, et l'œuvre sera accomplie » (Chevillard, 2006, p. 8).

des textes entiers, au moins des motifs et des schémas d'intrigue préexistants. La médiocrité de l'œuvre se voit, par ailleurs, strictement corrélée à la personnalité de son créateur, notamment ses capacités intellectuelles présentées comme plutôt limitées et ses goûts esthétiques jugés peu ambitieux. Quoi de plus intéressant qu'une prose « idéalement vide, triste construction de pâte à papier » (Chevillard, 2006, p. 11) peut-on attendre d'un auteur peu familier avec la littérature, amateur invétéré d'un seul genre de textes ignorant méthodiquement tout sauf les grands classiques et lecteur occasionnel ramenant les livres au rôle de simple distraction ? C'est ainsi que le narrateur dépeint Nisard en tant qu'écrivain, intervertissant adroitement ses paroles et transposant l'intention louable de s'adonner à la lecture par un mauvais temps en une tare impardonnable chez un professionnel de la littérature : « Un divertissement pour les jours de pluie, tel est Homère selon Nisard. Il pleut, lisons Homère, puisqu'il n'y a rien de mieux à faire » (Chevillard, 2006, p. 66). Chevillard s'est déjà fait connaître comme l'écrivain qui « opère une universelle néantisation » (Jourde, 1993, p. 204) – des principes littéraires et des logiques du réel qu'il dynamite avec une vive jouissance dans ses romans loufoques (Monjour, 2011) – jamais pourtant elle n'a été aussi radicale et ciblée si directement contre un individu que dans le texte en question.

Si le contrat de lecture est dûment rempli au niveau de la thématique soulevée, ce n'est pas le cas de la forme générique. Ouvrage « violent et agressif, d'esprit polémique et incisif » (Hastings, Passard & Rennes, 2009, p. 5), *Démolir Nisard* présente en effet les traits plutôt du pamphlet littéraire que du roman auquel il s'identifie par une inscription apposée sur sa couverture. Au lieu de raconter quelque histoire séduisante et construire une intrigue bien ficelée, il s'emploie à attaquer un ancien intellectuel avec un acharnement extrême, le malmenant sans répit et le maltraitant sur plusieurs pages. Sont utilisées à cet effet toutes les stratégies classiques du genre pamphlétaire qui est connu pour l'« ingéniosité de sa rhétorique » (Giocanti, 2011) : un langage virulent empreint d'une profonde animosité, un ton dénigrant teinté de dédain ou de moquerie et des dispositifs rhétoriques censés porter atteinte à l'honneur de l'individu mentionné.

Le texte multiplie les « figures de l'agression » (Angenot, 1982, p. 249) verbale, telles des épithètes dévalorisantes qui accompagnent chaque évocation du personnage et s'agglomèrent quelquefois en listes interminables (description de Nisard enfant, Chevillard, 2006, p. 9), des injures qui discréditent et stigmatisent, comme par exemple ce commentaire mordant sur le patronyme où l'on remarque que Jean-Marie-Napoléon-Désiré Nisard « n'est pas le plus fameux d'entre les Napoléon » (Chevillard, 2006, p. 8) ou bien des invectives les plus grossières dont « triste pitre », « sombre brute » et le simple « crétin » (Chevillard, 2006, pp. 8, 12, 105) ne constituent qu'un tout petit échantillon. On constate en même temps une prédilection assez prononcée pour un des procédés éristiques favoris des diatribes verbales, à savoir « l'assimilation de l'adversaire à des catégories haineuses »

(Passard, 2009, p. 23) qui sont ici puisées majoritairement dans le domaine de la biologie, souvent évoquée dans les romans chevillardiens et particulièrement propice aux actes de calomnie verbale. Nisard se voit ainsi régulièrement décrit par références zoologiques, ponctuelles ou développées mais des plus imagées quant à leur puissance d'évocation, de sorte par exemple : « le bec de l'oie ne cancanne pas mieux que ce cul pincé » (Chevillard, 2006, p. 104). Le narrateur ne se prive pas non plus du plaisir de le portraiturer narquoisement – de manière implicite mais qui ne porte pas de doutes qu'il s'agit bien de lui – en crapaud et en cestode, animaux répugnants dont l'approche révolte les sens et inspire un dégoût invincible. Rien que la comparaison animalière est déjà des plus avilissantes que l'on puisse infliger à l'homme ; et ceci d'autant plus que les descriptions écœurantes se voient malicieusement insérées dans le texte pour en accroître l'effet. Or, l'arme de guerre la plus violente est ici une ironie grinçante, intrinsèque aux attaques *ad hominem* – surtout celles de caractère littéraire – et à la fois le mode discursif privilégié de l'écrivain. Chevillard, qui déclare fréquemment que « l'ironie est consubstantielle à [s]on écriture » (Riendeau, 2008, p. 22), s'en sert de toute la gaieté de cœur pour se moquer du pauvre académicien, en suggérant ses opinions défavorables à travers des phrases ambiguës dont le sens est à décoder selon la logique du retournement. « Comment ne pas être ému aux larmes par cette plainte ? » (Chevillard, 2006, p. 166), s'écrit faussement le narrateur en train de parcourir un des récits de voyage peu fascinants écrits par son ennemi, faisant sous-entendre par cette réaction inappropriée à la nature du texte lu une réprobation décidée. Ailleurs, sur un même ton d'enthousiasme feint, il déroule une vision de la prospérité nationale sous l'égide de Nisard intronisé roi de France, raillant sa posture d'arriviste et insinuant ses retombées néfastes pour le pays. Les stratégies pamphlétaires citées *supra*, réduites forcément à celles les plus représentatives de l'arsenal chevillardien, laissent bien voir que le roman s'inscrit dans le registre de *parrhésie* qui se réclame d'« une liberté totale de parole, un droit illimité à dévoiler tout ce qu'il a sur le cœur, et même à en dire plus que ce qu'il n'est permis » (Passard, 2009, p. 25). Sans respecter les règles de la bienséance concernant les modes d'expression et les thématiques admises – le langage trop rude n'harmonise pas au noble rôle endoxalement assigné à la littérature et surtout il n'est pas politiquement correct dans le cas d'une attaque verbale contre un individu réel et décédé, incapable de se défendre – il use et en abuse même des techniques bien connues de dénigrement et d'outrage.

Il en résulte un « écrit tout plein de poison » (Courier, 1824, p. 7) qui procède systématiquement à l'avilissement verbal de la cible visée. En réalité, comme l'a montré René Audet dans son article très convaincant sur ce discours de démolition, sa nature est largement tératogène et non simplement dépréciative. Il ne s'agit pas tellement de dénoncer un individu vil et méprisable en pointant tous ses travers et le caricaturant méchamment pour qu'il devienne « synonyme

de guignol » (Chevillard, 2006, p. 101) mais plutôt de présenter comme tel un être qui ne l'est réellement pas. La parole violente du narrateur repose, en effet, sur un « rapport ambigu à la factualité » (Audet, 2009, p. 17) : se basant sur des éléments objectifs tels les données biographiques ou les fragments des ouvrages de Nisard, il lance des commentaires ironiques et des remarques sarcastiques pour orienter une réception négative du pauvre homme. Motivé par un profond ressentiment, il le véhicule à travers des injures et des invectives, en formatant pour ainsi dire péjorativement l'objet de son énonciation. Le discours narratif affiche ainsi un caractère performatif et ceci à une double échelle : sans se satisfaire de refléter en littérature une image fidèle de l'homme ayant bel et bien existé, il en construit – méthodiquement et avec brio – une image défigurée qui inspire une profonde animosité allant crescendo, exactement selon la logique constatée par le narrateur : « Plus nous progressons dans la connaissance de Nisard et plus croît notre répulsion » (Chevillard, 2006, p. 157). Le langage exerce une incidence sur la réalité et « modifie le statut du personnage » (Audet, 2009, p. 20), en en faisant – au moyen de la rhétorique de l'exagération et du dénigrement – un véritable monstre. Sa puissance ne s'arrête pourtant pas là mais va du côté d'une propagande massive ayant pour objectif de persuader le monde entier de la bassesse de Nisard. Tout ceci afin de légitimer les actes de meurtre projetés, plutôt peu louables même s'ils ne dépassent pas la forme purement verbale. Vouloir du mal à quelqu'un est le synonyme de cette même bassesse de nature que l'on pointe ici du doigt chez l'autre. C'est un geste généralement blâmable, contraire à la morale de la société qui l'interprète dans les termes de la lâcheté et de la petitesse d'âme. La démonstration discursive de la monstruosité de l'ennemi vise à justifier la démarche décidée du narrateur, dans la mesure où elle fournit les raisons explicatives de la haine assassine qu'il ressent. Et à gagner pour sa cause des alliés stratégiques, capables de le soutenir dans l'attaque mortelle qu'il veut lancer de plein fouet.

La question se pose sur les motivations de cette littérature engagée et enragée à la fois. Pourquoi revenir actuellement à une forme littéraire ancienne, emblématique des moments de troubles socio-politiques² et la diriger contre un homme des lettres oublié presque complètement ? Certes, Nisard a pu vexer à mort les passionnés et les professionnels de la littérature, en constatant qu'elle a connu un déclin définitif vers la fin du XVII^e siècle et l'associant à l'abandon des modèles d'écriture classiques, les seules garanties d'un bon style et d'une composition parfaite. Ce dédain pour d'autres formes et pratiques scripturales que celles inscrites dans le canon forgé à l'Antiquité se voit magistralement ridiculisé

² L'essor du genre coïncide avec les temps des guerres du XV^e et XVI^e siècles et d'autres périodes de conflits politiques ou religieux, surtout l'époque de la révolution française (Hastings et al. 2009, p. 6).

par le narrateur au moyen d'un jeu de mots : transformant le titre original du majeur ouvrage de Nisard *Le Convoi de la laitière* en la formule très parlante *Vois le con de la laitière*, il laisse voir toute la médiocrité littéraire de celui qui s'usurpe le droit de critiquer les véritables génies des lettres françaises tels par exemple Victor Hugo. Mérite-t-il pourtant, pour cet affront infligé à la littérature dont le narrateur ne cesse de souligner le caractère impardonnable, un traitement aussi horrible et cruel que celui qu'il lui réserve, s'apprêtant à « effacer jusqu'au souvenir, jusqu'à la plus infime trace de Désiré Nisard » (Chevillard, 2006, p. 60) ? D'autant plus que, contrairement à ses sinistres présages, la littérature se porte plutôt bien même plusieurs siècles plus tard alors que lui-même, il a connu un sort des plus tristes qui puisse advenir à l'écrivain, son œuvre n'ayant pas résisté à l'épreuve du temps et seul son nom figurant encore dans quelques dictionnaires couverts de poussière : « C'est à peine si on [...] sait [qui était-il], et d'ailleurs tout le monde s'en moque » (Chevillard, 2006, p. 8).

À l'inverse de ce qu'il suggère dès l'incipit, le pamphlet de Chevillard n'est pas réactionnaire et, même s'il se pose comme une réponse aux paroles blasphématoires de l'académicien envers la littérature, il est plutôt à lire – d'ailleurs pareillement à d'autres romans de l'écrivain – comme une monstration de rage et une tentative de révolte universelle. C'est justement ce double objectif qui se voit thématiquement dans le texte en une logomachie entre deux professionnels d'écriture que plusieurs siècles séparent ; tout en étant à la fois exprimé explicitement ne serait-ce qu'ainsi : « ma haine de Nisard, c'est autre chose, une révolte de l'intelligence outragée, un sursaut de vitalité, un vieil instinct qui se réveille dans un sentiment neuf du monde, une force qui grandit en moi » (Chevillard, 2006, p. 125). En effet, la figure du pauvre Désiré, fustigé si féroce par le narrateur, sert ici d'opérateur de synthèse de l'objet critiqué, exactement selon la logique en vigueur dans le genre pamphlétaire où l'on observe une nette tendance à désigner un ennemi unique, plus facile à combattre qu'un groupe hétérogène. De façon analogue, Chevillard « fait de son allergie une allégorie » (Roche, 2008), l'académicien détesté devenant dans son texte symbole de tout ce qu'il déteste.

Admirateur fervent de l'art classique tant dans ses formes parfaites que ses visées instructives, Nisard personnifie aux yeux du narrateur une vision toute différente de la littérature que la sienne, non seulement « vieillotte » (Bessard-Banquy, 2008, p. 35) mais surtout dénaturant son essence même. Elle assigne aux belles-lettres le rôle bien précis de transmettre des valeurs fondamentales et d'enseigner des principes à respecter, ne valorisant par conséquent que les structures et les modes d'expression propices à cet enjeu. La régularité de la construction, la clarté du raisonnement et la capacité d'argumentation s'érigent en majeures qualités esthétiques et facteurs de l'excellence de l'écriture. Vu qu'elles ont été perfectionnées déjà par les Anciens, le principe d'imitation s'impose comme une

technique créatrice capitale, censée assurer une force discursive égale à celle des grands textes qui composent le canon littéraire. Or, rien de plus étranger – selon le narrateur – à l'idée de la littérature que cette conception utilitaire, sérieuse sinon même pompeuse à en couper l'envie de lire quoi que ce soit. Non seulement parce qu'en recyclant des modèles usités – même s'ils nous parviennent des plus grands auteurs – on ne peut composer rien d'autre que des œuvres fades et banales, « des éternelles histoires toujours recommencées » (Chevillard, 2006, p. 14) sans réelle envergure poétique. L'ambition moralisante et le côté autoritaire ne collent tout simplement pas à la nature de la littérature : subordonnée à une mission d'instruire et de convaincre, elle perd cet aspect artistique qui en constitue le sens d'être. Elle devient même un moyen de dictature verbale par lequel on procède à un formatage d'esprits selon une idéologie donnée. Inculquant aux lecteurs des manières de penser et des modes de vie obligés, elle endort leurs consciences et les rend inertes telles les marionnettes face à la réalité :

La littérature selon Nisard est un bien triste missel, une école de résignation. Le lecteur y vient tête basse entendre des sermons et des réprimandes. [...] La littérature selon lui énonce la loi morale en vigueur pour l'espèce humaine. Les écrivains sont des guides spirituels, des directeurs de conscience. L'âme égarée ne les consultera pas en vain, ils sauront effectivement la remettre sur le droit chemin » (Chevillard, 2006, pp. 63-64).

C'est profondément incompatible avec la vision de l'art littéraire du narrateur qui récusé l'idéal classique au profit de l'esthétique excentrique. À la régularité des formes et la cohérence stylistique, il préfère une fantaisie débridée et une effervescence verbale confinant à l'incongruité. Il ne dissimule point son dégoût pour les œuvres stéréotypées qui reproduisent les sacro-saintes conventions au point de devenir des invariants stériles des modèles usés et « navre[nt] comme une duperie » (Chevillard, 2006, p. 15). Son grand rêve est de composer un livre libre de principes canoniques imposés par l'académicien détesté qu'il décrit avec une force suggestive très grande : « Le livre sans Nisard serait le pur poème. [...] Dans le livre sans Nisard, des espaces immenses s'ouvrent pour le songe et la méditation [...] » (Chevillard, 2006, p. 122). Car, selon lui, la littérature n'a pas à véhiculer des connaissances toutes faites ni à indiquer des conduites à suivre mais, tout au contraire, brouiller des pistes, déstabiliser des certitudes, effacer des évidences. Elle ne sert pas à expliciter le monde mais à favoriser la possibilité de vivre des expériences inédites, en dehors de l'espace-temps ordinaire. Et à atténuer ainsi le côté pénible de la vie humaine, la soustrayant ne serait-ce que momentanément à la logique universelle, restrictive et inévitable. L'anéantissement verbal de Nisard par le narrateur est la réponse à l'anéantissement de cette puissance extraordinaire de la littérature – et essentiellement vitale pour l'individu – de rendre la réalité « plus pensable ou plus vivable » (Bessard-Banquy, 2008, p. 35), auquel il a procédé par ses fausses idées esthétiques.

Le rôle textuel de Nisard ne se réduit pourtant pas à représenter l'esthétique littéraire arriérée mais est doté d'autres connotations aussi, d'ordre universel sinon philosophique même. L'académicien symbolise également une posture intellectuelle et morale compromettante tout comme, dans un sens plus large, l'aspect négatif de la réalité. Intellectuel pas brillant qui s'est fait connaître par un opportunisme politique et une moralité douteuse, Nisard incarne dans le texte tous les vices et travers humains que l'on peut imaginer – étroitesse d'esprit, bassesse morale, passivité confinant à inertie – rejoignant la famille caricaturale des Buffoon et des Raffin, antihéros chevillardiens joyeusement raillés dans *Palafox* et *Au plafond*. Son nom se voit régulièrement cité dans diverses situations qui mettent à nu ces défauts et devient même leur synonyme, comme par exemple dans cette scène où le narrateur associe de manière humoristique les projets concernant l'avenir à divers couvre-chefs pour constater amèrement la carence des sombreros, des casquettes et des haut-de-formes dans « la chapellerie Nisard [qui] ne vend que des bonnets de nuit » (Chevillard, 2006, p. 93), dénonçant par cette métaphore du sommeil l'étouffement des rêves en heurt avec la banalité du monde. Ailleurs dans le roman, l'académicien devient quintessence de tout le mal du monde dans ses multiples formes et manifestations. On met à son compte les catastrophes naturelles, politiques et économiques, les grands désastres et les petits malheurs, les maladies et les guerres, en en faisant une force maléfique qui terrifie l'univers, une peste qui l'envahit de toutes parts. On l'associe également aux règles, interdictions et obligations en vigueur dans la société et en général à tout ce qui gêne l'homme au quotidien, le faisant souffrir au lieu de jouir pleinement de sa vie. Parmi toutes les scènes qui vont dans ce sens-là, la comparaison de Nisard à un caillou dans le soulier est une des plus réussies : par cette situation familière à tout lecteur, le narrateur insiste sur l'idée de dérangement qu'il véhicule à travers le personnage de son ennemi. L'intellectuel ressuscité incarne enfin, pour citer Chevillard même, « le système en vigueur [...] où se confondent la situation politique dans laquelle nous vivons et les lois élémentaires auxquelles nous sommes soumis » (Chevillard, 2005, p. 21). Il métaphorise la logique universelle du monde, pénible et déprimante, qui fait que la vie humaine prend son terme inévitable à un moment donné, après s'être déroulée de façon tout à fait analogue à d'autres vies individuelles, les générations successives éprouvant les mêmes expériences et émotions. Le roman donne à voir de diverses manières cet état de choses désolant contre lequel l'homme ne peut rien. Parfois, des détails infimes dans la diégésis révèlent le manque d'originalité des actions humaines, comme c'est le cas de cette caresse d'un chat par le narrateur dont il remarque avec horreur qu'elle « reproduit inévitablement un geste de Nisard » (Chevillard, 2006, p. 38). Maintes sont également les descriptions explicites du protagoniste en mobile du monde, impersonnel sinon même industriel dans son fonctionnement et gérant impitoyablement la vie de l'homme qui s'apparente plus à un esclavage qu'une existence prospère :

Nisard a pesé de tout son poids sur le cours des choses, [...] il fut à l'origine d'une chaîne infinie de conséquences dont les roues dentées tournent encore, ce sont des engrenages qui broient ce qu'ils happent, mécaniques inoxydables emballées qui s'articulent entre elles et couvrent le monde de leur fracas, qui laminent et fauchent, tordent, compriment – et voici qu'en levant la tête de la besogne incompréhensible qui nous a été confiée, nous surprenons notre reflet dans une ogive (Chevillard, 2006, p. 48).

On comprend alors les raisons de la passion meurtrière qui anime le narrateur et l'enjeu même du texte chevillardien. Émotion ressentie de façon si intense par le protagoniste, la haine évolue ici vers une catégorie esthétique pour devenir, à en citer Jan Miernowski, « le moteur de la création artistique » (2017, p. 1) et la source d'un romanesque original, violent et idéaliste à la fois. « Rêveur, rageur » – dit Anne Roche (2017, p. 67) à propos de Chevillard et cette formule convient parfaitement pour dire une double tonalité de son roman pamphlétaire. Les attaques méthodiques contre un intellectuel du passé et les démarches entreprises afin de le démolir verbalement n'ont rien à voir avec une « haine gratuite, pure de tout intérêt, [...] autotélique et autosuffisante » (Miernowski, 2017, p. 1) qui stimule une large part de la littérature venimeuse, mais constituent des tentatives désespérées de lutter pour « le monde sans Nisard » (Chevillard, 2006, p. 71), monde meilleur, exempt de limitations, contraintes et interdictions qui affectent l'existence humaine. Le texte en fournit quelques visions séductrices – assez conventionnelles par leur imaginaire basé sur le champ sémantique de la lumière et de l'étendue illimitée – qui donnent l'idée d'un bonheur futur et de la sérénité de l'existence, elles sont pourtant relativement peu nombreuses par rapport à des représentations très pessimistes du monde avec Nisard. Celles-ci, d'une rare noirceur, dans le ton « 'crépusculaire' ou 'catastrophique' » (Angenot, 1982, p. 42) propre ou pamphlets, s'organisent autour de trois notions : résistance, expansion et contamination pour signaler, à travers les images de Nisard en arbre avec des racines solides, en puanteur qui s'incrute partout ou en fléau qui se répand massivement (Chevillard, 2006, pp. 29, 122, 124), la permanence de tous les vices humains et les imperfections de l'univers qu'il incarne. Et le fait le plus déprimant sans doute : qu'ils font partie intégrale de notre existence et de notre identité même car non seulement nous sommes condamnés à vivre dans le monde avec Nisard, sans pouvoir échapper à son emprise même momentanément (durant la nuit ou dans des rêves) mais nous sommes tous, dans une certaine mesure, des Nisard – individus imparfaits, non libres des défauts de toutes sortes, d'ordre intellectuel ou moral. C'est cette nisardisation générale que dénonce Chevillard dans son roman, l'illustrant au niveau de la diégèse par l'assimilation du narrateur à l'ennemi qu'il combat, processus progressif allant des petits gestes et comportements analogues jusqu'à la métamorphose complète dans la scène finale quand, vêtu en habit de l'académicien, il décide de se suicider. Le narrateur ne s'illusionne pas quant aux chances de réaliser son projet du monde sans Nisard : la réalité dont il rêve n'est

qu'une pure utopie, impossible en fait à se concrétiser. Sauf dans la littérature où l'on peut donner libre cours à l'imagination, construire des réalités alternatives au monde décevant et expérimenter ce qui est inaccessible au quotidien : le plaisir de vivre pleinement sa vie et de s'épanouir en toute liberté, à sa propre façon. À condition pourtant qu'elle rejette l'esthétique nisardienne qui la voit comme un fade calque du réel à visée didactique et en fait tout le contraire de ce qu'elle peut être : une laisse de nature artistique qui rattache bien l'individu au sol, autrement dit à une existence ordinaire pas nécessairement satisfaisante.

L'engagement de la littérature est ce point de clivage où naissent des esthétiques scripturales opposées. Pour certains auteurs, l'écriture est nécessairement liée à une idéologie qui en constitue la principale force motrice alors que d'autres considèrent les lettres comme un art absolu et refusent de les soumettre aux objectifs qui ne sont pas strictement esthétiques³. Généralement considéré comme partisan de l'art pour l'art, Chevillard concilie ces deux postures antinomiques et prête sa plume au service non de quelque cause politique ou sociale mais des affaires proprement littéraires qui sont au centre de tous ses romans subversifs. Dans *Démolir Nisard*, il mène une lutte de plein front pour ses idéaux artistiques, exploitant ingénieusement à cet effet des stratégies et mécanismes des écrits engagés afin d'intervenir d'autant plus efficacement en faveur de la littérature. Le texte politique, comme l'a bien démontré Roland Barthes, n'est pas automatique dans ses formes mais s'ingénie à déstabiliser les modes de pensée usuels et les approches routinières : « le Politique est [...] un espace obstinément polysémique, le lieu privilégié d'une interprétation perpétuelle [...]. [L]e Politique est du textuel pur : une forme exorbitante, exaspérée, du Texte, une forme inouïe qui, par ses débordements et ses masques, dépasse peut-être notre entendement actuel du Texte » (Barthes, 1975, p. 150). Tel est exactement le récit sur Désiré Nisard, pamphlet littéraire revêtu d'une forme romanesque qui balance adroitement à la lisière des genres, en tourne et détourne sans cesse les conventions. Le texte chevillardien mobilise à la fois la rhétorique classique du réquisitoire et le narratif atypique pour montrer que la véritable littérature est de tout autre genre que celle prônée par Nisard, multidimensionnelle, passionnée et essentielle à l'homme car lui fournissant l'unique possibilité d'éprouver une liberté totale, impossible à vivre au quotidien. Et surtout pour dire que la littérature, contrairement aux thèses défaitistes de Nisard sur son déclin au XVII^e siècle, reste toujours vivace et fascinante, capable d'engendrer des expériences esthétiques d'une rare intensité.

³ On connaît bien la divergence des opinions en la matière entre, par exemple, Jean-Paul Sartre et Alain Robbe-Grillet. Pour en savoir plus long sur l'évolution, au cours du XX^e siècle, des relations entre la littérature et les idéologies, voir Hammel (2014, pp. 9-30).

Bibliographie

- Angenot, M. (1982). *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris: Payot.
- Audet, R. (2009). Lieux et pragmatique de la monstruosité dans la prose narrative d'Éric Chevillard. *Tangence*, 91, 11-27. DOI: 10.7202/044807ar.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Bessard-Banquy, O. (2008). Moi, je, pas tellement. L'autobiographie selon Chevillard. *Roman 20-50*, 2(46), 33-42.
- Blanckeman, B. (2002). *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte Éditeur.
- Chevillard, É. (2005). Cheville au corps. Entretien avec Emmanuel Favre. *Le Matricule des Anges*, 61. Retrieved September 28, 2018, from http://www.eric-chevillard.net/e_chevilleraucorps.php.
- Chevillard, É. (2006). *Démolir Nisard*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Chevillard, É. (2007). Des crabes, des anges ou des monstres. Entretien avec Mathieu Larnaudie. *Devenirs du roman*. Paris: Éditions Naïve. Retrieved September 24, 2018, from http://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php. Accessed 12 September 2018.
- Courier, P. L. (1824). *Pamphlet des pamphlets*. Paris: Chez le Marchand de nouveautés.
- Fortier, F., & Mercier, A. (2011). Modalités du pacte romanesque contemporain. Introduction. In F. Fortier, & A. Mercier (Eds.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain* (pp. 7-19). Québec: Éditions Nota bene.
- Giocanti, S. (2011). *Une histoire politique de la littérature. De Victor Hugo à Richard Millet*. Paris: Flammarion. Format e-pub.
- Hammel, J.-F. (2014). Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement. In L. Coté-Fournier, É. Guay, & J.-F. Hammel (Eds.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle* (pp. 9-30). Montréal: Université du Québec à Montréal.
- Hastings, M., Passard C., & Rennes, J. (2009). Les mutations du pamphlet dans la France contemporaine. *Mots. Les langages du politique*, 91, 5-17. DOI: 10.4000/mots.19159.
- Jourde, P. (1993). Les Petits Mondes à l'envers d'Éric Chevillard. *La Nouvelle Revue Française*, 486-487, 204-217.
- Maziarczyk, A. (2017). *Reconfigurations romanesques de Minuit. Jean Echenoz, Éric Chevillard, Tanguy Viel*. Lublin: Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej.
- Miernowski, J. (2017). La haine comme catégorie esthétique. *Revue italienne d'études françaises. Figures littéraires de la haine*, 7, 1-9. DOI: 10.4000/rief.1564.
- Monjour, S. (2011). L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard. *@analyses*, 6(2). Retrieved September 24, 2018, from <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/618/520>.
- Passard, C. (2009). Le pamphlet meurt-il de liberté ? *Mots. Les langages du politique*, 91, 19-33. DOI: 10.4000/mots.19175.
- Riendeau, P. (2008). Des leurres ou des hommes de pailles. Entretien avec Éric Chevillard. *Roman 20-50*, 2(46), 11-22.
- Roche, A. (2008). Démolir Chevillard. Retrieved September 12, 2018, from <http://www.fabula.org/colloques/document1039.php>.
- Roche, A. (2010). Rêveur, rageur. *Revue critique de fixation française contemporaine*, 1, 67-74.
- Viard, D., & Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

Snezana Petrova

Université Saints Cyrille et Méthode, République de Macédoine

snezanapetrov@me.com

<https://orcid.org/0000-0003-1091-831X>

Beigbeder et l'immoralité de la société contemporaine

ABSTRACT

Frédéric Beigbeder, French writer, takes a sarcastic and uncomfortable look at the future of the immediately contemporary world. His narrative technique, his bold, provocative and innovative style, the figure of his protagonist who looks much more like an anti-hero, create a literature voluntarily disengaged from explicit political discussion, to the benefit of the intimate and the anecdotal, where contemporary French society is carefully scrutinized.

Our study therefore consists of an analysis of Beigbeder's works with the purpose of bringing out their civilizational and societal notions and exposing the ambiguity of the society of our time and its oppression of the human being, described in all its truth, with its baseness, malaise, and solitary but deeply greedy and absurd nature .

Keywords: contemporary man, French society, overconsumption, transgression, degradation

L'ère de la modernité fomenté un désenchantement humain, une crise des idéologies dont la source provient en majeure partie de la société elle-même laquelle est d'ailleurs définie par Lucien Goldmann comme un « capitalisme d'organisation, [une] société de consommation ou société de masse, [...] laquelle [...] entraîne une modification considérable de la structure psychique des hommes [...] » (Goldmann, 1971, p. 29). Cette dernière grignote toute rêverie saine et salutaire, tout mysticisme crédule au profit de la bureaucratie, du capitalisme sous toutes ses formes, de la puissance de la technique et de la technologie, des progrès scientifiques lesquels corrompent l'homme. Goldmann soutient également que :

L'ensemble de la structure sociale, le caractère global des relations interhumaines, tend à disparaître de la conscience des individus, réduisant ainsi considérablement la sphère dans laquelle pouvait se manifester leur activité de synthèse et créant une vision individualiste et atomisée des relations des hommes avec les autres hommes et l'univers. La communauté, les valeurs positives, l'espoir de dépassement, toutes les structures

qualitatives tendent à disparaître de la conscience des hommes pour faire place à l'entendement et au quantitatif ; la réalité perd toute transparence et devient opaque, l'homme devient limité et désorienté ; le progrès considérable des forces productives et, avec elles, de la science et de la technique, ne se réalise qu'au prix d'un énorme rétrécissement du champ de conscience, surtout en ce qui concerne les possibilités de l'homme et la nature de ses relations avec ses semblables (Goldmann, 1971, p. 30).

Cependant, ce désenchantement n'est pas une plaie nouvelle. Il a déjà été identifié au XIX^e siècle, en littérature. Il porte le nom de *mal du siècle*, de *spleen*, de *bovarysme*. L'angoisse et la solitude nées de l'effacement de repères viables, visibles et décrites il y a près de deux siècles, sont réactualisées et accommodées à la société actuelle et donc à nouveau décrites dans la littérature contemporaine. Frédéric Beigbeder est précisément un de ces auteurs qui décrit l'homme du XXI^e siècle et l'immoralité de la société dans laquelle il vit. Mais avant de décrire et d'analyser cette immoralité, il faut également définir ce qu'est l'homme, ses contraintes et ce que sont devenues les formes d'écriture dans la littérature contemporaine.

L'homme se définit certes comme un être doué de raison qui est capable de maîtriser ses instincts violents, ses passions. On suppose également qu'il est bon grâce à l'éducation permanente, au Droit et à la justice et bien sûr à la société. Mais l'homme est de plus en plus contraint par les circonstances, par une société de consommation superficielle qui provoque paradoxalement un état d'insatisfaction et de frustration, individuel comme de groupe. D'ailleurs, depuis les années 1980, en littérature, il y a un véritable engouement pour les récits de cette affection. L'écriture de soi en crise devient un moyen de parler également des autres ; un retour vers le sujet et vers le « réel » (Labouret, 2013, p. 213). Cette forme d'écriture, pour Dominique Viart, est le reflet de l'époque où l'art et donc la littérature subit une véritable désacralisation : « C'est la perte du *sacré* de la littérature, la dissipation de la *sacralisation de l'art* » (Viart, 2012, p. 31) ; pour Labouret « la fin du XX^e siècle ainsi que le début du XXI^e annoncent des changements radicaux dans la manière d'envisager la littérature, en raison de la mondialisation croissante et de l'évolution du numérique » (Labouret, 2013, p. 256) ; et dans *La littérature en péril*, Tzvetan Todorov plaide pour une littérature en prise avec l'histoire, l'anthropologie, la psychologie, la sociologie, comme parties « d'un ensemble de discours vivants dont elle partage de nombreuses caractéristiques » (Todorov, 2007, p. 14). En somme, nombreux sont les écrivains et critiques littéraires contemporains à s'intéresser de près aux questions sociales, aux dénonciations économiques et politiques et par leur propre expérience et celle de leurs protagonistes, ils transcendent la vie réelle. La littérature se décrivant dès à présent par les sciences humaines ; la sociologie, la psychologie et même la psychanalyse, le lecteur peut donc vivre d'autres expériences au travers du livre, mais il peut également identifier ses maux et forger son caractère. Ceci implique que, selon Danièle Sallenave, dans cette littérature qui explique la vie et le monde,

l'auteur doit totalement se sacrifier et assumer : « Cela suppose que quelqu'un – l'auteur – soit là pour l'assumer (*auctor*, en latin, c'est le garant) et ne se réfugie pas derrière des vieilleries romantiques du type : « Moi je me contente d'écrire » (Sallenave, 1997, p. 93). Beigbeder fait partie de ces auteurs qui assume, qui révoque son droit de parler et qui dénonce l'immoralité de la société par son écriture expressive et sincère. Mais, pour mieux comprendre le fond du sujet beigbedien, il faut d'abord comprendre la forme littéraire beigbedienne.

1. Beigbeder et la littérature

1.1. Son écriture ; son style

Beigbeder est un écrivain dont la littérature est l'expression d'un monde, celui de la contemporanéité, surréaliste dans le sens où il est surtout constitué d'individus dépassés qui subissent de plein fouet les revers de la problématique existentielle de l'homme.

Dans ses œuvres, Beigbeder dénonce pour prouver l'existence de l'homme : « La littérature [...] sert à sauvegarder toutes ces informations dont les gens malheureux croient pouvoir se passer » (Beigbeder, 2015, p. 8) et pour cela introduit des pistes sociétales identifiables de la vie quotidienne. Son style est précisément celui décrit par Grell « un style où le vocabulaire fait souvent mine de ressembler à celui de la rue, où la syntaxe reproduit une captation du monde authentique puisque vécu par un individu identifié, reflétant dans une mise en abyme presque surréaliste l'exploration des 'je' qui forme un moi textuel » (Grell, 2014, p. 17) et cet individu, ce 'je' est Beigbeder.

Beigbeder bouleverse le genre littéraire, impose des réalités extra et intralittéraires, et transgresse les frontières littéraires poétiques et esthétiques (particulièrement dans son roman *99 FR*). De ce fait, son écriture est véritablement reconnaissable et ne contredit aucunement les paroles de Doubrovsky¹: « chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son *son* » (Doubrovsky, 2014, p. 59). Tel un violoniste, Beigbeder compose ses *symphonies* de transgressions de normes et limitations littéraires, esthétiques et morales ; par l'emploi du *franglais* (véritable collage intertextuel et intermédiateur de style particulièrement familier (entre autres l'emploi exagéré du mot *fuck*), par des citations d'auteurs, par des images et expressions tirées de films, d'émissions télévisées, de conversations, de slogans, par des expressions obscènes et érotico-scatologiques. La littérature de Beigbeder se caractérise donc par une hyperréalité des images et par un engouement pour l'énonciation

¹ Ce sont des propos de Doubrovsky, tirés d'un entretien avec Isabelle Grell, que l'on retrouve dans les premières pages de *Monstre* où il nous parle d'une citation de Freud reprise par Marcel Proust en 1908 dans une lettre à Madame Strauss.

d'activités et de personnalités de haut rang ce qui lui permet de dénoncer un État apocalyptique, un monde en perdition où l'homme contemporain n'est que créature frustrée, lasse, vide, décomposée (Beigbeder, 2007, p. 45) et enfin lâche. Les personnages de ses romans deviennent des créatures pathologiquement atteintes d'indécence et dominées par l'excès qui les mène vers leur extinction pure et simple. Ainsi dans *99 FR*, il nous confie : « dans le monde que je vais vous décrire, la critique est digérée, l'insolence encouragée, la délation rémunérée, la diatribe organisée » (Beigbeder, 2000, p. 20). Mais, pour pouvoir décrire ce monde et donc la société, il faut tout d'abord décrire son monde, donc en passant d'abord par soi, par l'autobiographie ou l'autocritique, par l'autofiction.

1.2. Le roman « c'est un miroir déformant que je promène le long de mon nombril » – autobiographie, autocritique ou psychanalyse publique ?

Isabelle Cormeau nous dit : « L'homme de lettres écrit d'abord pour se chercher, pour se trouver ensuite et se réaliser enfin dans son œuvre. Aussi qui dit homme de lettres dit non point exhibitionnisme, mais conscience » (Cormeau, 1947, p. 120). Bien plus tard, Isabelle Grell relance : « Écrire sa vie (à soi) pour ensuite en faire une vie (qui implique les autres) » (Grell, 2014, p. 11). Certes, quantité d'auteurs ont déjà mis en scène des catégories humaines plus ou moins identifiables à leur propre personne et Beigbeder en fait partie. Ce dernier fait de l'autocritique augmentée par la forte impression qu'il réalise également une psychanalyse publique. « J'écris la confession d'un enfant du millénaire » (Beigbeder, 2000, p. 31). De même, dans son roman *L'Amour dure trois ans*, il nous annonce, dès les premières pages, que le personnage de Marc Marronnier c'est lui et interpelle franchement le lecteur : « Bonjour à tous, ici l'auteur. Je vous souhaite la bienvenue dans mon cerveau, pardonnez mon intrusion. Fini de tricher ; j'ai décidé d'être mon personnage principal » (Beigbeder, 1997, p. 20). Cependant l'étude pragmatique de l'œuvre beigbedienne dans son rapport aux lecteurs et au pacte de lecture démontre que le *je* employé par l'auteur pour parler de soi ou par le visage de Marc Marronnier ne s'intéresse pas spécialement au « dire-vrai », au référent, à la réalité, mais plutôt à une cohérence interne de l'œuvre, au sentiment qui y est mis, ce qui donne l'apparence de la vérité. Être ou paraître ? Le contrat de véridiction de l'auteur envers le lecteur est ici dans la perspective de paraître le plus persuasif dans ses convictions et donc d'influencer le lecteur par la pertinence des valeurs exprimées et par la fiabilité du récit mais également et surtout par la provocation. Ainsi, Beigbeder, dans l'expression de la vérité empirique devient de plus en plus crédible ; dans *Le Roman français*, lorsque Beigbeder évoque des souvenirs qui dépendent de ses réminiscences, ils ne sont en fait que reconstruction planifiée (donc faussement aléatoire). Ajouté à cela et selon Sébastien Hubier : « Le *je* n'est pas toujours contemporain du moment de l'écriture. Il existe un autre type de première personne, qui n'est pas un véritable embrayeur, mais

seulement une manière de désigner le personnage qu'était autrefois le narrateur du récit que nous lisons, et qu'il n'est plus tout à fait » (Hubier, 2003, p. 24). Dans notre cas, Marc Marronnier, personnage emblématique beigbedien devient non seulement le narrateur comme décrit précédemment mais également et à priori le *je* antérieur, l'individu, le caractère de Beigbeder et surtout son rapport intime à la vie extérieure.

L'évocation de l'enfance n'est pas une entreprise spécifique à Beigbeder. D'autres s'étaient déjà engagés dans cette introspection. Déjà, au XVIII^e siècle, l'individualisme envahissait la littérature française par la voie rousseauiste². Nombreux seront par la suite les romans évocateurs écrits à la première personne, et l'on pourra même parler de démocratisation du genre (Hubier, 2003, p. 39). Beigbeber, en fait de même. Il explore également son espace mental, mais partant du personnel il arrive à exprimer l'image universelle de l'être humain du XXI^e siècle. Donc partant de la singularité, il atteint au général ou plus exactement et comme le dit Hubier, il aime à ce qu'à l'Histoire officielle se mêle l'histoire personnelle. Ainsi cette *Nouvelle Histoire* (nommée de cette façon par Hubier), soutenue par les sciences que sont la sociologie, la psychologie et même la psychanalyse (désignation médicale qui est à propos chez Beigbeder) place le *moi* dans son environnement social tout en laissant « libre cours aux associations, aux relations poétiques de rêves, à la description détaillée de fantasmes » (Hubier, 2003, pp. 39-41). Ceci ne va pas contredire la théorie d'Annie Ernaux laquelle proclame qu'elle se sert de sa subjectivité pour « retrouver des mécanismes ou des phénomènes plus généraux ou collectifs » (Grell, 2014, p. 49). Ainsi comme le démontre Isabelle Grell dans son analyse, il s'agit pour Annie Ernaux « de dépasser le stade narcissique de l'écriture du moi pour atteindre une espèce d'universalité » (Grell, 2014, p. 49) et elle ajoute que c'est la raison pour laquelle Ernaux emploie le terme de « récit transpersonnel » pour caractériser ses textes. Beigbeder comme le fait d'ailleurs Annie Ernaux tentera de montrer le monde tel qu'il est en s'appuyant sur sa propre histoire. « L'auteur ne cherche plus tant à y résoudre ses problèmes qu'à les faire éclater » (Hubier, 2003, p. 41). Nous sommes dans le dépassement du *moi*, dans le dépassement du genre littéraire qu'est l'autobiographie, dans la transfiguration d'une époque, d'un malaise sociétal.

Beigbeder se caractérise donc comme un auteur qui aime parler de soi, se mettre en scène et d'après Michel Houellebecq, de façon honnête. Ainsi, dès les premières lignes de la Préface du *Roman français*, Houellebecq nous dit : « la plus grande qualité de ce livre et sans nul doute son honnêteté » (Beigbeder, 2009, p. 7). Pourtant, Beigbeder nous avait dévoilé dans *L'Égoïste romantique* que « les écrivains sont des criminels », des êtres « qui ne se mettent jamais à table » (Beigbeder, 2005, p. 117). Alors ses romans sont-ils de l'autobiographie ou de la fiction (autofiction) ?

² Et plus précisément par l'œuvre autobiographique posthume que sont *Les Confessions*.

Certes, « le roman se présente à son auteur, tantôt comme un alibi, tantôt comme un *miroir* » (Cormeau, 1947, p. 121) nous dit Nelly Cormeau, mais la fameuse phrase de Stendhal : « Le roman, c'est un *miroir* que l'on promène le long du chemin » entre les mains de Beigbeder est plutôt devenu : « C'est un *miroir déformant* que je promène le long de mon nombril » (Beigbeder, 2005, p. 134), et prouve que la majorité de ses romans sont un écho plus ou moins déformé, un miroir qu'il promène dans son esprit, un roman qu'il a fixé sur sa conscience, voire son inconscience. Finalement, peu importe si ses romans sont autobiographiques ou autofictionnels ; « le projet reste le même : ressaisir sa vie et la raconter mais pas de la même manière » (Dobrovsky, 2014, p. 63). Peu importe la dénomination de ses œuvres, Beigbeder y dévoile toutes les facettes de sa personne, de sa vie, brisant les tabous, blessant les personnes de son entourage, rendant visible les immondices de la société. Il transgresse le danger pour comparaître au travers de son œuvre en tant que témoin visible et bestial de la société dans le but de dénoncer les stigmates de la civilisation contemporaine. Et, pour être plus honnête encore, il crée un hétéronyme car selon lui l'écriture devient moins facile et lui plus ouvert, moins ennuyeux et éminemment un moindre menteur. En conclusion, nous pouvons dire que Beigbeder passe par de *l'autofiction prospective* (c'est ainsi que Michel Houellebecq qualifie [son] travail), et plus encore, par de *l'autodestruction publique*. (Beigbeder, 2005, p. 161).

Mais que décrit Beigbeder en parlant de soi et de son monde ? Comment vit-il la société ? Quelle est le stade de dépravation de la société et de l'homme auquel nous sommes témoins dans l'œuvre de Beigbeder ?

2. Un monde de dérapage

2.1. Un monde enclin à la surconsommation

La société actuelle est celle de la consommation. Goldmann décrit ce monde comme un amas de sociétés industrielles, de capitalisme occidental avec un mécanisme d'auto-régulation qui produit une augmentation du niveau de vie de la majorité de la population mais qui entraîne également des conséquences psychologiques provoquées par l'intégration de la société (Goldmann, 1971) et « l'affaiblissement considérable des forces d'opposition traditionnelles. Ce dernier processus est particulièrement important, et c'est d'ailleurs à lui que l'on pense lorsqu'on parle de société d'opulence ou de société de consommation » (Goldmann, 1971, pp. 56, 57). Beigbeder dans ses œuvres nous décrit justement cette société de consommation – monde disloqué, société hédoniste et apocalyptique, sans dessein collectif mais avec un intérêt commun. Goldmann avait encore ajouté qu'il s'agit d'« un monde dégradé qui ignore ces valeurs [valeurs transindividuelles], et le héros dégradé lui aussi, mais sur un mode différent, qui les recherche de manière problématique, médiatisée et non consciente » (Goldmann, 1971, p. 101). Tricherie, mensonge, adultère, drogue, homosexualité... sont l'apanage de ce monde qui devient de plus

en plus immoral, embourbé dans des guerres modernes et puissantes où l'homme n'est que pantin. Les médias se l'attirent, les colporteurs politiques se l'arrachent. Il s'en dégage un nihilisme moral où les riches : « devant la certitude que le ciel va [leur] tomber sur la tête, [leur] réaction la plus saine est de profiter immédiatement de la vie » (Beigbeder, 2005, p. 179). Alors, sarcastique, Beigbeder se place non pas dans la position du pauvre mais dans celle du riche, du bon vivant, du pur produit de la société de luxe (Beigbeder, 1997, p. 33), du BCBG qui a un salaire plus que confortable et qui n'a vécu aucun sacrifice. Héros de l'échec, il est donc le représentant de la classe des personnes « bien nées ». Ainsi, il nous dit :

Le truc le plus douloureux qui m'est arrivé ces derniers temps, c'était de ne pas avoir été invité au défilé de John Galliano. Et puis, tout à coup, voici que je meurs de chagrin (Beigbeder, 1997, p. 20).

Le grand drame de cette société contemporaine est que même les riches sont à plaindre. Blasés par la vie, insatisfaits, ils ont oublié que l'argent n'est qu'un moyen et non une fin :

Au moins, quand on est pauvre, on peut se dire qu'avec du fric tout s'arrangerait. [...] Mais quand on est riche, [...] on n'a plus d'excuses. C'est pour ça que tous les milliardaires sont sous Prozac : parce qu'ils ne font plus rêver personne, pas même eux (Beigbeder, 1997, p. 121).

Ces mondains qui ne sont qu'illusion de soi-même aiment à se donner de l'importance « en saluant des gens célèbres » (Beigbeder, 1997, p. 16). Ils aiment se fondre parmi les autres dans les boîtes de nuit et former ainsi une masse compacte et bruyante – la musique assourdissante les empêchant bien heureusement de communiquer et de croire qu'ils ne sont pas seuls. « Peu d'êtres connaissent autant de monde que Marc, et peu sont aussi seuls » (Beigbeder, 1997, p. 16). Mais Beigbeder ajoute encore : « Nous nous droguons parce que l'alcool et la musique ne suffisent plus à nous donner le courage de nous parler » (Beigbeder, 2000, p. 170). En fait, nous sommes en présence d'êtres égoïstes et solitaires, complexés et insatisfaits de tout ce qui les entoure et même d'eux-mêmes. Victimes et complices, ils sont atteints d'un véritable désordre mental ou « déficit de conscience centrée » lequel est provoqué par la société de surconsommation (Beigbeder, 2001, pp. 14, 15). Cette dernière plie les hommes, qui renonce à avoir du caractère, à avoir une *colonne vertébrale* simplement pour plaire (Beigbeder, 2009, p. 21). Il faut « oublier sa personnalité, perdre la mémoire pour être aimé : devenir, pour séduire, celui que les autres choisissent. [...] Je suis une forme vide, une vie sans fond » (Beigbeder, 2009, p. 21). Beigbeder radiographiant la société contemporaine se fait visiblement le représentant d'un monde d'insomniaques perdus dans la solitude et l'alcool ; d'un monde superficiel et vide, corrompu et

sans idéaux (Beigbeder, 2007, pp. 45, 46). Le monde n'a plus de passé, n'a plus d'avenir non plus. Il vit dans le moment présent comme s'il allait mourir demain. En fait, la vie déçoit et Françoise Sagan explique parfaitement cette situation par la citation suivante : « on se drogue parce que la vie est assommante, que les gens sont fatigués, qu'il n'y a plus tellement d'idées majeures à défendre, qu'on manque d'entrain » (Beigbeder, 2009, p. 84).

La société contemporaine contraint l'homme à entrer dans un moule, à se conformer à ses codes sociaux ce qui provoque en lui une volonté de briser ce moule par regain d'individualisme:

[...] La France est le pays de la liberté. Ce qui m'autorise à revendiquer le Droit de me brûler les Ailes, le Droit de Tomber Bien Bas, [...], le Droit de Tromper sa Femme sans être Photographié dans les Journaux, le Droit de Coucher avec une Prostituée, le Droit de Fumer une Cigarette en Avion, [...], le Droit de faire l'Amour sans Préservatif [...], le Droit de Mourir dans la Dignité Quand on est Atteint d'une Maladie Douloureusement Incurable, [...], le Droit de ne Pas Manger Cinq Fruits et Légumes par Jour, le Droit de Coucher avec une Personne de Seize Ans Consentante sans que Celle-ci ne Porte Plainte Cinq Ans Après pour Corruption de Mineur... je continue ? (Beigbeder, 2009, p. 86).

La société est la gagnante dans ce combat. L'homme n'existe plus en tant qu'individu. Il ne vit qu'au travers des autres et doit se conformer à l'image qui lui est servie dans les médias. L'homme, rapidement dépassé et submergé, porte finalement son propre deuil :

Je suis un homme mort. Je me réveille chaque matin avec une insoutenable envie de dormir. Je m'habille de noir car je suis en deuil de moi-même. Je porte le deuil de l'homme que j'aurais pu être (Beigbeder, 1997, p. 23).

Dans cette société contemporaine, l'homme est un produit consommable, interchangeable, un pur produit de la société. Alors dans ce monde de dérapage, de descente vers les enfers, l'amour s'est-il perverti? L'amour est-il encore un sentiment pur et noble ?

3. La transgression

3. 1. L'amour en transgression

L'amour est défini comme un sentiment ou une affection très intense, comme un attachement qui englobe la tendresse et l'attraction physique entre deux personnes. Dans les siècles précédents, l'amour a souvent été le thème central d'une grande quantité d'œuvres. Il était courtois, inconditionnel, passionnel. Aujourd'hui et particulièrement avec Beigbeder l'amour est en transgression. Il ne respecte plus les règles et la raison. Il n'est plus que relation sexuelle où l'individu pressé grille toutes les étapes de l'amour mérité et honorable.

Dans ce monde immoral et sans alternative, l'amour est indécent et friable ; la sexualité est débridée et souvent accompagnée d'une violence acerbe. L'amour n'est que *acte sexuel* et la conséquence d'une sorte de dérapage mental initié par une frustration, un abrutissement provoqué par une surconsommation de drogues, de solitude et d'égoïsme. L'illusion sentimentale est absente ou plutôt détruite par la réalité cynique sociétale. « Nous vivons dans un monde où la seule aventure consiste à baiser sans capote ? Parce que ce monde est laid, à vomir ». (Beigbeder, 2000, p. 170). « Aimer ou faire semblant d'aimer, où est la différence, du moment que l'on parvient à se tromper soi-même ? » (Beigbeder, 1999, p. 28).

3.1.1. L'amour envers la famille et les proches

La définition de la famille qui devrait être la somme d'un amour entre deux personnes puis la relation avec les membres des deux côtés prend entre les mains de Beigbeder un sens emblématique qui transgresse pour ne devenir que la somme « de gens qui ne se connaissent pas bien entre eux » (Beigbeder, 2009, p. 54). La famille beigbedienne devient donc :

Un groupe de gens qui n'arrivent pas à communiquer, mais s'interrompent très bruyamment, s'exaspèrent mutuellement, comparent les diplômes de leurs enfants comme la décoration de leurs maisons, et se déchirent l'héritage de parents dont le cadavre est encore tiède (Beigbeder, 2009, p. 55).

Le père ne communique plus avec son frère, la mère a perdu toute attache avec la famille paternelle. Finalement l'éloignement mène à l'oubli et la séparation au divorce. Le monde que nous décrit Beigbeder est un monde de divorcés où la norme pour les enfants est :

D'avoir deux maisons, quatre parents (au minimum), d'aimer des gens qui ne s'aiment plus entre eux, de craindre constamment les ruptures, d'avoir parfois à consoler ses parents, et d'entendre deux versions de chaque événement, comme un juge dans un procès (Beigbeder, 2009, p. 186).

Ces enfants sont abîmés par cette relation : « je crois que beaucoup d'enfants de divorcés développent cette attirance pour l'illusion, proche de la schizophrénie. Ils espèrent un univers parallèle plus accueillant que celui-ci » (Beigbeder, 2009, p. 126).

Selon Beigbeder, la société contemporaine encline au produit de consommation tue l'amour. On préfère s'offrir des cadeaux au lieu de s'aimer. (Beigbeder, 2001, p. 14). Ainsi, Beigbeder dans son roman *Dernier inventaire avant liquidation* faisant un résumé analytique du *Mépris* d'Alberto Moravia (1954) déclare qu'il y a une véritable impossibilité du couple :

Dans une société hypocrite qui fait semblant de le célébrer alors qu'elle met tout en œuvre pour le briser (en glorifiant l'individu et le désir, en créant la nouvelle religion du sexe et de l'argent) (Beigbeder, 2001, p. 14).

Selon Beigbeder, le monde contemporain ne doit pas se leurrer sur la durée de l'amour et du mariage : « Le mariage est une gigantesque machination, une escroquerie infernale, un mensonge organisé » (Beigbeder, 1997, p. 35). L'amour ne dure pas éternellement ; le titre du V^e chapitre du roman *L'Amour dure trois ans* qui est *Date limite de fraîcheur*, est suffisamment révélateur pour cela. Le bonheur a donc une date de péremption : « pour ce faire, il suffit de découvrir tout d'un coup que l'amour ne dure que trois ans » (Beigbeder, 1997, p. 25). « C'est comme ça. Il y a d'abord une année de passion, puis une année de tendresse et enfin une année d'ennui » (Beigbeder, 1997, p. 25). Pour Beigbeder, l'amour a transgressé. Il n'est maintenant que simple combinaison chimique. En fait, il suffit que :

La phényléthylamine (PEA) déclenche des sensations d'allégresse, d'exaltation et d'euphorie. Le coup de foudre, ce sont les neurones du système limbique qui sont saturés en PEA. La tendresse, ce sont les endorphines (l'opium du couple). La société vous trompe : elle vous vend le grand amour alors qu'il est scientifiquement démontré que ces hormones cessent d'agir après trois années (Beigbeder, 1997, p. 26).

Les allégations de Beigbeder sont prouvées par des statistiques sur le nombre de mariage et surtout de divorces : « à Paris, deux couples mariés sur trois divorcent dans les trois ans qui suivent la cérémonie » (Beigbeder, 1997, pp. 26, 27) ; par une enquête qui soi-disant a été menée par l'ONU sur des peuples et des nations de cultures totalement différentes ; par des données littéraires et philosophiques de l'existence des trois étapes annuelles : *Passion-Tendresse-Ennui*, déjà observées par Stendhal, Barthes et Barbara Cartland :

La première année, on achète des meubles.

La deuxième, on déplace des meubles.

La troisième année, on partage les meubles » (Beigbeder, 1997, p. 27).

Remarquons que Beigbeder passe à la ligne pour indiquer un temps révolu de vie qui ne dure qu'un an chacun. Il suffit de peu pour croire que le spleen de Baudelaire est ici réactualisé de façon plus *améliorée* par la prise de cocaïne, d'ecstasy, par l'alcool et des accouplements illicites ou fortuites.

3.2. La transgression des objectifs

Dans les écrits de Beigbeder, les règles de vie pour un meilleur avenir ont transgressé vers le mal : « dans notre siècle riche en catastrophes, les gens ont beaucoup espéré un monde meilleur, et ils ont obtenu l'inverse » (Beigbeder, 2001, p. 50). Les publicitaires, entre autres, ont contribué à l'actuelle déchéance humaine.

« Pour la première fois dans l'histoire de la planète Terre, les humains de tous les pays avaient le même but : gagner suffisamment d'argent pour pouvoir ressembler à une publicité » (Beigbeder, 2000, p. 31). C'est donc le monde des visages retouchés par PhotoShop, celui des ustensiles qu'il faut absolument avoir dans sa cuisine, dans sa salle de bain. Tous les chez-soi, toutes les personnes finissent par se ressembler. Tout est conditionné, uniformisé selon les dernières tendances. Tout est consommable avec une durée d'expiration définie par les slogans publicitaires. Ce *meilleur des mondes*, renvoie à une mise en abyme classique et néfaste pour l'homme. Ce monde le mène vers un au-delà, un lieu de transgression de toutes limites, vers le néant – le monde du virtuel où l'homme a trouvé sa place alors qu'il l'avait perdu dans le monde normal. Beigbeder dit d'ailleurs à l'agent de police :

Vous ne comprenez pas que cette affaire nous dépasse tous les deux ? Ce qui est en cause, c'est notre façon de vivre. Au lieu de frapper les victimes, demandez-vous pourquoi tant de jeunes sont désespérés, pourquoi ils crèvent d'ennui, pourquoi ils cherchent n'importe quelle sensation extrême plutôt que le sinistre destin de consommateur frustré, d'individu normalisé, de zombie formaté, de chômeur programmé (Beigbeder, 2009, p. 87).

Le monde contemporain de Beigbeder est un monde de totalitarisme basé sur des principes factices et hypocrites dont l'homme hérite par la douleur (Beigbeder, 1997, p. 47). C'est pour cela que la transgression est acceptée et même voulue par l'homme car c'est par elle qu'il s'identifie. Plus l'homme va loin dans la transgression et plus il existe. Tous les éléments surréalistes, absurdes et fictionnels font qu'il existe. L'unique échappatoire, selon Beigbeder, est la fuite vers un monde virtuel où l'homme pourra enfin s'observer de l'extérieur et finalement n'être que le témoin de son propre anéantissement.

4. Conclusion

L'œuvre de Beigbeder est une catharsis, un exutoire pour toutes les passions de la société moderne. La littérature de Beigbeder comprend une écriture de survie, brève et intimiste, à forte portée sociologique où utilisant l'autobiographie ou l'autofiction, il décrit non seulement son histoire mais aussi la contemporanéité. En parlant de sa vie, par auto-analyse, il a été amené à traiter son siècle, la société dans laquelle il vit avec ses déboires et ses insomnies. Son écriture est une écriture de faits, et non de l'explication et comme Doubrovsky il n'aime pas utiliser les « parce que, bien que [...] et laisse place à la violence du langage » (Doubrovsky, 2014, p. 62). Ses romans sont dénonciation dans le sens où Beigbeder a su, comme le dit Grell en conclusion de son œuvre critique sur l'autofiction, « répondre *présent* quand la société ferme les yeux, oreilles et la bouche comme trois singes » (Grell, 2014, p. 108).

Frédéric Beigbeder est le Sartre des années 2010 (Jed Martin dans Houellebecq, 2010, pp. 129,130), un auteur qui décrit esthétiquement un monde contemporain surréaliste et absurde, un monde immoral fait de transgressions entre

réalité et fiction où le crime est justifié, où la perversion sans limite dépasse tout entendement raisonnable. Ce monde beigbedien, décadent et faux – « la décadence [...] est surtout un mode de vie » (Beigbeder, 1999, p. 24), est abruti par l'univers faussé de la publicité qui maintient l'homme dans une continuelle insatisfaction existentielle. Les relations amicales, amoureuses et familiales finissent en un échec retentissant où l'homme toujours incompris reste incommensurablement seul. L'existence est une véritable descente aux enfers. Elle est vide, étriquée ce qui favorise la naissance de l'angoisse. L'homme est immature et velléitaire, et rêve d'un monde meilleur mais pour lequel il n'a pas le courage de se battre. Alors où se trouverait l'échappatoire beigbedienne? Pour mieux supporter sa condition de vie, l'homme, selon l'auteur, n'a plus qu'une alternative – le virtuel, et pour la société – une troisième guerre mondiale, événement tragique en soi mais qui permettrait de résoudre tous les problèmes économiques, sociétales. D'ailleurs, dans *Oona et Scalinge*, Beigbeder parle d'*avant-guerre* (Beigbeder, 2014, p. 251). « La jeunesse de 2014 est en deuil de choix tragiques » nous dit Beigbeder, et ce choix inconcevable pour tout homme de raison n'est que le fruit inextricable d'un ennui existentiel (Beigbeder, 2014, p. 251, 252), d'une utopie inversée ou *dystopie* comme aime à le dire Orwell (Beigbeder, 2014, p. 65).

Bibliographie

- Beigbeder, F. (1997). *L'amour dure trois ans*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (1999). *Nouvelles sous ecstasy*. Paris: Gallimard.
- Beigbeder, F. (2000). *99F*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (2001). *Dernier inventaire avant liquidation*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (2003). *Windows on the world*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (2005). *L'Égoïste romantique*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (2007). *L'Idéal*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (2009). *Un roman français*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (2011). *Premier bilan après l'apocalypse*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (2014). *Oona et Scalinge*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Beigbeder, F. (2015). *Conversation d'un enfant du siècle*. Paris: Grasset et Fasquelle.
- Corneau, N. (1947). *Physiologie du roman*. Bruxelles: la Renaissance du livre.
- Doubrovsky, S. (2014). *Monstre* (extrait). Paris: Grasset. Retrieved January 10, 2019, from <https://en.calameo.com/read/00357706945cd3144ec94>.
- Goldmann, L. (1971). *La création culturelle dans la société moderne*. Paris: Éditions Denoël.
- Grell, I. (2014). *L'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- Houellebecq, M. (2010). *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion.
- Hubier, S. (2003). *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- Labouret, D. (2013). *Littérature française du XX^e siècle (1900 – 2010)* (pp. 15-16). Paris: Armand Colin.
- Sallenave, D. (1997). *À quoi sert la littérature ?* Paris: Textuel.
- Todorov, T. (2007). *La littérature en péril*. Paris: Flammarion.
- Viart, D. (2012). Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature. In D. Viart, & Ph. Demanze (Eds.) *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin* (pp. 9-33). Paris: Armand Colin.

Cette recherche est le résultat du macro-projet de la Faculté de philologie « Blaze Koneski », près de l'Université Saints Cyrille et Méthode de Skopje, Macédoine : « Langues, littératures, cultures : politiques éducatives en fonction de la société contemporaine ».

Carlota Vicens-Pujol

Université des îles Baléares, Espagne

cvicens@uib.es

<http://orcid.org/0000-0001-7491-6685>

S'engager par le rire. Autour de quelques textes mineurs d'Albert Cohen

ABSTRACT

Albert Cohen, a committed writer? It is difficult to answer this question, so much the writer is difficult to classify, as he refuses to belong to any aesthetic movement. But the Zionist cause and the love of the Jewish people have marked his life as a man and as a writer.

We will try to specify what is the Cohenian commitment from the analysis of some minor texts, in particular *Projections ou Après-minuit à Genève* et *Mort de Charlot*. Albert Cohen chose an aesthetic that is that of laughter, derisory and grotesque to express a dull pain that only humor can translate.

Keywords: Albert Cohen, committed writer, humour, Zionism

1. Introduction

Et puis, vois-tu, tous les vingt ou trente ans qu'il nous arrive
une catastrophe [...]

Albert Cohen, *Belle du Seigneur*

Entre 1920 et 1925 le jeune écrivain Albert Cohen voit ses premiers textes publiés dans la *Nouvelle Revue Française*, tout en étant déjà dévoué à la cause sioniste. L'époque est à la fois trouble et riche, d'une grande complexité. La France reste encore sous le choc de la Grande Guerre, l'Europe connaît une montée de l'antisémitisme, le mouvement sioniste se consolide, la Révolution d'Octobre 1917 laisse une forte empreinte sur un pays avide d'utopies... Le monde culturel et artistique est, quant à lui, en pleine effervescence : si le Surréalisme prend vite le relais des grands mouvements artistiques d'avant-garde, il est aussi vrai que la littérature engagée se définit au cours de ces années et que beaucoup d'écrivains, de Barrès à Sartre en passant par Péguy, Malraux, Gide et tant d'autres s'y consacrent avec force.

Inclassable, Albert Cohen a toujours fuit les cénacles littéraires comme son inscription à un mouvement esthétique quelconque, à tout attachement intellectuel.

S'il tient à rester à l'écart, quelques-uns de ses contemporains deviennent néanmoins la cible de ses railleries, tel un Jean-Paul Sartre ou un François Mauriac¹, figures canoniques de l'engagement. « Un écrivain engagé [déclare Cohen] est un moucheron qui croit pousser et culbuter une pyramide qui ne bouge pas, qui ne bougera pas » (Cohen, 1981, p. 49). Or, comment concilier cette déclaration, datant de mai 1981, avec cette autre de janvier 1925 : « [...] répudiant l'art pour l'art [...] nous osons ne pas admettre que l'on puisse penser et créer avec désintéressement » (Cohen, 1999, p. 12).

Quel était entre 1920, date de la première publication de Cohen, et 1925, date de la fondation de *La Revue Juive*, le rapport de l'écrivain au monde et à l'histoire ? Albert Cohen aurait-il une place parmi les romanciers engagés ? Il semble d'emblée difficile de répondre, surtout dès que l'on pense aux écrivains engagés qui, depuis l'Affaire Dreyfus, ont jalonné le siècle. Face au « sérieux » de ceux-ci, Albert Cohen choisit l'esthétique du rire, du dérisoire, du grotesque ; il se cramponne à l'humour juif pour mieux dire la douleur sourde qui depuis des siècles est celle du peuple d'Israël dont lui-même, Juif corfiote, fait partie.

Afin de répondre aux questions posées, notre analyse portera sur ce que nous pourrions appeler les écrits « cinématographiques » de Cohen, à savoir : *Projections ou Après-minuit à Genève* (1922) et *Mort de Charlot* (1924). Ces textes, les seuls de Cohen reliant un tant soit peu aux avant-gardes, permettent une approche et au moment historique où ils ont été écrits et à une écriture où grouille déjà tout l'imaginaire cohénien. Or un rapide parcours chronologique² s'impose d'abord, qui nous permettra de mieux saisir le combat d'Albert Cohen pour la cause juive. Nous verrons ensuite la place accordée à l'Histoire dans les textes cités ci-dessus pour nous arrêter finalement sur les procédés d'humour dans la mise en texte de ces événements.

2. Albert Cohen face au mouvement sioniste

Né en 1895 à Corfou, Albert Cohen se sait très tôt « exilé juif ». La famille s'est installée à Marseille en 1900, à une époque de grands mouvements migratoires de juifs depuis l'Europe centrale et orientale vers l'Europe occidentale et l'Amérique. Depuis 1890, en effet, les pogromes antisémites se succédaient en Russie ; signalons également celui qui eut lieu à Corfou en 1891, déclenchant une véritable vague de violence antijuive sur toutes les îles grecques. Les difficultés financières ont achevé de décider les Coen (sans le « h »), qui ont quitté leur pays lorsque l'enfant n'avait que cinq ans. Le sentiment d'*étrangéité* a présidé ainsi

¹ « Ce philosophe, Sartre, qui écrit que l'homme est totalement libre, moralement responsable. Idée bourgeoise, idée de protégé, idée de préservé » (Cohen, 1986, p. 855) ; « Je n'ai lu que quelques pages de Mauriac et j'ai vite cessé en comprenant qu'il n'était que le premier de la classe » (Brochier & Valbert, 1979, p. 7).

² Nous prenons comme base les chronologies établies par Peyrefitte (1986, pp. LXXI-CVII) et Goitein-Galpérin (1999, pp. 17-31).

l'enfance du petit : la langue parlée à la maison était le judéo-vénitien, dialecte des Juifs de Corfou ; les contes racontés par sa mère rappelaient constamment le paradis perdu de la toute petite enfance ; un sentiment de honte devant l'accent étranger de la mère, pourtant si chérie, confondait l'enfant ; la blessure infligée par le camelot le jour de ses dix ans, l'humiliant et le traitant de *sale youpin*, ne fut jamais guérie ; à 13 ans il partit en Grèce pour se soumettre à la *barmitzvah*...

Parallèlement, le mouvement sioniste prend de l'ampleur, avec la création de l'Organisation Sioniste en septembre 1897, lors du Premier Congrès Sioniste³. Quelques années plus tard, en 1906, a eu lieu la réhabilitation du capitaine Dreyfus et, entre 1909 et 1910, les premiers kibboutz se sont installés en Palestine ; en 1917, par la Déclaration Balfour du 2 novembre, la Grande Bretagne s'est déclarée favorable à l'établissement en Palestine d'un Foyer National pour les Juifs.

Albert Cohen, alors dans la vingtaine, ne devait pas ignorer ces événements ; sa rencontre vers 1920 avec André Spire, fondateur de la Ligue des Amis du Sionisme, et Chaïm Weizmann, qui deviendra par la suite le premier président d'Israël, sera décisive pour son engagement. Dans une lettre⁴ à ce dernier « Cohen annonce qu'il veut être actif au sein du mouvement sioniste. Il se déclare certain que 'la création d'une résidence nationale pourra résoudre le problème juif dans le monde entier' » (Goitein-Galperin, 1999, p. 19) .

S'ensuivent l'article intitulé « Vue d'ensemble sur la question juive et le sionisme » en 1921 et, deux années plus tard, « Le Juif et les romanciers français »⁵. Cette même année Georges Oltramare fonde à Genève, où s'était installé Cohen après un séjour en Alexandrie, la feuille antisémite *Le Pilon*. Ce journal, d'une durée de presque quarante ans, témoigne bien du climat d'antisémitisme qui secouait l'Europe depuis les premières décennies du siècle.

En avril 1924, à la demande de Chaïm Weizmann, Albert Cohen signe avec la NRF le contrat pour la création de *La Revue Juive*, d'affiliation sioniste. Avec des affirmations du type : « En sa double fonction d'organe de l'activité et de la renaissance d'Israël, *La Revue Juive* aura le devoir de suivre avec attention le mouvement sioniste » ; « Nous nous intéresserons avec d'autant plus de sympathie au sionisme [...] » ; « *La Revue Juive* dira souvent sa sympathie envers le mouvement sioniste » ou encore : « On parle donc ici avec respect [...] du retour de la force et de l'intelligences juives à la terre juive », la « Déclaration » liminaire⁶ ne laisse aucun doute sur l'orientation de la revue. D'autres textes

³ Célébré à Bâle, le Colloque fut présidé par Theodor Herzl, auteur d'un livre majeur sur la question juive, *L'État des Juifs* (1895).

⁴ La lettre date du 20 octobre 1921.

⁵ Parus respectivement dans *La Revue de Genève* n° 10 (avril 1921) et n° 33 (mars 1923)

⁶ Cf. *Cahiers Albert Cohen*, n° 9, *Albert Cohen face à l'Histoire*, septembre 1999, pp. 9-16. Ce numéro reprend la « Déclaration » de Cohen publiée dans le premier numéro de la *Revue Juive*, le premier janvier 1925.

de l'auteur y seront publiés, notamment le « Cantique de Sion » et « La Farce juive (fragments) »⁷.

Parallèlement les premiers écrits de fiction dans la *NRF* ont valu à Cohen la reconnaissance de la critique. C'est d'abord « Projections ou Après-minuit à Genève » en 1922, puis « Mort de Charlot », en 1924⁸, textes qui seront au cœur de notre étude. Ajoutons à ceci la collaboration de l'écrivain avec le compositeur Darius Milhaud pour *Hymne à Sion et Israël est vivant*.

Après un silence de presque une dizaine d'années, l'écrivain reprend sa lutte pour le sionisme dès 1939 lorsque, à la demande encore une fois de Weizmann, il accepte le poste de conseiller au Département politique de l'Agence juive pour la Palestine⁹. Des écrits dits « polémiques » ou « de combat » s'ensuivent : « Angleterre », « Salut à la Russie I », « Salut à la Russie II », « Combat de l'homme »¹⁰ ou « Churchill d'Angleterre »¹¹, accompagnés d'une activité politique exceptionnelle qu'il abandonnera fin 1951 pour se consacrer désormais à sa carrière d'écrivain.

3. L'Histoire dans *Projections ou Après-minuit à Genève et Mort de Charlot*

Si l'homme politique est au service de la cause sioniste, l'écrivain, lui, est toujours à la recherche d'une voix poétique, qui n'est pas sans cacher une tension entre le besoin d'engagement de l'auteur et la recherche d'un style et d'une esthétique qui doit présider toute création artistique.

Ceci semble surtout vrai pour ses tout premiers textes : *Projections ou Après-minuit à Genève et Mort de Charlot*, récits qui dès le titre renvoient au cinéma. Cendrars, Soupault, Aragon, Desnos... les poètes et écrivains qui sont tombés sous le charme et du langage cinématographique et de ce Charlot sautillant de naïveté sont nombreux. Rien d'étonnant, donc, si les premiers textes de Cohen sont conçus comme un défilement rapide d'images et de scènes que les fondus au noir et les découpages rendent illogiques, voire saugrenues. Si l'écrivain abandonne par la suite la voie des avant-gardes, ces deux textes contiennent déjà les clés du « style Cohen » et les axes principaux d'une pensée obsédante, d'un regard sur le monde qui traversera toute son œuvre de romancier.

⁷ Parus dans *La Revue juive* n° 3, 15 mai 1925, pp. 341-346 et n° 4, juillet 1925, pp. 448-462. En 1920, il avait publié son unique recueil de poèmes, *Paroles juives* (Paris : G. Crès et Cie ; Genève : Ed. Kundig).

⁸ Ces textes paraissent dans la *NRF* n° 109, 1 octobre 1922, pp. 414-446 (10^e année, 11^e série), et la *NRF* n° 117, 1 juin 1923, pp. 883-889 (10^e année, 11^e série)

⁹ Pour avoir une vision complète des activités politiques et juridiques d'Albert Cohen pendant la période 1939-46 voir, p. ex., n° 9 des *Cahiers Albert Cohen* (Cf. note 6).

¹⁰ Parus respectivement dans *La France libre* du 20 juin 1941, 15 juin 1942, 15 juillet 1942 et 15 septembre 1942.

¹¹ Dans *Message*: *Belgian Review*, février 1943. Sauf « Angleterre », les articles seront signés sous le pseudonyme de Jean Mahan.

Bien ancrées dans l'époque, ces pages y ramènent souvent. La société des années folles, avec leur éclat de joie, est représentée et par le music-hall où se passe *Projections...*¹², ainsi que quelques scènes de *Mort de Charlot*, et par l'appel constant qui est fait au cinéma : « J'ai des désirs [...] de wagons-restaurants filant cinématographiquement » (Cohen, 2003a, p. 59)¹³, « Charlot embrasse sa belle au ralenti » (Cohen, 2003b, p. 14), « En ce demi-premier plan américain comme il est mignon [...] » (Cohen, 2003b, p. 16). Quelques titres de chansons à la mode, comme « Fascination » ou « C'est une gamine charmante » et encore des allusions à des personnages connus, comme Charles Mérével, écrivain qui devait irriter Cohen, renvoient également à l'époque.

Or la situation politique de l'Europe l'emporte sur toute autre présence : « à travers les situations les plus variées les apostrophes à l'Europe reviennent au fil du texte comme un leitmotif, une intarissable litanie » (Schaffner & Zard, 1991, p. 28). Une succession de petites touches à la hâte dessine un panorama pessimiste de l'Europe contemporaine avec des syntagmes ou de courtes phrases du type : « Cette nuit l'Europe désabusée pleure » (Cohen, 2003a, p. 32) ou « L'orchestre a repris ses hystéries européennes » (Cohen, 2003a, p. 36). En outre, la parution (à l'écran) de Georges Clemenceau et d'Alexandre Millerand (Cohen, 2003b, p. 20) renvoie à l'Affaire Dreyfuss et à la Grande Guerre, et une date, le 3 février 1913 (Cohen, 2003a, p. 45) à la Première Guerre balkanique. La Russie et les pays de l'est sont par ailleurs largement convoqués : Léon Trotsky et Anatoli Lunacharsky, dit Louna dans le texte, sont tous deux situés rue Carouge, à Genève, ville qui dès les premiers temps de la Révolution d'Octobre fut le centre du mouvement bolchevique et accueillit beaucoup d'expatriés russes :

On ne l'aimait guère, ce Trotsky ; paraît qu'il hypnotisait [...]. Si j'ai bonne mémoire le dernier travail que j'ai fait pour l'asticot en question c'était de la rue des Pitons à la rue de Carouge. Karoujka, comme il disait [...]. Il y en avait des rousski là-dedans ! J'ai su depuis par un copain de la Secrète [...] que Louna, celui qui logeait Trotsky, est ministre de l'Instruction là bas. (Cohen, 2003a, pp. 30-31)

La communiste soviétique Alexandra Michailova Kollontaï mérite elle aussi quelques mots (Cohen, 2003a, p. 50) ainsi que le chef de l'État polonais Jozef Pilsudski (Cohen, 2003b, p. 21), cité lui aussi au passage, comme si de rien n'était :

¹² « Certes, ce récit est doublement marqué par son temps. Par le cadre : la vie nocturne des grandes capitales [...] comme par l'écriture: la désarticulation du langage et du récit » (Schaffner & Zard, 1991, p. 31). Nous ne nous arrêtons pas sur cette écriture qui dit l'Europe comme s'il s'agissait d'une succession de séquences disparates: nous ne pouvons que renvoyer à l'étude citée ci-dessus, très approfondie, d'un texte qui n'a pas suscité beaucoup l'intérêt de la critique comme, par ailleurs, *Mort de Charlot*.

¹³ Pour plus de clarté, étant donné que les deux récits sont recueillis dans un seul volume, nous mettrons désormais, après la date, a) pour *Projections ou Après-minuit à Genève* et b) pour *Mort de Charlot*.

[...] le maréchal Pilsudski a tout juste le temps de saluer la reine de ROUMANIE et une publicité folle de vitesse affirme que les FORD SONT MOINS CHÈRES que les QUAKERS OATS SUPÉRIEURS aux autres CIGARETTES. (Cohen, 2003b, p. 21).

Fous de vitesse les mots devenus photogrammes se rattrapent et s'enchevêtrent les uns les autres, tout comme les événements de ce premier quart de siècle. Ce n'est peut-être pas gratuit qu'un des personnages se prénomme Altovski, saxophone en slovène, et renvoie par là même à l'orchestre, personnage principal de *Projections...* et à la Slovénie de la guerre 14-18. Beaucoup d'autres noms, beaucoup de gentilés (une Argentine, une Algérienne, le président du Japon, le consul du Maroc, un Allemand...) contribuent à dire le chaos du monde, que résume bien cette image issue de la Bible : « Tonnerre de Jéhovah tout à coup à l'orchestre. Cèdres fracassés monts fendus nations dispersées danses folles sur les décombres » (Cohen, 2003a, p. 37).

Car Cohen n'a pas oublié son peuple juif : le patron de Charlot s'appelle Jéroboam, du nom du premier roi d'Israël ; un portrait dédicacé du grand rabbin de Cracovie préside la chambre d'hôtel d'Altovski. Enfin l'histoire de ce peuple est reprise et racontée en ces termes :

Rachel croise les jambes et conte à Thézou que ride la flétriessure israélite :
 -Bien sûr, chérie, le fils à David était Salomon. Il y avait un vrai pays juif dans ce temps, tu sais [...] On était un grand pays.
 Et il y avait des types à la hauteur [...]. Jérémie, Moïse qu'ils s'appelaient
 -Raconte encore chérie, soupire Thézou aux yeux palmés lâchement de bleu.
 -Oui, mon père me disait qu'en ce temps-là il n'y avait pas d'Anglais, de Boches et toute la boîte [...]
 Tu comprends, c'est un chef des temps anciens qui censément reviendrait. Alors il y aurait soi-disant plus d'embêtements, de police, de maladie [...] (Cohen, 2003a, pp. 53-54).

Mais malgré la fête, la déchéance règne sur cette Europe en décomposition, ce qui est surtout vrai pour *Projections...* : la pédéastie, le travestisme, la prostitution traversent ces pages et l'on apprend très vite la présence d'une jeune prostituée en compagnie d'un cocaïnoman (Cohen, 2003a, p. 23), d'une mère qui essaie de vendre sa fille de 13 ans à un vieux maquillé (Cohen, 2003a, p. 33), d'une dame en compagnie d'un adolescent de 14 ans qui *rougit beaucoup trop* (Cohen, 2003a, p. 35)¹⁴. Arrêtons-nous finalement sur ce Cohen visionnaire qui sait voir des « syphilitiques » (lisons plutôt des Juifs) derrière les vitres blessées de « ces rapides [qui] font les signes des méchantes sociétés, de ces trains [qui] emportent leurs cargaisons de condamnés » (Cohen, 2003a, p. 38), tandis que l'Europe elle-même, folle ballerine, « découvr[e] ses nobles jambes amaigries, danse un funèbre shimy » (Cohen, 2003a, p. 32).

¹⁴ Pour l'analyse des personnages je renvoie encore une fois à l'article cité d'Alain Schaffner et Philippe Zard.

4. Le rire et le dérisoire

On conviendra que rien de ce qui a été dit jusqu'ici ne semble risible ni, à priori, traitable sur le registre comique, ce que fait pourtant Albert Cohen dans ces textes inauguraux comme dans le reste de son œuvre. C'est que, comme le signale très bien Judith Kauffman :

L'humour [...] est joueur et libre, irrespectueux et frondeur. En développant une modalité de *penser-à-côté* qui sape les représentations vécues, il ébranle les évidences intellectuelles, affectives et éthiques qui guident nos existences. L'humoriste [...] joint à ces qualités l'art de mettre en forme sa vision oblique et critique des hommes et des choses. Mais ce qui le caractérise au premier chef c'est son implication personnelle dans l'expérience. (Kauffman, 2005, p. 94).

La seule évocation de Charlot, ce *doux dandy dandinant* (Cohen, 2003b, p.16), met déjà un sourire aux lèvres. Protagoniste absolu de *Mort de Charlot* sa présence traverse également *Projections...* sous la figure de l'Isolé. En guise de résumé des deux textes, nous renvoyons à ces vers du « Musickissime » (1916) de Cendrars, que Cohen pouvait bien connaître:

Thème :	Charlot chef d'orchestre bat la mesure Devant L'europpéen chapeauté et sa femme en Corset.
Contrepoint :	Danse Devant l'europpéen ahuri et sa femme Aussi
Coda :	Chante Ce qu'il fallait démontrer (Cendrars, 2006, p. 135).

Les pages de Cohen sont emmaillées de néologismes, d'oxymores, d'hypallages, d'associations tout à fait inhabituelles qui provoquent un brusque changement de sens et déroutent le lecteur, pris au piège du langage. L'absurde vient d'une technique de renversement créé parfois, parmi d'autres procédés, par une relation de cause à effet contraire (dans notre exemple) aux valeurs morales : « [...] il ne plaît pas à Mary, car son cœur est pur » (Cohen, 2003b, p. 17) ; par le recours aux néologismes : « la vie noceuse [de la jeune fille] » (Cohen, 2003b, p. 23), « Transpirant et langourant, le premier violon [...] » (Cohen, 2003a, p. 24), « Je n'aime pas qu'on me persécute petitement » (Cohen, 2003a, p. 61) ; ou à des adjectifs qui entrent en collision avec le nom qualifié : « Enflammé d'une vertueuse colère le patron fouette sa nièce » (Cohen, 2003b, p. 14), « Ma tête s'abaisse en stupéfactions cotonneuses » (Cohen, 2003a, p. 58) ; « [...] de beaux poèmes suicidés » (Cohen, 2003a, p. 69).

Ce comique des mots bergsonien¹⁵ est inséparable du comique des situations et c'est là que l'Europe, le problème juif, occupent une première place. Charlot est au cinéma lors de l'apparition à l'écran de Clemenceau et de Maillerand. Or notre homme s'est fait accompagner par « des mendiants des fous un petit âne un petit chien des bons nègres des pigeons [...] des moineaux qu'il pensionne et un lion qui croque un cœur de salade » (Cohen, 2003b, p. 19). Autant d'yeux posés sur l'écran à regarder ces hommes politiques qui deviennent quelque peu dérisoires du moment où le public lui-même n'est pas assez *respectable*... Par la suite, l'Italie de Mussolini fait son apparition, lorsque les Américains salués par Clemenceau sont « revêtus soudain de chemises noires, accompagn[ant] un gras César » (Cohen, 2003b, p. 20).

La société malade de l'après-guerre est quant à elle symbolisée par des objets qui mettent au premier plan la maladresse de Charlot. Voyons un exemple :

Malgré le mal de mer, Charlot s'efforce de pénétrer le secret de la Société. Avec quelle bonne volonté, quelle mortelle douceur il plie tourne reconstitue analyse combine rêveusement cette chaise longue articulée trop compliquée pour les bons Isolés. Comprenant enfin qu'il ne comprendra jamais ces trucs, qu'il n'est pas fait pour les fauteuils confortables et que des travaux surhumains l'attendent demain, Charlot jette à la mer en ce jour de plaisir la machine civilisée (Cohen, 2003b, pp. 18-19).

Charlot (et l'Isolé) est l'exclu d'une société dont le fonctionnement lui échappe et qui ne veut pas de lui : « [...] la salle hurlant immensément contre la porte que je pousse » (Cohen, 2003a, p. 23). On l'a compris, cette chaise longue sert à métaphoriser la société du moment : si elle lui résiste c'est qu'elle ne lui est pas destinée ; d'autres, par contre, auront droit à la chaise longue articulée bien commode, tel « le riche » amoureux de Mary, pourtant malade aux yeux de Charlot, qui encore une fois a affaire à des objets qui lui résistent tout en approchant d'une vérité cachée : « Charlot prend la montre du jeune homme [évanoui], la secoue pour faire descendre le mercure [...] » (Cohen, 2003b, p. 15). Si la montre renvoie à la richesse et, par là même au capitalisme, le mercure renvoie à la maladie. Le lecteur ne peut être que décontenancé non seulement par la tournure de la phrase mais encore parce que loin d'indiquer le temps, la montre le réduit au présent, à l'instant précis d'une Europe malade et enfiévrée que l'homme évanoui représente. D'autres fois le rapport apparemment absurde des personnages avec les objets met en évidence une réalité juive, ou plutôt la lutte des Juifs pour conserver leur identité, même si c'est encore une fois sous le masque du dérisoire. Ainsi la Brahima Apollonia Grete Danilowa, demande au garçon du cabaret :

¹⁵ Cf. Bibliographie.

Apportez-moi, Monsieur, une boisson non fermentée. Ou plutôt non, donnez un citron. Un simple citron d'un jaune sans tache. Je ne veux pas d'assiette. Je déteste ces coupes fabriquées ! Arrachez une feuille de ce palmier et me l'apportez en guise de plat (Cohen, 2003a, p. 50).

Le refus de l'assiette des gentils, que la Brahima tient à substituer par une feuille de palmier sur laquelle elle mettra un citron *sans tache*, c'est-à-dire, d'une pureté absolue, ramène à la fête du *souccot* qui a lieu entre les mois de septembre et octobre et célèbre la fin de la récolte¹⁶, donc du calendrier agricole. D'autre part les boissons fermentées sont interdites aux Juifs lors de certaines célébrations religieuses. Or cette Brahima est en vérité une ex-prêtresse du Feu qui désacralise la fête lorsque « Elle mord à même le citron. Ses belles dents écrasent zeste et chair avec une énergie impressionnante » (Cohen, 2003a, p. 51).

Altovski, de sa part, personnifie la Russie. Et pourtant si ce « bolchevik aux frisons bleus » (Cohen, 2003a, p. 45) est le « Camarade Secrétaire [...] de la Section Propagande Ouest » (Cohen, 2003a, p. 27), il est aussi entré dans le jeu capitaliste dont il ne va plus sortir : « [...] le Camarade consulte la montre qu'un fil d'or incruste au poignet » (Cohen, 2003a, p. 27). Comment comprendre, sinon, l'utilisation du verbe *incruster* ?

Le contraste entre certains passages lyriques et la boutade qui s'ensuit relève aussi du comique. Charlot veut sucrer son lait, « les morceaux de sucre sont de rapides papillons entre ses doigts » (Cohen, 2003b, p. 11), mais « tourmenté d'absolu » c'est tout le sucrier qu'il va verser dans sa tasse. S'ensuit la description d'un *locus amoenus* où, derrière un arbrisseau ou une violette, notre personnage cherche...un troupeau de vaches ! Ou encore, au cabaret, les couples « repartent lentement sur les belles bleus rivières du rêve » (Cohen, 2003a, p. 37) : les allitérations insinuant déjà le comique, le lecteur sait d'avance que ces couples sont en réalité des instruments du capitalisme et de la corruption...

L'humour de Cohen n'est pas sans amertume : finalement c'est du Juif qu'il est question, de celui qui se sent coupable d'une culpabilité sans faute, qui vit « dans le tremblement de [se] tromper, de penser mal » (Cohen, 2003a, p. 40), qui dit de temps en temps « quelque pauvre virilité », sourit – « pour s'excuser » – d'un « sourire qui est [sa] lèpre » (Cohen, 2003a, p. 41)... et finit par fuir. Nous trouvons bien dans ces images de fuite un autre procédé d'humour sur lequel

¹⁶ « Vous prendrez, le premier jour, du fruit de l'arbre hadar, des branches de palmier, des rameaux de l'arbre avoth et des saules de rivière ; et vous vous réjouirez, en présence de l'Éternel votre Dieu, pendant sept jours. Vous la célébrerez cette fête pour l'Éternel, sept jours chaque année. C'est une règle immuable pour vos générations, au septième mois vous la fêterez. Vous demeurerez dans des Soukkot durant sept jours ; tout citoyen en Israël demeurera dans des Soukkot, afin que vos générations sachent que c'est dans des Soukkot que J'ai fait résider les enfants d'Israël, quand Je les ai fait sortir du pays d'Égypte, Moi, l'Éternel, votre Dieu » (Lévitique 23, 40-43).

nous ne nous attarderons pas : qu'il suffise de signaler deux exemples : « Charlot [...] sort en vitesse, le courage à la moustache et la peur aux fesses » (Cohen, 2003b, p. 14) ; « Ivre de peur Charlot cavale dans un mouvement accéléré de 20 km à la minute, il zigzague follement [...] » (Cohen, 2003b, p. 15). Arrivés ici rappelons avec Judith Kauffman cet « éclat fulgurant et fragile du cri –cri et rire confondus » – dont parlait Michel Tournier (Kauffman, 2005, p. 101).

5. Pour conclure

Absent des listes des écrivains engagés du XX^e siècle, Albert Cohen l'est néanmoins par ses prises de positions intellectuelles et par son combat actif pour la cause sioniste, largement documenté. Qu'il est loin d'être un simple spectateur de son temps, ses articles parus dans la *Revue Juive* ou dans *La France libre* en témoignent.

Or qu'en est-il lorsqu'on parle non pas de l'homme mais de l'écrivain, notamment de l'auteur de *Projections ou Après-minuit à Genève* et de *Mort de Charlot* ? De prime abord nous sommes loin de ce qu'il est convenu d'appeler littérature engagée, une littérature « qui ne se pense plus exactement comme une fin en soi, mais comme susceptible de devenir un moyen au service d'une cause qui excède largement la littérature » (Denis, 2000, p. 25). C'est dire que la littérature engagée au sens sartrien doit primer l'idée sur la forme, le message sur le travail de l'écriture. De sa part, Cohen ne laisse de s'interroger sur le langage : le message devient ainsi obscur, est relégué à l'arrière-plan.

Et pourtant, racontant sur le ton du dérisoire le tragique de l'histoire et les blessures des personnages, l'écrivain parvient à ménager une place à l'engagement. D'abord il a peut-être compris avant Barthes « l'aspect urgent de la parole engagée » (Denis, 2000, p. 291), d'où ce rythme frénétique des phrases et des événements évoqués qui abonde en même temps dans le sens du comique. Ensuite les nombreux procédés d'humour sont quant à eux au service d'une réélaboration des faits historiques que la recherche d'un style et d'esthétiques propres rend plus « vrais », puisqu'intemporels. Albert Cohen ne pense ni ne crée avec désintéressement (cf. Introduction), mais il a bien compris que la parole engagée ne fera pas bouger la pyramide de l'antisémitisme. Ainsi, plus qu'un engagement manqué dont parle Benoît Denis, celui de Cohen semble un engament « à longue durée », ces (et ses) œuvres n'étant pas vouées à *une obsolescence rapide* (Denis, 2000, p. 40)¹⁷.

¹⁷ « La littérature engagée est ainsi vouée à une obsolescence rapide: l'actualité, le temps qui passe, le monde qui change limite en quelques manière l'espérance de vie de cette littérature qui a choisi d'épouser étroitement la temporalité des hommes » (Denis, 2000, p. 40)

Bibliographie

- Bergson, H. (2012). *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Ed Payot & Rivages.
- Brochier, J.-J., & Valbert, G. (1979, April). Albert Cohen: tous mes livres ont été écrits par amour. *Magazine Littéraire*, 147, 7-11.
- Cendrars, B. (2006). Sonnets dénaturés. In B. Cendrars, *Du monde entier au coeur du monde. Poésies complètes* (pp.131-134). Paris: Gallimard.
- Cohen, A. (1981, May). Aimer et être aimé. *Le Nouvel Observateur, Spécial Littérature*, 49.
- Cohen, A. (1986). *Belle du Seigneur*. Paris: Gallimard.
- Cohen, A. (1999). Déclaration. *Cahiers Albert Cohen*, 9, 9-16.
- Cohen, A. (2003). *Mort de Charlot* (suivi de) *Projections ou Après-minuit à Genève* (et de) *Cher Orient*. Paris: Les Belles Lettres.
- Denis, B. (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil.
- Goitein-Galpérin, D. (1999). Albert Cohen et l'Histoire : son action politique et diplomatique. *Cahiers Albert Cohen*, 9, 17-31.
- Kauffman, J. (2005). L'humour (juif), arme des désarmés. *Imaginaire & Inconscient*, 15, 93-104. Retrieved September 4, 2018, from www.cain.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2005-1-page-93.htm.
- Peyrefitte, C. (1986). Chronologie de la vie et de l'œuvre d'Albert Cohen. In A. Cohen, *Belle du Seigneur*, (pp. LXXI-CVII). Paris: Gallimard.
- Schaffner, A., & Zard, Ph. (1991). « Mon petit cinéma », lecture de *Projections ou Après-minuit à Genève* d'Albert Cohen. *Cahiers Albert Cohen*, 1, 11-31.

Alain Vuillemin

Université Paris-Est, France

alain.vuillemin@dbmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4005-2051>

Le rêve de la liberté dans 2084. *La fin du monde* (2015) de Boualem Sansal

ABSTRACT

A dream, that of freedom, inspires Ati, the central character of *2084. The End of the World*, a novel published in 2015, in France, by Boualem Sansal, an Algerian author. In this work, ‘the end of the world’ has taken place. The powers of the North have been wiped out. Only one country survives, the ‘Abistan’, a theocratic empire based on ‘Acceptance’, the religion of this entity. No deviance is tolerated. The title refers to George Orwell’s novel, *1984*, published in 1949, in England. The subtitle suggests that all freedom has disappeared. One individual, however, Ati, began to glimpse the ‘mystery of freedom’. This dream lives in him now. How is it translated into this story by an irrepensible aspiration, by a feverish quest and a vain research?

Keywords: French-speaking novel, freedom, totalitarianism, religion, theocracy, anti-utopia

Un rêve, celui de la liberté, inspire Ati, le personnage central de *2084. La fin du monde*, un roman publié en 2015, en France, à Paris, par Boualem Sansal, un auteur algérien d’expression française, né musulman et devenu athée. Dans cette œuvre, « la fin du monde »—celle du monde libéral—a eu lieu. Les puissances du Nord, l’Europe et les États-Unis, ont été anéanties. Un seul pays subsiste, celui d’Abi¹, l’Abistan, un empire théocratique fondé sur l’« acceptation », le *Gkabul* en *abilang*, la langue unique de cet État, un terme qui « était d’ailleurs le nom de la sainte religion de l’Abistan [et] le titre du saint livre dans lequel Abi avait consigné ses divers enseignements » (Sansal, 2015, pp. 42-43). Cette expression, « Acceptation », est une traduction du mot « Islam » qui veut dire « soumission » en arabe. À Dieu, les fondateurs de l’Abistan ont donné un « nom nouveau : Yölah » (Sansal, 2015, p. 22). L’Abistan est ainsi un « monde autoritaire »

¹ « Abi » renvoie au nom d’Ali ibn Abi Talib (601-661), fils d’Abû Tâlib, oncle du prophète Mahomet, et quatrième calife de l’Islam.

(Sansal, 2015, p. 165) où aucune déviance, aucune mécréance n'est tolérée. L'action se déroule longtemps après 2084, une date dont nul en Abistan ne sait à quoi elle renvoie exactement. Le titre, toutefois, fait référence à *1984*, le récit de George Orwell paru en 1949, à Londres, en Grande-Bretagne. L'*abilang*, la langue d'Abi, dériverait du « novlangue de l'Angsoc » (Sansal, 2015, p. 260), la doctrine de l'Angleterre socialiste. Cette langue nouvelle aurait été créée après que les fondateurs de l'Abistan eurent occupé ce pays, l'Océania, le dernier à leur avoir résisté. En Abistan, toute pensée individuelle est immédiatement étouffée par un système complexe de prescriptions et d'interdictions. Nul n'y échappe. Un individu pourtant, Ati, va découvrir dans le sanatorium où il a été envoyé, aux confins de l'Abistan, pour soigner la maladie dont il avait été atteint, que « l'homme qu'il était, le croyant fidèle, se mourait [, qu'une] autre vie naissait en lui » (Sansal, 2015, p. 47). Le doute s'est insinué en lui. Il a commencé à entrevoir le « mystère de la liberté » (Sansal, 2015, p. 49). Ce « rêve de liberté » (Sansal, 2015, p. 49) l'habite désormais. Comment se traduit-il dans le récit par l'apparition d'une aspiration irrépressible, par la poursuite d'une quête fiévreuse et par une recherche dont le but semble rester à jamais inaccessible ?

1. Une aspiration irrépressible

Ce rêve commence dès la première phrase du livre, dans l'anxiété : « Ati avait perdu le sommeil. L'angoisse le saisissait de plus en plus tôt, à l'extinction des feux, et avant même » (Sansal, 2015, p. 15). L'action est déjà engagée. Ati, le protagoniste de cette histoire, se trouve depuis un an déjà, malade, atteint d'une tuberculose sévère, isolé dans un sanatorium perdu, « hors du temps » (Sansal, 2015, p. 39), en des montagnes situées sur une frontière qui aurait séparé l'Abistan d'un autre pays inconnu, où des « hommes du XX^e siècle » (Sansal, 2015, p. 258) auraient survécu et préservé leurs valeurs. C'est là, en raison de son mal, de l'isolement et d'un relâchement de « l'endoctrinement » (Sansal, 2015, p. 54) forcé qu'Ati avait subi depuis toujours, qu'une pulsion mystérieuse, une première aspiration irrépressible à la liberté, se manifeste en lui, dans l'insomnie et dans la terreur. Comment se cristallisent en lui cette impulsion, cette résolution et cette décision ?

Les premiers frémissements sont mystérieux. Rien n'explique pourquoi Ati, un individu très ordinaire, se trouve lentement entraîné par une pulsion obscure, nuit après nuit, une année durant, en cet hôpital perdu aux confins de l'Abistan. Une étiologie est pourtant esquissée. Mais la description de ce trouble naissant demeure au stade des intentions. Aucun effet n'est approfondi. La psychologie reste sommaire. Quelques sensations physiologiques sont mentionnées. C'est l'insomnie d'abord, mentionnée dès la première ligne du roman. Ati, ensuite, est enfermé depuis longtemps déjà en un lieu qui était un « terminus assuré pour beaucoup, les vieillards, les enfants, les déficients graves » (Sansal, 2015, p. 33),

un endroit où « la mort n'hésitait pas [...] frappait là, là et là, et continuait plus loin » (Sansal, 2015, p. 39). Pour le narrateur, cet « isolement du sanatorium était une explication [parce que] la maladie abat [...] bien des certitudes » (Sansal, 2015, p. 39). Ce malaise initial va ensuite croissant, « de troubles en questions, de colères en abattements, de rêveries en déceptions » (Sansal, 2015, p. 41). Les émotions éprouvées sont contradictoires : « Son cœur battait si fort qu'il avait mal. Étrange sensation : plus la peur l'envahissait et lui tordait le ventre, plus il était fort [...]. Quelque chose cristallisait au fond de son cœur » (Sansal, 2015, p. 50). Il ne se reconnaissait pas : « Il avait peur de cet autre qui l'avait envahi, se montrait si imprudent et s'enhardissait de jour en jour » (Sansal, 2015, p. 44). Il éprouve le sentiment que « quelque chose s'était cassé dans sa tête, il ne voyait quoi » (Sansal, 2015, p. 46). Ces aveux traduisent un phénomène de prise de conscience qui semble avoir été très lent. C'est peu à peu, en effet, qu'un « monde inconnu [lui] apparaît dans lequel [avaient] cours des mots étranges, jamais entendus, entrevus peut-être, telles des ombres qui passent... » (Sansal, 2015, p. 55), jusqu'à ce qu'il s'entende, un soir, sous sa couverture, « murmurer [...] ce mot qui le fascinait, qu'il n'avait jamais utilisé [...] « Liberté » » (Sansal, 2015, p. 55). Il en hoquetait les syllabes. « C'était un cri intérieur » (Sansal, 2015, p. 55), commente le narrateur. « Cette nuit-là », précise aussitôt le récit, « Ati ne ferma pas l'œil. Il était heureux [...]. C'était un bonheur sans lendemain, il fallait en profiter » (Sansal, 2015, p. 56). Il avait découvert la liberté.

Une autre vie naît. Ati ne peut plus oublier désormais qu'il « avait franchi une ligne rouge : il s'était rendu coupable de haute mécréance, un crime par la pensée, il avait rêvé de révolte, de liberté et d'une vie nouvelle... » (Sansal, 2015, p. 80). Sa résolution s'affirme cependant, assez lentement. Il lui faut revenir du sanatorium vers la capitale de l'Abistan, Quodsabad. Le voyage lui demande une année entière à pied d'abord, puis en chariot, en camion, en train ou encore à dos de mulet, en un pays vide et en croisant parfois des convois militaires. « Il avait acquis la conscience de son état, la liberté était là » (Sansal, 2015, p. 49), commente le récit mais Ati « ne connaissait pas le monde libre » (Sansal, 2015, p. 46). La rencontre avec Koa, un collègue de bureau et, surtout, « un révolté-né » (Sansal, 2015, p. 132), renforce cette détermination. Ensemble, ils entreprennent de transgresser les multiples interdictions qui modèlent la vie des Abistanais jusqu'au jour où « les deux amis franchirent le pas » (Sansal, 2015, p. 101). Ils décident d'explorer « le ghetto dit des Renégats » (Sansal, 2015, p. 102), le pays des mécréants, ceux qui refusaient de croire en la religion d'Abi, en ce qui aurait été un dernier « territoire de la liberté » (Sansal, 2015, p. 103). Ce ghetto « avait un charme certain », dit le texte, « alors même qu'il était dans un état de délabrement épouvantable, [que] pas une bâtisse ne tenait debout par elle-même [, avec] partout des montagnes de gravats [...], la saleté [et des] ordures [qui] s'amoncelaient jusqu'aux toits des maisons, [où] l'obscurité régnait de jour comme de nuit, [où] l'enfermement

ajoutait son sinistre effet » (Sansal, 2015, p. 109). Ce décor dévasté est une figure symbolique de l'état de dégradation où se trouve la liberté en Abistan. Au retour, Ati et Koa éprouvent une indicible fierté d'avoir « franchi la frontière interdite » (Sansal, 2015, p. 114). Leur commune résolution en est aussi accrue.

Cette pulsion se transforme ensuite en une exigence impérieuse. Ati et Koa vivent leur commun désir de découvrir ce qu'est la liberté comme une sorte d'impératif catégorique, qui ne se justifie que par lui-même, sans aucune condition ou restriction quelconque. Ils l'éprouvent comme une nécessité, traduite par des actes plus que par des réflexions très élaborées. Ils veulent trouver des réponses aux multiples questions qu'ils se posent fiévreusement sur ce « mystère de la liberté » (Sansal, 2015, p. 49). Cette « impossible quête de la vérité » (Sansal, 2015, p. 218) va les amener à commettre de plus en plus d'infractions à la loi, tantôt préméditées et mûries pour les unes, tantôt plus spontanées et irréfléchies pour d'autres. Ils décident ainsi, toujours ensemble, de partir à la recherche de Nas, un archéologue qui avait été chargé d'explorer le village de Mab, censé avoir été « le refuge d'Abi » (Sansal, 2015, p. 127), qui aurait existé avant la fondation de l'Abistan. La seule adresse qu'ils connaissent est celle de son ministère, celui des Archives, des Livres sacrés et des Mémoires saintes. C'est ainsi qu'ils franchissent un jour « la limite ultime de leur quartier » (Sansal, 2015, p. 143), munis de « papiers richement tamponnés » (Sansal, 2015, p. 143). Ils traversent la ville de Qodsabad, ils arrivent au seuil de l'Abigouv, la cité gouvernementale. Ils y apprennent que Nas a disparu avec toute sa famille. Ils se réfugient alors, complètement désemparés, dans une petite *mockba*², une sorte de mosquée, dont le *mockbi*³, le prédicateur, leur conseille alors de rechercher un certain Toz. Ils le rencontrent. Celui-ci les accueille et leur propose de se cacher dans un entrepôt qu'il possède à l'intérieur de la cité interdite. Au neuvième jour de réclusion, mus par une impulsion, ils sortent à l'extérieur. Ils découvrent l'incomparable majesté de la « Cité de Dieu » (Sansal, 2015, p. 180). Ils sont presque aussitôt repérés et pourchassés. Ils se séparent. Koa, on l'apprendra plus tard, a été tué au cours de sa fuite, d'une manière accidentelle. Ati est « le dernier survivant » (Sansal, 2015, p. 209) de cette folle équipée. Il ne s'en tiendra pas là. Il demandera à Toz de le faire déposer par un hélicoptère aux « alentours du col de Zib au nord-ouest du fameux sanatorium du Sîn [...] à la recherche de] quelque chose, une piste perdue, une ruine légendaire, un passage secret, la route interdite peut-être » (Sansal, 2015, p. 273). Ce chemin oublié aurait mené vers une mystérieuse frontière, mythique,

² « *Mockba* » : terme construit sur la proximité avec le mot « mosquée » en français, d'origine arabe qui désigne dans 2084 un lieu de culte. Ce mot *mockba*, é rit en cyrilliques et forgé par Boualem Sansal, peut aussi se lire « moskva », translittéré en caractères latins, c'est-à-dire « Moscou » en russe.

³ « *Mockbi* » : « *Mockbis* » ou « *Moskvi* » : littéralement « de Moscou » en russe, nom donné par Boualem Sansal aux prédicateurs attachés aux « *mockba* » (Voir la note précédente).

située sur une ancienne « ligne de front » (Sansal, 2015, p. 61) qui aurait séparé le pays de « l'Ennemi » (Sansal, 2015, p. 61) le *Chitan*, le « Renégat », de celui « du peuple des croyants » (Sansal, 2015, p. 61), l'Abistan. Jusqu'au bout, Ati aura été mu par ce rêve irrépressible de liberté.

L'apparition de cette aspiration à la liberté est tardive. Au début du récit, Ati est un « vieil homme » (Sansal, 2015, p. 43) âgé de trente-deux ou de trente-cinq ans, « il ne savait trop » (Sansal, 2015, p. 43), dit le narrateur. Jusqu'alors, il s'était toujours efforcé d'être « un croyant fidèle » (Sansal, 2015, p. 47), irréprochable. La maladie, puis la solitude en un hôpital qui « semblait bien héberger la mort » (Sansal, 2015, p. 28) et, enfin, le relâchement du conditionnement qu'il avait subi depuis toujours, ne sont guère que des conditions préalables, mentionnées dans le roman, qui prédéterminent les premiers commencements de sa révolte. Rien n'explique comment sa résolution s'affermi ensuite, jusqu'à se transformer en lui en une exigence impérieuse, entretenue par un doute croissant.

2. Une quête inquiète

Alors commence une quête anxieuse, menée dans la terreur et l'épouvante. « Le sanatorium lui avait [...] ouvert les yeux » (Sansal, 2015, p. 59). Ati estime désormais qu'il lui était « urgent de [...] partir à la recherche de ces frontières et de les traverser » (Sansal, 2015, p. 59). Il est aussi en proie à « l'angoisse et aux questionnements » (Sansal, 2015, p. 59). Il redoute d'être arrêté à tout instant. Une aventure inquiète commence, encouragée par des rencontres et par des découvertes inattendues.

Cette expérience commence par l'éveil d'une attention nouvelle portée à soi-même. C'est une recherche intérieure qui s'ébauche et qui est rapportée d'une manière impersonnelle par un narrateur extérieur. Ce jeu sur le récit est subtil. La démarche n'est qu'esquissée toutefois. Les effets produits sont aussitôt désamorçés. Quelques indications la jalonnent. De retour à Qodsabad, Ati ne peut oublier qu'il avait commis au sanatorium « un crime par la pensée » (Sansal, 2015, p. 80), un acte de « mécréance » (Sansal, 2015, p. 80). Il « avait rêvé de révolte, de liberté » (Sansal, 2015, p. 80). Il a acquis la conscience de cet état. Sa lucidité est éveillée mais il vit désormais dans la peur et dans la terreur d'être soupçonné, dénoncé ou arrêté, pour s'en être rendu coupable. Avec le temps, ses inquiétudes s'apaisent un peu. Il est très ému toutefois de devoir subir l'inspection mensuelle du « Samo, le comité de la Santé morale » (Sansal, 2015, p. 82), comme tous les fonctionnaires de la mairie où il est employé comme vacataire. L'épreuve est redoutable. Il la vit comme « un viol consenti » (Sansal, 2015, p. 91). Il partage ensuite avec Koa « la révolte à l'état pur » (Sansal, 2015, p. 101). Dès lors, ils en ont tous deux conscience, « tout en eux, leur façon d'être et de respirer, sentait la Faute » (Sansal, 2015, p. 114). Dans le même temps, Ati se sent incapable de comprendre ce qu'il lui arrive. Il ne réussit pas à l'analyser. Il ne réussit pas à exprimer ses intuitions. Il s'interroge sans cesse

sans jamais trouver de réponse. Il s'égaré « de troubles en questions, de colères en abattements, de rêveries en déceptions » (Sansal, 2015, p. 41). Il ne se souvient plus par quel cheminement d'idées il s'était convaincu de se révolter. Il s'invente « mille questions impies » (Sansal, 2015, p. 193), dérangeantes, sacrilèges, qu'il perçoit ensuite comme « des idées de malade, des hypothèses gratuites, des élucubrations [...] improbables » (Sansal, 2015, pp. 195-196). Cet effort d'introspection ne parvient à aucun résultat. À la fin du récit, il semble toujours à la recherche du secret de cette « fameuse frontière » (Sansal, 2015, p. 274) qui n'existerait pas, comme le pensent les caravaniers du pays. Le roman n'en dit pas plus. La vie intérieure d'Ati n'est pas davantage approfondie.

Des rencontres fortuites, inopinées, infléchissent la destinée d'Ati. Ce sont des malades qu'il côtoie à l'hôpital, des inconnus qu'il rencontre dans la caravane qui le ramène à Qodsabad ou des passants qu'il croise dans les rues. C'est tout-à-fait par hasard qu'il rencontre Nas, un fonctionnaire du ministère des Archives de l'Abistan, lors de la dernière étape de son voyage de retour vers la ville capitale du pays. C'est Nas qui lui révèle alors qu'« on avait découvert un village antique parfaitement intact » (Sansal, 2015, p. 73), le village de Mab, dont « les fouilles avaient mis au jour des pièces susceptibles de révolutionner les fondements symboliques mêmes de l'Abistan » (Sansal, 2015, p. 74). C'est un autre hasard, celui d'une affectation à un emploi obscur au bureau des patentes de la mairie de la ville, qui fait qu'il se lie d'amitié avec un collègue, Koa. Celui-ci est en effet un autre rebelle. Ils décident ensemble de partir à la recherche de Nas afin d'obtenir son aide. C'est aussi sans trop savoir où leurs pas les avaient menés à l'intérieur de la Cité de Dieu que les deux amis se retrouvent dans une minuscule *mockba*, dont le *mockbi*, le desservant, ne veut pas avoir d'ennuis avec les autorités et les envoie rencontrer un certain Toz. C'est alors par l'intermédiaire de ce Toz qu'Ati rencontre enfin Ram, le directeur de cabinet de « Viz, Son Excellence le Grand Chambellan de Sa Seigneurie » (Sansal, 2015, p. 203) sérénissime, l'Honorable Bri, l'un des quarante hauts dignitaires de la Juste Confrérie, la congrégation religieuse qui gouverne l'Abistan. Ram lui apprend que ses amis Nas et Koa sont morts et que lui, Ati, avait été repéré parce qu'il était en tête de la liste de tous ceux qui avaient pu avoir connaissance de la véritable histoire de cet étrange village de Mab. Ram l'assure de son aide et se porte garant de sa sécurité. Et c'est encore Toz, avec l'appui de Ram, qui permet à Ati de se faire déposer par un hélicoptère dans les montagnes du Sîn, à proximité du sanatorium où il avait été soigné au début de son aventure. Cette succession de rencontres et de hasards détermine à la fois les péripéties de cette aventure et la trame du récit.

Des découvertes inattendues jalonnent cette quête. Les certitudes antérieures d'Ati sont chaque fois ébranlées. Les disparitions mystérieuses de caravanes et de leurs escortes à proximité du sanatorium où il avait été accueilli en sont le

point de départ. Hommes, bêtes, marchandises, soldats affectés à leur protection, tous s'évanouissaient sans que l'on sût pourquoi. « Parfois », raconte le texte, « après quelques jours de recherche, on les retrouvait au fond d'un ravin, égorgés, mutilés, à moitié dévorés par les charognards » (Sansal, 2015, 35). Aucune explication n'est donnée. Mais certains disaient, rapporte aussi le récit, « que la caravane avait pris la route interdite et franchi la frontière » (Sansal, 2015, p. 35). Mais laquelle ? L'Abistan était censé avoir étendu son empire sur la totalité du monde connu et ne saurait avoir de limites. Ces événements étranges instillent le doute chez Ati. L'existence de cette « frontière mythique » (Sansal, 2015, p. 274), une région ou un pays qui aurait existé en dehors du territoire de l'Abistan, devient ensuite une hantise. Son aventure se transforme en une longue série de transgressions. Il franchit avec son ami Koa les limites de leur quartier, ce qui était strictement réprouvé, ils pénètrent dans le monde interdit (Sansal, 2015, p. 114) du ghetto de Quodsabad, où ils découvrent une « vie à l'envers » (Sansal, 2015, p. 110), fondée sur une « culture de la résistance » (Sansal, 2015, p. 109) avec ses graffitis « moquant l'Abistan, ses croyances et ses pratiques, écrits dans l'une ou l'autre langue visitée dans le ghetto » (Sansal, 2015, p. 111). De cette incursion, ils ramènent la conviction que « la Frontière [était] une hérésie inventée par les croyants » (Sansal, 2015, p. 114). Ils traversent ensuite la ville de Quodsabad, « une immensité chamboulée sur laquelle régnait un ordre immuable qui ne laissait rien au hasard » (Sansal, 2015, p. 149). Ils parviennent jusqu'à la Cité gouvernementale, l'impressionnante Cité de Dieu dont le gigantisme passait l'entendement. Ses remparts sont immenses. Ils sont aussi hauts qu'une montagne. Ils se faufilent à travers ses murailles par un « trou de souris » (Sansal, 2015, p. 154), assez large toutefois pour laisser passer des charrettes et des camions. Après leur séparation, en des circonstances dramatiques, Ati parvient jusqu'à l'intérieur de l'immense quartier résidentiel réservé aux hauts dignitaires de l'Abistan. Il y est aidé par Toz, dont on apprend au détour d'une phrase qu'il était le « frère » (Sansal, 2015, p. 214) cadet de Bri, l'un des plus hauts dignitaires de l'Abistan et peut-être le plus puissant. La visite du musée secret de Toz achève de bouleverser Ati et de le renforcer dans ses résolutions. Il avait enfin compris « ce qu'il voulait depuis longtemps [...], depuis son séjour au sanatorium du Sîn » (Sansal, 2015, p. 255). Il savait aussi « son choix mauvais [...] mais qu'importait, c'était son choix, un choix de liberté » (Sansal, 2015, p. 255). Il a découvert l'existence du passé et celle d'une époque où les hommes étaient encore libres. Il veut aussi continuer à rechercher l'endroit où cette « Frontière [aurait eu] une chance sur un million de se trouver » (Sansal, 2015, p. 257) et où, espère-t-il, des vestiges des temps anciens auraient pu avoir subsisté.

La quête d'Ati parvient-elle à son terme ? Un double ou un triple jeu de mots sur le nom de la région du Sîn, là où commence et où se termine le roman, met peut-être sur la voie. Le mot « sin » signifie « péché » en anglais. Or, 2084

prolonge *1984*, le livre de l'écrivain britannique, George Orwell. Ati ne cesse donc de pécher contre la religion de la « Soumission » (Sansal, 2015, p. 51), le *Gkabal*, qui cherche à éradiquer toute liberté en Abistan. Mais ce terme de « Sîn » désigne aussi le dieu de la lune dans la mythologie orientale ancienne, en Mésopotamie, en langue akkadienne. C'est une manière très ingénieuse de suggérer que les aspirations d'Ati à la liberté sont un rêve très illusoire. Au terme de son aventure, Ati paraît pourtant absolument renforcé dans sa détermination par ses multiples rencontres et par ses découvertes imprévues. Il disparaît dans ces fameuses montagnes du Sîn à la toute dernière page du livre. Sur ce point, la fin du roman demeure très mystérieuse.

3. Un but inaccessible

Ce but, découvrir où la liberté pourrait avoir survécu, est peut-être inaccessible. Dès le départ, leur commune quête de la vérité aurait été « impossible » (Sansal, 2015, p. 218), murmure Ati devant la tombe de Koa. Ce que le narrateur appelle le « Système » (Sansal, 2015, p. 49), les usages et des traditions qui définissent les relations entre les gens, à l'intérieur de la société abistanaise, n'aurait eu « d'autre finalité que d'empêcher la liberté d'apparaître » (Sansal, 2015, p. 49). Ati en fait l'expérience. Tout, en Abistan, n'a cessé de contrarier son dessein et de l'empêcher de comprendre en quoi cette « liberté » pouvait consister, et à en découvrir le secret ultime.

Ce rêve se traduit par des actes très répréhensibles. Les multiples précautions que prennent Ati et Koa en donnent une idée. Une fois leur décision prise, ils se demandent comment franchir les murailles de la ville de Quodsabad, malgré les champs de mines et les patrouilles militaires. Ils s'interrogent sur la manière d'« échapper aux radars, aux caméras, aux tours de surveillance, aux chiens et [...] aux V »⁴ (Sansal, 2015, p. 101) qui sont des espions aux pouvoirs télépathiques, capables de lire les pensées des gens. Ils étudient avec soin « quand il était possible de tromper la vigilance des comités civiques de quartier » (Sansal, 2015, p. 99), des groupes de citoyens qui « se donnaient pour but de sanctionner les comportements déviants [...] et] d'assurer la petite police des rues et la justice de proximité » (Sansal, 2015, p. 100). L'équipée dans le Ghetto leur permet d'éprouver l'efficacité de leur préparation. Ils se font établir « une patente sous un faux nom » (Sansal, 2015, p. 102). Ils feignent d'être des commerçants désireux de faire des affaires avec les habitants du Ghetto. Un soir, ils prennent la route et, par un puits creusé dans l'arrière-cour d'une maison, ils se retrouvent, après mille détours, à l'intérieur du quartier interdit où demeurent les Renégats. Ils y vivent une première expérience de

⁴ Les « V » désignent dans *2084* une catégorie d'« êtres mystérieux, jadis appelés *djinns*, qui maîtrisaient la télépathie, l'invisibilité et l'ubiquité » (Sansal, 2015, p. 68) et qui sont dans les légendes arabes des créatures surnaturelles.

la liberté. À leur retour, ils conçoivent un projet plus audacieux, celui de partir à la recherche de Nas dans l'Abigouv, au cœur de la cité gouvernementale de l'Abistan. Ils améliorent alors, « chaque jour, leur technique de camouflage » (Sansal, 2015, p. 133). Ils passent et ils repassent les contrôles sans difficulté, sachant, « comme pas un, faire assaut de piété et de discipline civique » (Sansal, 2015, p. 133), jusqu'à être cités en exemples par les autorités de leur quartier. Parvenus à « la conclusion que ce qui [avait] marché une fois [avait] des chances de marcher deux fois » (Sansal, 2015, p. 138), et munis d'autres faux papiers bardés de cachets très officiels, les deux compères entreprennent alors, très tôt, un matin, de se mettre en route, « droit sur l'Abigouv » (Sansal, 2015, p. 143), en dépit de ces multiples obstacles.

Dans leur enquête, Ati et Koa n'obtiennent cependant que des explications incomplètes. Ils cherchent en effet à mieux comprendre « ces choses vaseuses dont leurs têtes étaient pleines : quel rapport existe-t-il entre religion et langue ? La religion se conçoit-elle sans une langue sacrée » (Sansal, 2015, p. 112), et ainsi de suite. Le narrateur insiste sur ce point : « À aucun moment pourtant les deux amis n'avaient eu de pensées subversives, encore moins mécréantes, ils voulaient simplement savoir dans quel monde ils vivaient, non pour le combattre [...] mais pour l'endurer en connaissance de cause » (Sansal, 2015, p. 132). Ce projet est très mesuré. Ils le vivent comme une exigence. Il n'aurait été en rien un dessein politique. Il l'est cependant au regard des normes de la théocratie totalitaire de l'Abistan. À la fin du récit, quand Ati rencontre Ram à l'intérieur de la Cité de Dieu, Koa est déjà mort en des circonstances dramatiques et, à cet instant, dans le roman, « Ati était recherché par toutes les polices publiques et privées de l'Abistan » (Sansal, 2015, p. 222). Le fait d'avoir traversé tout le pays depuis les lointaines montagnes de l'Ouâ, d'avoir pénétré dans le ghetto et d'être entré illégalement à l'intérieur de la Cité de Dieu lui avait conféré une « image de monstre pervers. Il était [devenu] l'ennemi public numéro un et toutes les polices le voulaient pour trophée... » (Sansal, 2015, p. 222). De fait, le comportement des deux amis avait attiré très tôt l'attention des autorités. Ram ne savait presque rien, toutefois, à son niveau, de « ces deux phénomènes ambulants » (Sansal, 2015, p. 226). Il avait immédiatement compris tout « l'intérêt de suivre ces deux hurluberlus [...]. Ils étaient attendus et la suite de leur parcours était déjà écrite en forme de destin voulu par Dieu » (Sansal, 2015, p. 227). Ati et Koa avaient cru décider de leur sort en toute liberté. Ils n'auraient jamais cessé d'être poussés et aiguillés d'étape en étape jusqu'à se retrouver reclus dans un entrepôt, « superbement embobinés » (Sansal, 2015, p. 227) par Toz, sous couvert de les aider. Koa n'en aura jamais rien su. Ati, plus perspicace, l'entrevoit peut-être. En toute hypothèse, aucune explication ne leur sera donnée par quiconque sur le sens de leur aventure.

Au terme du récit, la liberté semble avoir ainsi conservé son secret ultime. Ati, d'après un média abistanais, a disparu « dans les alentours du col de Zib » (Sansal, 2015, p. 273), toujours à la poursuite de cette fameuse « frontière [qui

aurait séparé] le bien du mal » (Sansal, 2015, p. 273). Il aurait continué jusqu'au bout à rechercher l'une de « ces enclaves lointaines où [auraient subsisté] des populations antiques, accrochées envers et contre tout à de vieilles hérésies disparues... » (Sansal, 2015, p. 101). L'un des paradoxes de *2084* est que cette réflexion sur la liberté est surtout appréhendée par son contraire, la « soumission », la résignation à l'asservissement. Ati en a l'intuition dès le début du roman. Il en énonce la révélation sous la forme d'une proposition éminemment contradictoire : « La soumission », se convainc-t-il, « engendre la révolte et la révolte se résout dans la soumission » (Sansal, 2015, p. 51). Les deux notions constitueraient un « couple indissoluble, pour que la conscience de soi existe » (Sansal, 2015, p. 51). Et, ajoute-t-il dans sa réflexion, « telle est la voie, on ne connaît le bien que si l'on sait le mal, et inversement » (Sansal, 2015, p. 51). Le but de l'endoctrinement qui est imposé par la religion en Abistan serait de maintenir le croyant « en ce point où la soumission et la révolte sont dans un rapport amoureux » (Sansal, 2015, p. 51), commente l'auteur. La contradiction disparaîtrait dans cette espèce de confusion « dans et par l'opposition des contraires » (Sansal, 2015, p. 51). Dès lors, le bien et le mal ne seraient plus que « deux modalités d'une même réalité, comme l'action et la réaction font un, à égalité, pour assurer l'unité et l'équilibre » (Sansal, 2015, p. 52). Le propos est obscur. Il est prêté à un individu, Ati, en plein désarroi. Il se sait, en effet, victime de « mauvaises pensées » (Sansal, 2015, p. 53). Cette esquisse d'un traité de la soumission est présentée comme un accès de délire, produit par l'imagination dérégulée d'un grand malade. C'est aussi une charge contre la religion de « l'Acceptation et la Soumission » (Sansal, 2015, p. 48), enseignée par le *Gkabal*, le livre d'Abi dont le titre signifie précisément « Acceptation » en *abilang*. Ce rêve de liberté qui inspire Ati est ainsi décrit par l'intermédiaire de son envers. C'est ce qui lui confère en partie, peut-être, cette impression de mystère irréductible.

Le dénouement de *2084* est pessimiste. La liberté y apparaît comme un rêve inaccessible. Le temps où les gens étaient encore libres est révolu. Nas meurt pour l'avoir entrevu en découvrant les vestiges du village de Mab. Koa est tué pour avoir partagé ce projet contrarié d'Ati de retrouver un lieu où, en dépit de tout, la liberté aurait pu avoir survécu. À la fin du livre, Ati, le dernier de ces « farfelus » (Sansal, 2015, p. 227), a disparu dans les montagnes du Sîn avec son secret. Tous ont été victime d'une manière où d'une autre de ce rêve irréalisable.

4. Conclusion

Ce rêve de liberté est meurtrier dans *2084*. *La fin du monde* de Boualem Sansal. Il est aussi très mystérieux. L'alliance de ce titre et de ce sous-titre laisse perplexe. Cette juxtaposition comporte une ambiguïté radicale qui pèse sur la signification de ce récit. La date, « 2084 », comme l'annonce l'avertissement du roman, se réfère au récit de George Orwell, *1984*. Le surnom d'Abi, le fondateur de l'Abistan, serait

aussi une altération de « Big Brother », le nom du créateur du Parti de l'Angsoc⁵ dans 1984. L'Angsoc, le seul pays à avoir résisté aux forces armées de l'Abistan, aurait aussi servi de modèle à la conception de la théocratie totalitaire abistanaise. L'*abilang*, cette langue sacrée qui incite « à la stricte obéissance » (Sansal, 2015, p. 260) dérive enfin du novlangue⁶, la langue officielle de l'Océania dans 1984. Tout dépend en effet du sens que l'on peut donner au mot « fin » dans le sous-titre de 2084. Cette « fin du monde » dont il s'agit désigne-t-elle son anéantissement à la suite d'une destruction totale de l'humanité, ou bien son accomplissement dernier, marqué par une disparition totale de la liberté ? Dans les deux cas, le terme ultime serait toujours le même : l'éradication définitive de toutes les formes de liberté, de libre-arbitre et de libre choix. Mais 2084 élargit démesurément la portée de 1984. En Abistan, la soumission est totale, en dehors de quelques foyers de résistance qui subsisteraient à l'intérieur du ghetto de Qodsabad ou encore aux confins du pays d'Abi. C'est presque par hasard « que dans ce désert brûlé qu'est l'Abistan on découvre une petite racine de liberté qui pousse dans la tête fiévreuse d'un phthisique à bout de force » (Sansal, 2015, p. 193). Ce germe se transforme en peu de temps en « un sentiment bouleversant de liberté » (Sansal, 2015, p. 220), ce qui mène Ati à entrer en « révolte ouverte contre le monde si oppressant » (Sansal, 2015, p. 220) de l'Abistan. Pourtant, en dépit de cette aspiration incoercible, la quête de cette liberté rêvée se révèle ne poursuivre qu'un but inaccessible. Le roman s'achève sans conclusion nette. Boualem Sansal laisse ses lecteurs libres d'imaginer d'autres dénouements à l'histoire d'Ati. Ce dernier, ce personnage central du récit, serait « le cobaye d'une extraordinaire expérience de laboratoire : la grande tyrannie [celle de la théocratie totalitaire de l'Abistan] apprend de [lui], petit bonhomme insignifiant, ce qu'est la liberté !... » (Sansal, 2015, p. 194). Mais cette liberté est aussi « un chemin de mort » (Sansal, 2015, p. 184) parce qu'elle heurte « ceux qui ont le pouvoir absolu [...], les] servants empressés de la machine totalitaire » (Sansal, 2015, p. 194). La théologie de la soumission qui domine l'Abistan ne peut tolérer l'existence de ce rebelle. Ati ne peut, au mieux, que disparaître au terme de ce récit, avec ce « rêve de liberté dans le cœur » (Sansal, 2015, p. 49). En cette perspective, 2084 de Boualem Sansal évoque sans doute l'un des pires mondes imaginaires que l'on puisse redouter.

Bibliographie

- Orwell, G. (1949). *Nineteen Eighty-Four* Londres: Secker and Warburg.
 Orwell, G. (1950). *1984* (A. Audibert, Trans.). Paris: Gallimard.
 Sansal, B. (2015). *2084. La fin du monde*. Paris: Gallimard.

⁵ L'« Angsoc », pour « Socialisme anglais » (« Ingsoc » pour « English Socialism ») est le nom de la doctrine politique totalitaire de l'Océania dans 1984 de George Orwell.

⁶ Le « novlangue » (en anglais « Newspeak ») est la langue officielle de l'Océania, dans 1984 (publié en 1949). Une nouvelle traduction de ce roman en 2018 le renomme « néoparler ».

Jolanta Rachwalska von Rejchwald

Université Marie Curie-Skłodowska, Pologne

jolanta.rachwalska@poczta.umcs.lublin.pl

<https://orcid.org/0000-0003-3159-1942>

La maladie comme métaphore. Autour de la somatisation du politique dans *2084. La fin du monde* de Boualem Sansal¹

ABSTRACT

The aim of this paper is to present the interrelationship between politics and the representation of the patient's body (*pathography*) in the novel of the Algerian contemporary activist and writer Boualem Sansal. In his novel, *2084. La fin du monde*, whose title refers directly to Orwell's work, Sansal creates a vision of a world dominated by religious totalitarianism. The purpose of this paper is to show how the affected body of the main character (and its recovery) becomes both a metaphor of opposition to the totalitarian system and a central structural, semantic and rhythmic figure of the text.

Keywords: Sansal, pathography, dystopy, patient body, totalitarianism

La relation entre le corps et le politique jalonne une histoire tumultueuse des rapports entre l'homme et le pouvoir. Tout régime, d'une manière directe ou indirecte, manifeste son pouvoir par le biais de la domination du corps, vise le contrôle du corps avant la mainmise de l'esprit. C'est la leçon de Michel Foucault qui, dans *Surveiller et punir*, explique que

[l'] histoire du corps, les historiens du corps l'ont entamée depuis longtemps. Ils ont étudié le corps dans le champ d'une démographie ou d'une pathologie historiques ; ils l'ont envisagé comme siège de besoins et d'appétits [...] ; ils ont montré jusqu'à quel point les processus historiques étaient impliqués dans ce qui pouvait passer pour le socle purement biologique de l'existence. Mais le corps est aussi directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes [...]. Cet assujettissement n'est pas obtenu par les seuls instruments soit de la

¹ Je dédie cet article à la mémoire de Paul Virilio : philosophe, urbaniste, concepteur de la dromadologie, promoteur d'une réflexion sur la vitesse et le politique ; il est décédé le 10 septembre 2018.

violence soit de l'idéologie ; il peut très bien être direct, physique [...] ; il peut être calculé, [...] techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni des armes ni de la terreur, et pourtant rester de l'ordre physique. C'est-à-dire qu'il peut y avoir un « savoir » du corps qui n'est pas exactement la science de son fonctionnement, et une maîtrise de ses forces [...] : ce savoir et cette maîtrise constituent ce qu'on pourrait appeler la technologie politique du corps (Foucault, 1975, pp. 30-31).

Nous nous proposons de transférer cette pensée foucauldienne sur le territoire de la littérature afin d'étudier l'intrication entre le politique et le corps malade dans le roman de Boualem Sansal, intitulé *2084. La fin du monde* (2015). Les péri-textes éditorial et auctorial ont tout pour conférer à cette puissante fiction dystopique un statut du roman politique par excellence. D'abord, il compose – avec un essai *Gouverner au nom d'Allah* (2013) et un roman *Le Train d'Erlingen ou la métamorphose de Dieu* (2018) – une trilogie consacrée à la montée de l'islamisme dans le monde. Qui plus est, son auteur, Boualem Sansal (né en 1949), est un essayiste et romancier algérien, dont la posture sociale, définissable par le terme de « dissidence », « semble une porte d'entrée sur la vie et sur l'œuvre » de celui qui affiche une attitude « féroce critique vis-à-vis des dérives du pouvoir algérien [...] » (Rérolle, 2016). Étant très impliquée dans le contexte politico-social de l'Algérie, son œuvre est devenue l'objet de la censure de la part du gouvernement de son pays. Pourtant, cet « homme révolté et tranquille » (Aïssaoui 2018) continue à habiter l'Algérie et à porter haut et fort sa parole engagée et enragée. En dernier lieu, politique dans ce roman, l'est aussi le choix de la fiction dystopique, car Sansal se lance dans le genre viscéralement étranger à la culture algérienne et, africaine en général, liée traditionnellement au conte. De toute manière, ce choix relève de sa prise de position, car il ne se considère ni comme un inventeur de fables, ni comme un littérateur, mais comme un « lanceur d'alertes », revendiquant la posture d'un « éveilleur des consciences » qui s'est imposé une obligation, quelque peu paradoxale pour un romancier, de « parler vrai » (Steinmetz, 2018).

Son roman d'anticipation, *2084. La fin du monde*, récompensé par le Grand Prix du roman de l'Académie Française, est d'abord un grand traité sur ce que c'est la démocratie et ses principes les plus profonds. Nous nous proposons d'en faire ressortir tout son engagement en l'appréhendant comme exemple d'une *pathographie*² littéraire (*pathos* et *graphein*)³, vu la signification attribuée à la maladie du personnage principal, Ati, atteint de tuberculose. D'emblée, un constat s'impose. L'étude du roman porte à croire que la maladie et le corps malade ne

² Nous reprenons un terme utilisé par A. Hawkins (1993). Cf. Aussi Boruszkowska (2016).

³ Selon le Littré, *pathos* désignait d'abord « souffrance » et par suite « passion » ; *graphein*, signifie en grec, « faire des entailles » et par suite, graver des caractères », d'où « écrire » et « dessiner ».

fonctionnent pas seulement dans ce roman comme un thème littéraire. Nous avançons une thèse que la maladie et toute la dimension patho-somatique du roman sont narrativement fonctionnelles et qu'elles sont appréhendables, à la fois, comme métaphore et dispositif. Comme il s'avérera au cours de nos analyses, la maladie et tout le processus de guérison seront considérés comme une métaphore du cheminement mental du personnage malade vers la conquête de la liberté et de sa propre identité, vers la prise de conscience du sens de son existence et de la nécessité de la révolte ; outre la métaphore, la maladie devient aussi un modèle conceptuel, voire un dispositif qui configure la trame narrative et régit la structure formelle du roman.

Notons que le roman de Sansal, axé thématiquement sur la figure d'un jeune tuberculeux, entre en résonance avec une myriade de textes « pathographiques » dont parle Susan Sontag dans son célèbre essai *Choroba jako metafora (La maladie comme métaphore)* (Sontag, 1977)⁴. Elle y démontre, à renfort de maints exemples, la récupération culturelle de la tuberculose, le codage symbolique que la culture confère à cette maladie, surtout celui de la pérégrination intérieure vers la découverte de l'identité personnelle et vers l'individuation (Sontag, 1977, pp. 30-40).

Mais de quelle manière le politique croise le somatique dans ce roman qui construit une puissante vision d'un monde dystopique ? D'abord, il y a lieu d'expliquer que dans le cas de *2084. La fin du monde*, il s'agit de la politisation du corps qui n'a rien de politique en soi ; et, pourtant, elle se manifeste dès l'ouverture du roman qui met en scène le personnage principal, Ati, qui séjourne dans un sanatorium situé dans la haute montagne Sîn, doublement séparé du monde par la topographie et la nature hostile. Puisque le protocole clinique de la tuberculose exige un isolement, le réinvestissement littéraire de cette maladie impose de préférence les scénarios spatiaux privilégiant la topographie de la réclusion, qui favorise la nidification des personnages malades dans des lieux solitaires et éloignés. C'est le cas du roman de Sansal, où le sanatorium pour les tuberculeux, qui est un lieu constrictif et angoissant, ayant tout d'un lazaret pour les pestiférés, a trouvé son emplacement dans les « montagnes du bout du monde » (Sansal, 2015, p. 34). Ati y a été envoyé, en état de « semi-inconscience » (Sansal, 2015, p. 68), par les fonctionnaires de son pays appelé l'Abistan.

Cet empire a été fondé après le Char ou la Grande Guerre Sainte, en l'éponymique an 2084, année qui constitue la césure entre l'ancien monde et « la Nouvelle Ère » (Sansal, 2015, p. 23) post-apocalyptique. Cet hyperconflit

⁴ Parmi un très grand nombre d'ouvrages qui thématisent les personnages souffrants de tuberculose, nous ne citons, à titre d'exemple, que quelques-uns : T. Mann, *La montagne magique*, A. Dumas, *La Dame aux camélias*, Hugo, *Les Misérables*, Selma Lagerlöf, *Le charretier de la mort*, Gide, *L'Immoraliste*, H. Beetcher Stowe, *La case de l'oncle Tom*, Ch. Dickens, *Dombey et Fils* ainsi que *Nicolas Nickleby* ; E. O'Neill, *Le Long voyage vers la nuit*.

est décrit comme une véritable hécatombe qui « a tout détruit et transformée radicalement l'histoire du monde » (Sansal, 2015, p. 62), en réduisant au néant la civilisation occidentale et en pratiquant la purge humaine à grande échelle, car les gens : « [...] moururent par millions » (Sansal, 2015, p. 62). Cette guerre sanglante a été menée au nom la religion unique, incarnée par le dieu Yölah et son délégué sur terre, Abi. En Abistan règne un totalitarisme religieux, l'« hyper-empire théologique » (Attali, 2009, p. 241), conforme aux commandements du Livre Saint de l'Abistan, le *Gkabal* dont les lois majeures ne prêtent à aucune confusion : « seulement l'Acception et la Soumission » (Sansal, 2015, p. 48). Le Haut Conseil de l'Abistan a compris le potentiel subversif de la langue et pour cette raison a imposé à tous ses fidèles non seulement la religion unique, mais aussi la langue qu'on a nommée Abilang, qui a tout de la *novlangue* à la George Orwell. Il s'agit donc de l'« Empire de la Pensée unique où mécroire est impensable » (Sansal, 2015, p. 45), où penser est impossible, où tout un chacun qui « s'interroge et discute est un hérétique » (Sansal, 2015, p. 226) ; il s'agit donc de l'empire du Même, où la pensée libre n'existe pas, car la différence, indispensable à la pensée, n'existe pas. Tout est soumis à l'Ordre et à la Discipline, censés reproduire des êtres dociles, non pensants et aveuglément croyants, « [...] le Système n'ayant d'autre finalité que d'empêcher la liberté d'apparaître » (Sansal, 2015, p. 49).

Le corps d'Ati est décrit suivant une symptomatologie propre aux maladies infectieuses, dont la tuberculose. Cependant, cette maladie, qu'il développe après la grande guerre, pourrait s'interpréter comme une réaction somatique de son corps aux atrocités vécues, comme une intériorisation de l'histoire, une somatisation du politique. À un autre degré de l'analyse, elle pourrait être lue comme une métaphore du trauma provoqué par les atrocités de l'hyperconflit et par tous les bouleversements totalitaires qui ont secoué ce pays. Sansal nous fait comprendre qu'Ati, avant sa maladie, était l'une des victimes des manipulations mentales du régime totalitaire, dont témoignent les preuves de son endoctrinement :

Ce dont il se régalaient jadis – et dont il se flattait – l'écœuraient aujourd'hui : espionner les voisins [...] houspiller le passant distrait, talocher les enfants, cravacher les femmes [...], prêter la main aux bourreaux volontaires lors des exécutions de peines (Sansal, 2015, p. 80).

C'est dans ce sens que nous proposons de considérer le corps d'Ati comme un corps *politisé*, car contrôlé et manipulé par le biais de la « technologie du corps », dont parlait Foucault, qui atteint l'individu dans le plus profond de lui-même. Pourtant, le rouleau compresseur du régime totalitaire ne déprave pas seulement les caractères, mais atteint les hommes dans la dimension physique de leur corporéité. Le corps d'Ati, décrit au début du roman comme un individu rabougri, à la posture avachie, ayant une allure fantomatique d'un vieillard, a tout d'un corps *politisé*. Mais outre cela, il s'agit aussi d'un corps *historisé*,

car dans sa substance corporelle, prématurément vieillie, s'imprime l'historique apocalyptique de ce pays, transformé de force en un empire totalitaire.

Tout ce que nous avons dit sur le rigorisme pétrificateur de l'empire se reflète dans la corporéité d'Ati dont le trait dominant est la lourdeur, la *gravitas*. Cette lourdeur n'est pas que physique, mais s'imprégnant du rythme du sanatorium - dominé par l'inertie et une atmosphère lénifiante qui paralyse la volonté d'agir - elle s'appesantit aussi sur le moral. L'ambiance somnambulique de cet hôpital, qui ressemble à un lieu de réclusion, se métastase sur l'ensemble du territoire de l'empire où le temps, privé de passé et de futur, stagne et se fait limpide, presque inexistant : « Dans tout le pays, [...] il ne se passait jamais rien [...] » (Sansal, 2015, p. 41).

Ce marasme résulte de l'interdit dont sont frappés les habitants du pays, qui ont été privés du droit de se déplacer librement, activité jugée trop dangereuse pour la sûreté de l'empire. Paul Virilio, qui étudiait la corrélation entre la vitesse et le politique, considérait le mouvement comme facteur essentiel de l'organisation sociale et du contrôle politique : « Dans toutes les révolutions, il y a la présence paradoxale de la circulation » (2001, p. 13). Puisque les gens dans la dystopie sansalienne sont privés de possibilité de se déplacer, ils sont aussi lésés du potentiel que présuppose toute pénétration libre de l'espace, telle que la rencontre ou l'échange. Cela signifie, en réalité, la destruction des liens sociaux, car « toute société humaine est un réseau de rencontres » (Jacquard, 2005, p. 221).

Pourtant, il existe un type de mouvement autorisé par cet empire totalitaire ; il s'agit d'un mouvement réglementé et contrôlé qui relaie et renforce l'immobilité du sanatorium ainsi que l'inertie de l'état. Dans cet empire, qui sert à Sansal de figure pour dénoncer la menace mondiale d'une suprématie islamiste, « [l]e pèlerinage était le seul motif admis pour circuler dans le pays [...] » (Sansal, 2015, p. 17). Seulement les pèlerins sont autorisés à pouvoir se déplacer, privilège dont la logique est expliquée par Jacques Attali qui constate que « La figure dominante de l'Islam n'est d'ailleurs pas le fidèle, mais le pèlerin, le prédicateur, le converti, le prosélyte » (2006, p. 239). Or, les corps des pèlerins, enrégimentés en des caravanes, se déplacent uniquement dans des circuits préprogrammés : « [...] par des chemins balisés qu'ils ne pouvaient quitter, jalonnés de haltes plantés au milieu de nulle part [...] » (Sansal, 2015, p. 16)

L'écriture de Sansal excelle dans la description de ces interminables caravanes de pèlerins qui n'avancent pas, mais tournicotent dans un mouvement qui est la négation du mouvement libre. Les phrases d'une longueur interminable, qui semblent disparaître au détour d'une virgule ou d'une page, correspondent mimétiquement à cette pérégrination para-topique sans destination. Mais, l'espace et le chemin seraient-ils envisageables comme le territoire politique ? Il s'avère que ce mouvement, en termes de finalité, est stérile mais, politiquement, il est utile, faisant partie des techniques de domination du corps. L'empire a rendu

dociles ces corps et les a mis à son service en les réduisant à une déambulation insensée, qui abêtit et fatigue, n'ayant aucune finalité. Puisque tout « espace est dislocation », comme l'affirme Benoît Goetz (2001, p. 28), donc la mise en mouvement des caravanes se révèle une technique insidieuse de gérer les flux et de ménager les énergies humaines, c'est aussi une manière de disloquer les existences et de programmer « la trajectoire de la masse mobile » (Virilio, 2001, p. 16), afin de mieux la contrôler.

Le corps tuberculeux d'Ati est posé dès le début du roman comme un corps-obstacle qui fait entrave à la mécanique bien huilée de l'hyper-empire. Mais, en quoi le corps malade peut-il déranger et qui peut-il menacer ? À y bien réfléchir, son corps malade s'avère imprévisible, étant le siège d'une dynamique, d'un processus pathologique qui couve dans ses tréfonds et dont le développement échappe au contrôle. Dans le contexte de l'ingérence du politique dans le corporel, sa maladie pourrait être comprise, métaphoriquement, comme symptôme du désordre intérieur, comme un « facteur perturbateur qui rompt l'équilibre fragile des différences, des structures, des codes » (Baguley, 1995, p. 171). Assimilable sur ce point à la crise, « [...] elle rend souvent plus visibles les articulations essentielles du groupe, les lignes de force et les tensions qui le traversent » (Revel & Peter, 1974, p. 172).

Puisque la maladie indique un état qui se caractérise par une grande entropie, ce qui implique un fort potentiel de changement et d'instabilité, il n'y a rien d'étonnant dans le fait que l'empire souhaite contrôler le corps malade en le contraignant à l'isolement et l'enfermement, en lui imposant les techniques du contrôle du corps, certes, les plus primitives mais aussi très efficaces. Pour cette raison, les « hygiénistes » de la Religion unique ont décidé de séparer les malades du reste du peuple. Un tel sort sera le lot d'Ati : « Par on ne sait quel détour, on s'était persuadé qu'ils [les tuberculeux] étaient la cause de tous les malheurs de l'humanité » (Sansal, 2015, p. 63).

Étant relégué au sanatorium, séparé de la société, le corps d'Ati devient *immédiatement politisé*, car mis sous contrôle de l'empire. Puisqu'il s'agit de la prise de pouvoir sur ce corps, on a affaire à un acte éminemment politique qui relève de la foucaldienne technologie du corps. Mais cet acte de domination du corps n'a rien de brutal, car il relève, certes, d'une violence, mais celle sournoise et occultée, dédoublée par la topographie de la réclusion. Qui plus est, ce lieu possède une caractéristique d'un espace « autre », au sens foucaldien du terme, d'un espace hétérotopique (Foucault, 2009, pp. 24-26), c'est-à-dire celui où les gens se côtoient mais ne se rencontrent pas ; partageant le même espace, ils ne créent pas de liens, car il n'y a pas entre eux de relation, il n'a pas de *re-latio*. Isolé du monde extérieur et privé de contact humain, le malade est considéré par l'« Appareil » (Sansal, 2015, p. 49) de l'État comme un individu « défectif », c'est-à-dire imparfait qu'il faut réparer, « redresser », d'où la nécessité d'une orthopédie politique.

Nous avons dit que ce corps malade est lourd d'un changement qui se prépare. Mais, à partir de quel moment son équilibre intérieur se rompt-il ? Paradoxalement, c'est au sanatorium que commence la transformation d'Ati ; puisqu'il y vivait en réclusion et « ne connaissait pas le monde libre » (Sansal, 2015, p. 46), il apprenait en écoutant des pèlerins qui y faisaient halte et racontaient des « merveilles [...] », qui étaient les yeux qui avaient vu le monde » (S Sansal, 2015, p. 27) :

Entre malades et pèlerins, Ati apprit beaucoup. Ils arrivaient des quatre coins du vaste empire. Apprendre d'eux [...] un peu de leurs coutumes et de leur histoire, entendre leur accent et les voir vivre au jour le jour était une surprise pour lui, un formidable enseignement (Sansal, 2015, p. 63).

Le contact, même éphémère et furtif avec les pèlerins qui venaient au sanatorium, lui faisait comprendre la complexité et la diversité du monde ; celle dernière se manifestait sous la forme sensible de l'odeur, qui est une trace olfactive de l'altérité par excellence :

La forteresse offrait une vision globale du peuple des croyants dans son infinie diversité [...]. Lorsqu'il reprit quelques forces, Ati courut de chambrée en chambrée et s'en mit plein la vue, les oreilles, le nez aussi, car ses gens avaient des odeurs, elles étaient typiques, on pouvait suivre chacun à l'odorat (Sansal, 2015, p. 64).

Les premiers contacts d'Ati avec l'altérité étaient très ouvrants : ils préparaient un germe à sa pensée critique, fécondaient sa pensée paralysée par la Soumission et commençaient le ferment des idées dans sa tête. L'éveil de son esprit critique marquera le début de sa « guérison » qui le mènera à une vie en pleine conscience.

Le temps de sa convalescence constitue un processus parallèle au réveil de sa pensée, à une lente éclosion de sa conscience et à sa constitution en tant qu'un être pensant, posant un regard attentif et inquiet sur le monde. Ati se hisse à sa liberté tout seul : cet être soumis se transformera en un homme qui, à partir de lambeaux de phrases chuchotées par quelques pèlerins, fera son vivier qui déclenchera le processus de la fermentation de sa pensée. Un jour, parmi les phrases saisies au vol, il a cru entendre que « la caravane avait pris la route interdite et franchi la frontière » (Sansal, 2015, p. 35). Cette nouvelle plongeait le sanatorium dans « la stupeur et l'abattement » (Sansal, 2015, p. 35), car elle faisait naître l'incompréhension : « Quel monde pouvait-il exister au-delà de cette prétendue frontière ? [...] Quel esprit pouvait-il concevoir le dessein de fuir le royaume de la foi pour le néant ? » (Sansal, 2015, pp. 35-36) La « frontière », ce mot incompréhensible dans l'empire de la religion unique, s'avère un révélateur d'une lente mais à la fois d'une irréversible transformation d'Ati : « L'existence d'une frontière était bouleversante. Le monde serait donc divisé, divisible, l'humanité

multiple ? » (Sansal, 2015, p. 39). À partir de ce moment, l'idée de frontière a commencé à tarauder son esprit ; son acception lui était obscure, mais rentrait comme une vrille dans son esprit pour ne plus le lâcher : « quelque chose remuait dans sa tête et l'obsédait » (Sansal, 2015, p. 79).

À force de rouler dans sa tête les mêmes questions, Ati « ne se reconnaissait pas, il avait peur de cet autre qui l'avait envahi [...] » (Sansal, 2015, p. 44). Assailli par les doutes, Ati se hasarde à penser, en commettant de la sorte un acte répréhensible vu la loi de l'Abistan. Puisque « [l]e plus grand savoir du monde plie devant le grain de poussière qui enraie la pensée » (Sansal, 2015, p. 38), Ati vit une sorte de « révélation » (Sansal, 2015, p. 41) qui lui permet de pénétrer les manipulations de l'empire et de devenir conscient de sa condition d'un être berné et assujéti par l'Empire. Dans cet état d'esprit, sa métamorphose semble irréversible :

Quelque chose s'était cassé dans sa tête, il ne voyait quoi. Il avait cependant la claire conscience qu'il ne voulait pas être l'homme qu'il avait été dans ce monde qui [...] lui paraissait si horriblement vilaine et crasseux, il désirait cette métamorphose qui s'amorçait dans la douleur et la honte, dût-elle le tuer. L'homme qu'il était [...] se mourait, il le comprenait bien, une autre vie naissait en lui (Sansal, 2015, p. 47).

L'essentiel de la métamorphose d'Ati consiste dans la prise de conscience de soi et dans son désir d'individuation :

[...] dans ce désert brûlé qu'est l'Abistan on découvre une petite racine de liberté qui pousse dans la tête fiévreuse d'un phtisique à bout de force, elle résiste au froid, à la solitude, à la peur abyssale des cimes et en peu de temps invente mille questions impies (Sansal, 2015, p. 193)

Il importe de savoir qu'Ati n'a pas été poussé dans sa métamorphose par une force extérieure ; au contraire, grâce à la mise en branle de la machine mentale du doute, il devient l'agent de sa métamorphose, le « producteur de sa propre vitesse » (Virilio, 2007, p. 13). La découverte de la puissance de sa propre pensée était pour Ati une expérience euphorisante, parce qu'il se sentait comme « un dieu qui de ses pensées faisait des miracles » (Sansal, 2015, p. 55). Le moment décisif pour lui survient au cours d'une nuit quand il effectue une sorte de rite de passage en s'initiant à la liberté. Il se surprend, sous la couverture, à bégayer un mot inconnu : « une décharge électrique le traversa. [...] il s'entendait répéter ce mot qui le fascinait, [...] qu'il ne connaissait pas [...] : « Li...ber...té... [...] C'était un cri intérieur... » (Sansal, 2015, p. 55). Une fois enclenché, le processus de la prise de conscience ne s'arrêtera plus.

Après son retour à sa ville Qodsabad, le doute continue à inquiéter son esprit. Il fait connaissance de Nas, un fonctionnaire chargé de l'inspection des fouilles archéologiques, qui confortera ses doutes sur l'acte fondateur de l'Abistan :

« C'est son regard qui attira celui d'Ati, c'était le regard d'un homme qui, comme lui, avait fait la perturbante découverte que la religion peut se bâtir sur le contraire de la vérité [...] (Sansal, 2015, p. 74) ». À partir de ce moment, la « fièvre de la révolte » (Sansal, 2015, p. 138) ne le lâche plus et il se donnera des défis impossibles. Il se lie d'amitié avec Koa (Sansal, 2015, p. 93) avec qui il bravera l'interdit en s'aventurant dans le ghetto de Qodsabad, faisant l'« odyssee dans ce monde interdit » (Sansal, 2015, p. 114).

Ce qui est intéressant dans le processus d'individuation d'Ati, c'est que sa révolte se fait double, bi-vectorielle ; d'abord, son corps malade est érigé en un instrument de révolte contre les technologies sophistiquées de domination de l'empire. Ensuite, Ati prend conscience de la nécessité de se révolter contre son propre corps, ce traître pourri de soumission, manipulable et impressionnable, car « les hommes sont des moutons endormis » (Sansal, 2015, p. 193). Ati découvre le pouvoir insidieux de la manipulation mentale propre à l'abilang, qui « force au devoir et à la stricte obéissance. [...] [c'est] une langue inventée en laboratoire qui avait le pouvoir d'annihiler chez le locuteur la volonté et la curiosité » (Sansal, 2015, p. 260). Il découvre que l'empire totalitaire instrumentalise la langue unique et en fait un outil pour instiller dans l'esprit humain les miasmes lénifiant la pensée. La force subversive de l'abilang fait partie des technologies du corps, car elle assoupit la pensée, fait taire le rêve, fait oublier un désir de liberté et, enfin, fait berner l'âme dans la non-existence.

Au terme de notre parcours, il est possible de constater qu'à travers ce roman se lit l'histoire du corps qui, sans être *par essence politique*, est cependant *toujours investi* pas le politique : il somatise l'événement historique et incarne, par la maladie et le dénuement, la crise de la civilisation ; mais surtout, ce corps cesse d'être « défectif », car il s'érige comme la grande figure du réveil de la conscience humaine et de la révolte contre les diktats du système totalitaire.

Le corps malade et convalescent d'Ati joue aussi un rôle structurel devenant l'opérateur de jonction du temps scindé par la Grande Guerre. Elle a fracturé le temps de l'empire en deux temporalités opposées. Ati, ce « révolté-né » (Sansal, 2015, p. 188) est donc posé comme celui qui a conçu un grand rêve de liberté et qui vient pour accomplir la jonction du temps disloqué, du temps auquel « il ne manquait rien, peut-être, un ordre » (Sansal, 2015, p. 57), parce que la guerre lui a fait perdre les notions de passé et de futur. Grâce à sa révolte individuelle, à son rêve de liberté et à sa quête de la frontière, il est possible que ce soit lui, Ati, qui ait à rétablir l'ordre et la continuité du temps humain dans ce monde dystopique mis « hors des gonds »⁵.

Tout le parcours de ce personnage, de la maladie jusqu'à sa guérison, sert à Sansal pour démontrer que l'espoir de vaincre tout régime totalitaire ne relève pas

⁵ Nous paraphrasons une réplique d'Hamlet : « Le temps est hors des gonds. Ô sort maudit / Que ce soit moi qui aie à le rétablir ! », Acte 1, scène 5 (Shakespeare, 1978, p. 68).

d'une transcendance, mais vient par la pensée, par le questionnement critique de la réalité, et par la curiosité de savoir ce qu'il y a derrière la frontière.

L'idée de la frontière semble fondamentale à Boualem Sansal pour dévoiler, en filigrane, un mécanisme fragile et paradoxal de la démocratie qui nécessite, pour son existence, tout ce qui manque au monde prétendument parfait de l'Abistan : le dissensus, la différence et l'altérité. Qui fait taire l'altérité instaure le régime totalitaire, c'est la leçon de Boualem Sansal qui, pour sonder le « mystère de la liberté » (Sansal, 2015, p. 49) et pour en faire ressortir une véritable lumière, est prêt à recevoir « en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de [notre] temps » (Agamben, 2008, p. 22).

Bibliographie

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris: Payot/Rivages.
- Aïssaoui, M. (2018). Être écrivain en Algérie : Boualem Sansal, l'homme révolté et tranquille. Retrieved November 14, 2018, from <http://www.lefigaro.fr/livres/2018/09/27/03005-20180927ARTFIG00083-tre-ecrivain-en-algerie-boualem-sansal-l-homme-revolte-et-tranquille.php>.
- Attali, J. (2006). *Petite histoire du futur*. Paris: Fayard.
- Baguley, D. (1990). *Le naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan.
- Boruszkowska, I. (2016). *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes.
- Goetz, B. (2001). *La Dislocation. Architecture et philosophie*. Paris: Les éditions de la Passion.
- Hawkins, A. (1993). *Reconstructing illness : studies in pathography*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Jacquard, A. (2005). *Nouvelle petite philosophie*. Paris: Stock.
- Rérolle, R. (2016). Boualem Sansal, la dissidence (1/5). Premier épisode. Retrieved November 12, 2018, from <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/boualem-sansal-dissidence-15-premier-episode>.
- Revel, J., & Peter, J.-J. (1974). Le corps. L'homme malade et son histoire. In J. Le Goff, & P. Nora (Eds.), *Faire de l'histoire. Nouveaux objets* (pp. 169-188). Paris: Gallimard.
- Sansal, B. (2015). *2084. La fin du monde*. Paris: Gallimard.
- Shakespeare, W. (1978). *Hamlet, Le Roi Lear* (Y. Bonnefoy, Trans.). Paris: Gallimard.
- Sontag, S. (1999). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Warszawa: PIW.
- Steinmetz, M. (2018). Boualem Sansal : le monde est noir, c'est sa couleur naturelle. Retrieved November 14, 2018, from <https://www.humanite.fr/boualem-sansal-le-monde-est-noir-cest-sa-couleur-naturelle-660274>.
- Virilio, P. (1977). *Vitesse et politique*. Paris: Éds. Galilée.

Alicja Ślusarska

Université Marie Curie-Skłodowska, Pologne

pessoa@interia.pl

<https://orcid.org/0000-0002-7327-0218>

***Manuel de survie à l'usage des incapables* de Thomas Gunzig : une dystopie orwellienne à la belge**

ABSTRACT

As George Orwell did with *1984*, Thomas Gunzig gives us in his misleading novel a dystopian vision of the world, a distorted reflection of our everyday life, an acid pamphlet of an ultra-materialistic society. The Belgian writer fits his novel in that of George Orwell according to his own referents. The purpose of this paper is therefore to identify links of filiation, structural and thematic analogies with the Orwellian text while revealing the specificity of the Belgian novel.

Keywords: dystopia, Gunzig, Orwell, Belgian novel

Titulaire d'une licence en sciences politiques, reconnu dans le champ littéraire et traduit dans le monde entier, Thomas Gunzig¹ est aujourd'hui un des auteurs les plus originaux et intéressants de la jeune génération d'écrivains belges en langue française. Il s'est également construit une place dans le paysage audiovisuel belge grâce à ses chroniques à la radio *RTBF* où il joue le rôle de « fou du roi » en décortiquant l'actualité politique de façon humoristique.

En 2016, Gunzig a reçu le Prix triennal de la Fédération Wallonie-Bruxelles pour son troisième roman au titre prometteur, *Manuel de survie à l'usage des incapables*, publié en 2013. Or, l'écrivain avoue affubler ses textes de titres trompeurs, rarement en relation explicite (ou même implicite) avec l'histoire racontée. Effectivement,

¹ Thomas Gunzig, né en 1970 à Bruxelles, est l'écrivain belge le plus primé de sa génération. Il est lauréat du Prix des Éditeurs pour *Le Plus Petit Zoo du monde* (2003), du prix Victor Rossel pour son premier roman *Mort d'un parfait bilingue* (2001), mais également des prix de la RTBF et de la SCAM, du prix spécial du Jury, du prix de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique. En 2017, il reçoit le prix Filigranes pour son roman *La Vie sauvage*. En tant que scénariste, Gunzig a signé *Le Tout Nouveau Testament* aux deux millions d'entrées dans le monde, récompensé par le Magritte du meilleur scénario et nommé aux Césars et Golden Globes.

dans le roman analysé le lecteur ne trouve aucune recette, mais un reflet déformé de notre quotidien, un pamphlet acide d'une société ultra-matérialiste. Par rapport au contenu du livre, le titre fonctionne donc comme une antiphrase car seuls les plus durs et les plus cruels parviennent à survivre dans cette vision dystopique, qui n'est pas exempte de l'humour noir. Ce dernier, selon Gunzig, « *ne console de rien, mais permet de donner le change* » (Gunzig, 2017, p. 3).

Comme George Orwell l'avait fait avec *1984*, Thomas Gunzig imagine ce que sera la vie sur terre dans les années à venir si le monde s'obstine à rester sur la voie actuelle. Il s'appuie sur une documentation extrêmement précise de la grande distribution, de l'économie et des rouages sociaux. Poursuivant sa démonstration satirique sur le mode allusif, Thomas Gunzig emboîte son roman dans celui de George Orwell en fonction de ses propres référents. Le but de cette communication consiste donc à dégager des liens de filiation, des analogies structurelles et thématiques avec le texte orwellien tout en révélant la spécificité du roman belge.

Dans les deux œuvres, chacune composée de trois chapitres, l'échec est annoncé dès le début. La figure centrale de *1984*, Winston Smith, un petit fonctionnaire du Ministère de la Vérité, souffre de déficience de la mémoire à cause de laquelle il est conscient du caractère mensonger de l'univers de *Big Brother*. Winston est donc un déviant qui commence à écrire son journal intime. Pour ce héros, l'acte d'écrire n'est pas seulement la lutte contre l'oppression autour de lui, il est simultanément la lutte contre l'imprégnation parasitaire du système totalitaire en lui-même.

En première page de son journal, Winston décrit un film de guerre qu'il avait vu la veille, retraçant l'histoire d'un navire plein de réfugiés, bombardé quelque part en Méditerranée. Parmi les réfugiés, il y a un homme gras qui essaie d'échapper en nageant à la poursuite d'un hélicoptère et une femme Juive avec un enfant dans les bras, assise dans le canot de sauvetage. Leurs tentatives de survie sont vaines car l'hélicoptère lâche sur eux une bombe de vingt kilos. Cette scène suscite de fous rires des spectateurs. Le seul cri d'indignation est lancé par une femme appartenant à la classe inférieure, assimilée à des animaux de charge, qui ne représente aucune menace pour le système.

Dès les premières lignes de son journal, Winston démontre en effet les principes-clés du système totalitaire : le fort, fait pour être prédateur, doit dominer le faible, sa proie, et chaque tentative d'échapper au système entraîne la mort. La vie de tous les individus n'a pas la même valeur : ceux qui ont une valeur négative (un homme obèse comparé au cochon de mer, une Juive et son enfant) peuvent être éliminés dans l'intérêt supérieur de l'ensemble, car la fin justifie les moyens. La conclusion du roman orwellien est donc inscrite sur la première page du journal d'un déviant, finalement éliminé par le Parti. La même page jette un pont de l'œuvre orwellienne à celle de Gunzig et permet la circulation fluide de la symbolique connotant le totalitarisme.

Analysons donc la première partie du roman de Gunzig, écrivain catalogué « handicapé de la langue » (Gunzig, 2017, p. 3) à cause de son dyslexie, fils d'une Hollandaise et d'un Belge d'origine juive, petit-fils de Jakob Gunzig, mort en camp de concentration. L'auteur nous embarque sur un bateau de pêche, en pleine mer polaire. L'homme qui travaille à bord du bateau porte un prénom animalier Wolf, désignant en allemand, anglais et néerlandais *le loup*. Wolf est donc un inclassable, d'autres pêcheurs : « un Norvégien », « un Français » ou « un Allemand » (Gunzig, 2013, p. 20) sont dépourvus, à leur tour, de prénoms. Épuisé par les conditions de travail inhumaines sur le bateau où règnent « des bruits parasites » (Gunzig, 2013, p. 21), Wolf tente d'échapper à la réalité infernale. Allongé sur une couchette, il pense à « la peau aussi douce que du coton génétiquement modifié » (Gunzig, 2013, p. 18) de Cathy, femme qui l'avait abandonné.

La scène clé de la première partie du roman est celle de chasse à la baleine pour laquelle les grandes compagnies internationales offrent des sommes astronomiques. Une baleine morte devient donc un symbole de bonheur pour les pauvres pêcheurs : « une baleine, ça aurait été [leur] ticket de sortie, ça aurait été une petite maison confortable, une bonne retraite dans un endroit chaud » (Gunzig, 2013, p. 17). Wolf, le moins expérimenté de tous les pêcheurs, participe en tant que spectateur à la chasse sanglante. En tirant des coups de feu dans la direction de la tête de l'animal, le capitaine du bateau pousse un cri de victoire pareil à celui d'« une petite fille qui reçoit la maison Barbie pour son anniversaire » (Gunzig, 2013, p. 23). La baleine, si durement capturée, ne vaut pourtant rien car elle possède un numéro de série posé par la marque Nike. Hanté par l'image du regard doux et triste de la baleine, Wolf, à l'opposé de ses collègues, « pleura longuement mais en silence » (Gunzig, 2013, p. 25). Comme le révèle la dernière partie du livre, Wolf va toutefois partager le sort tragique des pêcheurs, tous noyés pendant une tempête dans l'océan Pacifique, parmi des milliers de sacs en plastique et des bouteilles vides.

La scène de harponnage de la baleine, un clin d'œil à *Moby Dick*, est donc la transposition de celle de chasse à l'homme dans *1984*, enrichie de l'humour noir de Gunzig et engendrée dans le contexte socio-politique et culturel du troisième millénaire. Le système totalitaire du Parti y est remplacé par le dictat du marché. Ce qui unit ces deux scènes clés c'est une relation dynamique tripolaire entre la proie, le prédateur et la chasse en tant qu'horizon d'action. Selon Luc Benoit, cette relation illustre bien la logique de l'échange dans le système capitaliste qui est

un camouflage, la systématisation de l'assassinat par accumulation, redondance et ritualisation. Le principe d'accumulation prévalant dans la logique capitaliste sous-entend manifestement un amoncellement de proies humaines. Si l'homme ordinaire rêve de consommer voitures, maisons et bateaux, le véritable capitaliste tente plutôt de contrôler par tous les moyens l'économie des villes, des pays, voire même des continents et du monde. La différence ou l'altérité capitaliste réside essentiellement dans l'intensité et le degré d'appétit des prédateurs (Benoit, 2005, p. 158).

Cette réflexion constitue un prélude théorique intéressant à l'analyse de la deuxième et la plus longue partie du roman belge qui s'ouvre sur l'incipit d'une Genèse torve et technologique :

Au début, il n'y avait rien, il n'y avait personne. Et puis, venues d'on ne sait pas vraiment où [...], les choses qui ressemblaient à quelque chose. Mais elles semblaient n'avoir aucun dessein. C'est alors seulement qu'apparut le business plan. Et les choses comprirent la raison de leur existence (Gunzig, 2013, p. 30).

Nous participons ainsi à l'avènement d'un monde passé sous les fourches de la mercatique, un monde en forme de têtes de gondoles, avec ses petits chefs de rayons et ses grands capitaines d'industrie, bref l'univers pitoyable d'un hypermarché. Ce dernier appartient à une « superpuissance » (Gunzig, 2013, p. 35) de Karl et Théo Eichmann dont le nom est inscrit pour toujours dans l'histoire du totalitarisme grâce au concept de banalité du mal, introduit par Hannah Arendt dans son livre *Eichmann à Jérusalem*.

Le culte de *Big Brother*, figure orwellienne métaphorique du régime totalitaire, est donc remplacé chez Gunzig par celui des frères Eichmann. Issus d'une famille pauvre et poussés par un désir d'une vie meilleure, Karl et Théo sont devenus en fin de compte deux dieux de mondialisation de l'économie. Paradoxalement, les centres commerciaux des frères ont prospéré sur la misère des autres :

Pour vendre aux pauvres, ils [frères Eichmann] avaient embauché d'autres pauvres qu'ils faisaient bosser à des cadences infernales. Ça maintenait le taux du chômage dans des chiffres que les hommes politiques jugeaient acceptables pour leur image de marque, ça épuisait tellement les travailleurs qu'une fois rentrés chez eux ils ne pouvaient que très difficilement penser à autre chose qu'à bouffer une moussaka surgelée, boire un coup et s'endormir devant la télé. C'était une bonne façon de maintenir la paix sociale. En fait, il n'y avait qu'une seule loi : l'hyper-productivité, mesurée en euros par heure travaillée (Gunzig, 2013, p. 109).

Les frères Eichmann appliquent une stratégie de la tension permanente, basée sur la peur d'être « un chômeur de plus », qui permet de contrôler et manipuler « une longue chaîne de pauvres vies terrorisées » (Gunzig, 2013, p. 37), y compris le médecin corrompu de travail, appelé Mengele.

Chez Gunzig, la marchandisation mondiale n'épargne rien : l'eau potable est privatisée par Nestlé, l'eau de mer par Apple. La privatisation de la reproduction humaine a ouvert, à son tour, l'immense marché à tous les groupes industriels pour lesquels « le vivant n'est qu'une étape » (Gunzig, 2013, p. 364).

La nouvelle forme d'eugénisme, celle de la mise sous copyright du code génétique, est montrée comme le prolongement naturel de la logique de marché. Ses conséquences ne sont jamais présentées comme l'objet de l'intrigue de l'ouvrage, mais lui donnent un arrière-plan inscrivant les hiérarchies sociales

dans le corps même des êtres mis en scène. Le budget dont disposent les parents détermine en effet la qualité génétique d'enfant dont l'origine sociale influe de façon directe sur la survie biologique. Grâce au gène de mamba vert, connu pour sa résistance à certaines maladies génétiques, l'un des protagonistes de Gunzig, Marianne, échappe au triste destin de sa grand-mère, atteinte d'Alzheimer.

Les parents pauvres recourent à un ADN de contrebande, comme le fait la caissière Martine Laverdure. Ses quatre fils, une sorte de loups-garous, sont un produit de la violation du copyright : l'exclusion sociale devient ainsi une difformité physique. La réussite de Gunzig tient à sa capacité de ne pas concentrer notre attention sur cette monstruosité des personnages. Il nous la présente comme allant de soi dans un monde où la véritable horreur vient davantage du fonctionnement ordinaire d'une société soumise à la compétition entre de féroces appétits commerciaux, par rapport auxquels l'extrême sauvagerie de quatre frères semble à la fin bien désarmée.

Dans la vision dystopique d'Orwell rien n'échappe à l'œil de la machine totalitaire qui parvient à contrôler la langue par la « novlangue » (Orwell, 1972, p. 23), l'esprit par le procédé de « double-pensée » (Orwell, 1972, p. 12), et même la mémoire par la réécriture de l'Histoire. Nous retrouvons toutes ces stratégies de contrôle sur les pages de Gunzig.

La novlangue orwellienne fait l'objet d'appauvrissements planifiés dont le but est d'hébéter le peuple pour mieux le dompter. La population est abreuvée de slogans comme : « La guerre c'est la paix, la liberté c'est l'esclavage » (Orwell, 1972, p. 15), remplacés chez Gunzig par deux devises majeures de la surpuissance d'Eichmann : « le marché est une guerre », « la vente est une conquête » (Gunzig, 2013, p. 46). Le discours détourné de la marchandise – la novlangue d'avenir – englobe la langue de la publicité, celle du management imposée par les écoles de commerce, le seul enseignement encore dispensé et, finalement, celle de la culture de masse avec Arnold Schwarzeneger au sommet du panthéon. La phrase de ce culturiste américain : « Pendant que tu te lamentes, les autres s'entraînent » est placée en tête du roman belge.

Le fameux mécanisme de la « double-pensée » décrit dans *1984* correspond au relativisme absolu de l'écosystème d'Eichmann : « il n'y avait ni bien ni mal, les actions se posaient selon des vecteurs complexes résultant des contraintes environnementales et répondaient aux impératifs simples de la survie et de la reproduction » (Gunzig, 2013, p. 35). Ce mode de raisonnement schizophrénique permet d'accepter simultanément deux points de vue opposés et mettre ainsi en veilleuse tout esprit critique.

Le thème majeur de *1984*, c'est-à-dire le trucage de l'Histoire auquel recourt le Parti, est traité de façon différente chez Gunzig. Les puissants ne se préoccupent pas de la réécriture du passé, car c'est l'ignorance des hommes, élevée au rang de force, qui remet en question toute la pertinence de l'histoire de l'humanité : « il ne

restait pas grand-chose des millénaires de spiritualité, de mythologie, de religion ou de philosophie, des gens s'étaient simplement mis à s'en foutre de leur esprit, trop crevés qu'ils étaient à force de travailler » (Gunzig, 2013, p. 120).

Dans l'univers dystopique où « les seuls qui dessinent des racines à leurs arbres sont les enfants, les alcooliques et certains malades mentaux » (Gunzig, 2013, p. 288), l'auteur belge change l'étiquette de cet individu déraciné, chosifié, coupé du sens commun et de la pluralité des perspectives. Ce dernier n'est plus un homme, il est devenu « un humanoïde » (Gunzig, 2013, p. 89).

Revenons à l'intrigue qui se noue dans un hypermarché, *le meilleur des mondes* selon Gunzig. Jean-Jean, agent de sécurité, est chargé par la direction de mettre en place un réseau de surveillance rapprochée afin de pouvoir virer Martine Laverdure, caissière d'origine cap-verdienne qui scanne un peu trop lentement. En outre, elle est suspectée de fréquenter le responsable du rayon primeurs, Jacques Chirac Oussoumo, bien que chaque relation non-professionnelle soit strictement interdite par le règlement intérieur. Non sans scrupules, Jean-Jean s'exécute et les caméras installées lui permettent d'accumuler les preuves nécessaires au licenciement. Lors de l'entrevue dans le bureau de la direction, Jean-Jean a un geste maladroit et la caissière licenciée tombe en heurtant le coin d'une table : mort immédiate. Le décès de Martine Laverdure déclenche un vrai cataclysme : Jacques Chirac pousse les enfants de la caissière à venger la victime prenant Jean-Jean pour cible. Soulignons que les fils de la caissière, appelés Blanc, Brun, Gris et Noir, sont mi-hommes mi-loups. Cette meute est une parodie horrifique des jeunes loups des banlieues populaires qui hantent l'imaginaire contemporain. Alertée, la société de frères Eichmann envoie sur place Blanche de Castille Dubois, employée du service de Synergie et Proaction, pour protéger Jean-Jean et coincer les dangereux perturbateurs. À Jean-Jean il ne reste plus qu'à fuir accompagné de Blanche, et poursuivi par la meute avec, à ses côtés, la femme de Jean-Jean, Marianne, dotée de gènes de mamba vert et extrêmement jalouse de Blanche. Cette dernière possède, à son tour, des gènes de loutre.

Ainsi commence le récit d'une chasse à l'homme, pimenté d'une dose de romance et de science-fiction, qui va tourner à l'expédition punitive du côté de l'Allemagne et de la Russie. Au fur et à mesure de cette course-poursuite, les protagonistes, arrachés de leur quotidien, mettent en question « l'authenticité de ce qui avait fait jusqu'à là [leur] vie » et découvrent « le bonheur d'être aux commandes de [leur] vie » (Gunzig, 2013, p. 350), c'est-à-dire le sentiment de liberté considéré comme le pire ennemi de chaque système totalitaire. Par ailleurs, deux nouveaux couples d'amoureux voient inopinément le jour : Jean-Jean devient amant de Blanche, tandis qu'un loup-garou Blanc se lie avec Marianne. Hormis ce deuxième couple, tous les protagonistes meurent au fil de l'aventure rocambolesque.

Parfois, la mort des protagonistes permet à un roman de s'achever sur une note d'espoir. Mais Gunzig nous prive de cette issue dans la dernière partie du

roman, composée de deux courts chapitres. Le premier d'eux met en scène Jean-Jean, qui se rend compte qu'il est mort. Le protagoniste espère voir « une lumière, un long tunnel et au bout, sans doute, des anges à la voix de cristal » (Gunzig, 2013, p. 400). Lorsque Jean-Jean ouvre les yeux, il voit pourtant un homme en uniforme qui s'adresse à lui sur un ton mécanique : « Bonjour, bienvenue chez Ikea, je m'appelle Wolf je suis là pour vous accueillir » (Gunzig, 2013, p. 401). Wolf, personnage central de la première partie du roman, explique à Jean-Jean que la vie après la mort a été rachetée par Ikea. À partir de ce moment-là, les morts sont « dispatchés selon les compétences, en fonction des CV » (Gunzig, 2013, p. 402). L'horreur recommence.

Dans le dernier chapitre du livre, nous rencontrons deux survivants de la deuxième partie du roman : Marianne, femme ambitieuse, dotée de gènes de mamba vert et Blanc, chef de la meute, le plus intelligent et le plus humain parmi ses frères féroces. Ils habitent dans une vieille ruine oubliée, entourée de forêt, quelque part en Russie. Que sont-ils devenus à la fin ? Marianne est l'esclave de Blanc. Ce dernier la viole régulièrement et passe son temps à chasser à quatre pattes. Gunzig nous impose donc le spectacle de la dégradation d'un homme et d'une femme qui ont perdu l'essentiel – le respect d'eux-mêmes, la dignité humaine.

Ni morts ni vivants, tous hantés par le désir de s'évader du quotidien infernal, les protagonistes de Gunzig deviennent en effet des morts-vivants, qui continuent à s'animer sous la volonté d'un système terrifiant et immortel, incarné par la superpuissance économique des frères Eichmann. En reprenant l'expression de Günther Anders, philosophe allemand et premier époux de Hannah Arendt, la vision du monde à venir que nous livre Gunzig est donc celle d'une « apocalypse sans royaume » (Anders, 2006, p. 294). L'auteur la peint avec un humour grinçant qui n'épargne rien ni personne, car celui qui n'est pas encombré par l'héritage pesant d'une culture supérieure est celui qui peut tout oser. En témoigne Thomas Gunzig lorsqu'il affirme : « Quand on est Belge, on n'est héritier de rien du tout ». Cette phrase audacieuse, mise sous la loupe de Judyta Zbierska-Mościcka, amène la chercheuse à la réflexion suivante sur l'auteur :

Belge, [Gunzig] l'est pleinement et sans complexes, dans toute la liberté de l'artiste qui choisit ses thèmes en accord avec le besoin du moment, son besoin du moment, et non pour manifester ou non sa belgité. [...] Si manifestation il y a, elle concerne des événements auxquels Thomas Gunzig veut réagir en tant que citoyen ou simplement en tant qu'humain (Zbierska-Mościcka, 2015, p. 248)

En rédigeant son journal intime, le héros orwellien partage le même objectif. C'est à l'Humanité qui le traverse, à l'Humanité qui transcende le temps que Winston adresse son message. Il entreprend de sauver à l'adresse de l'Humanité ce qu'il y a d'humain en lui. L'acte d'ouvrir un journal intime, apparemment narcissique et solitaire, s'avère une entreprise solidaire et politique.

Les premières lignes du journal de Winston – consacrées à l’histoire d’un bateau plein de réfugiés et bombardé par l’hélicoptère – correspondent, comme nous l’avons déjà montré, à la scène de harponnage de la baleine, privatisée par Nike. Rappelons que l’un des pêcheurs, Wolf, allongé sur une couchette et rêvant du visage de Cathy, décide de sortir de sa cabine afin de participer à la chasse en tant que spectateur. Il est le seul personnage qui éprouve de la compassion pour l’animal harcelé. Cette scène entre en résonance étonnante avec un texte-manifeste, intitulé *Outside the Whale (Hors de la baleine)* de Salman Rushdie, publié en 1984, année pourvue d’une signification particulière grâce au roman d’Orwell. L’écrivain britannique d’origine indienne y pourfend les auteurs qui créent à la Jonas, c’est-à-dire :

cachés dans le ventre de la baleine, protégés par une bonne grosse couche de graisse chaude qui les sépare de l’histoire et de la politique. Si en effet, les auteurs laissaient les politiciens créer des images du monde, ce serait l’une de plus humiliantes défaites de l’histoire. Hors de la baleine fait rage l’incessante tempête, la querelle éternelle de la dialectique de l’histoire. Hors de la baleine, on éprouve un réel besoin de fiction politique, de nouvelles langues qui nous rendent le monde compréhensible. Nous sommes radioactifs d’histoire et de politique (Rushdie, 1997, p. 112).

Expulsé de la chaleur utérine de la baleine, l’écrivain est donc contraint de reconnaître qu’il fait partie du monde, fait partie de la mer, fait partie de la tempête. Orwell aurait pu et Gunzig pourrait bien signer ce manifeste...

Bibliographie

- Anders, G. (2006). *La menace nucléaire*. Paris: Le Serpent à plumes.
- Baillon-Lalande, D. (2017). Thomas Gunzig. La vie sauvage. Retrieved September 10, 2018, from <http://www.encres-vagabondes.com/magazine3/gunzig4.htm>.
- Benoit, L. (2005). Temps des signes de prédation et temps des signes de l’intersubjectivité. In L. Guillemette, & L. Hébert (Eds.), *Signes des temps. Temps et temporalité des signes* (pp. 154-167). Québec: Les Presses de l’Université Laval.
- Gunzig, T. (2013). *Manuel de survie à l’usage des incapables*. La Laune: Au diable vauvert.
- Kamps, G. (2017). La vie sauvage. Entretien avec Thomas Gunzig. *Regards*, 871 (1011), 3-5.
- Orwell, G. (1972). *1984*. Paris: Gallimard.
- Rushdie, S. (1993). Hors de la baleine. In S. Rushdie (Ed.), *Patries imaginaires. Essais et critiques 1981/1991* (pp. 110-115). Paris: Christian Bourgeois.
- Zbierska-Mościcka, J. (2015). Claude Javeau et Thomas Gunzig, ou quand un guérillero de la belgitude rencontre un guérillero de la postmodernité. In M. Quaghebeur, & J. Zbierska-Mościcka (Eds.), *Entre belgitude et postmodernité. Textes, thèmes et styles* (pp. 239-249). Bruxelles: Peter Lang.

Renata Jakubczuk

Université Marie Curie-Skłodowska, Pologne

renata.jakubczuk@umcs.pl

<https://orcid.org/0000-0003-4692-0729>

L'engagement politique des pièces « bourgeoises » de Marcel Dubé

Mon engagement est malheureusement politique et social.

Marcel Dubé

Plus que tout autre écrivain québécois, ce dramaturge aura
contribué à la maturation de la conscience de ses compatriotes.

Alonzo Le Blanc

ABSTRACT

Considered to be one of the founders of Quebec theater, Marcel Dubé began to make his mark on Quebec's literary scene in the 1950s. In his works, he focused on the underprivileged parts of society to expose a variety of injustices, then attacked the bourgeois in order to charge them with their responsibility for the fate of the Quebec people. After revisiting the historical context that determined the political situation at the dawn of the Quiet Revolution, this article aims to show the playwright's involvement in the Quebec liberation movement.

Keywords: Marcel Dubé, politics, involvement, Quebec, theater

1. Contexte (historique)

Si l'on souhaite se pencher sur les problèmes politiques d'un pays, d'une région ou d'un territoire à une période déterminée de leur histoire, il est nécessaire de préciser le contexte historique qui a conditionné sa situation. La région de Québec est souvent perçue par le prisme d'un grand pays qu'est le Canada. Mais le Canada, en majorité, est un territoire anglophone. Si l'on y ajoute la présence d'un « Empire » des États-Unis au sud, on comprend mieux que les Canadiens-français constituent une minorité dominée par le monde anglo-saxon. L'emploi du terme « canadien-français » n'est pas introduit de façon anodine. Au contraire, il paraît pertinent de le souligner d'ores et déjà car le monde francophone du Canada actuel est constitué de plusieurs régions. À côté des Québécois, il y a des Acadiens au Nouveau-Brunswick qui, au cours des années, ont formé une culture différente.

Néanmoins, pour mieux comprendre la situation des francophones d'aujourd'hui, il est nécessaire de revenir au début de l'exploration de l'Amérique du Nord. On ne peut pas oublier que c'est Jacques Cartier qui a découvert les terrains de la vallée du fleuve Saint-Laurent en 1534 et qu'un autre Français, Samuel de Champlain a fondé la ville de Québec en 1608. En très peu de temps, la superficie de la Nouvelle France a couvert la majorité du continent nord-américain. Que s'est-il passé donc pour que les Français, des colonisateurs-dominateurs, deviennent dominés et soumis ? La réponse qui s'impose serait : la politique dans l'acception large du terme, mais surtout la politique menée par la monarchie française. Sans entrer dans les détails concernant les méandres des relations franco-britannique au cours des siècles, chose connue et devenue quasi-mythique (les Anglais n'ont-ils pas tué Jeanne d'Arc ? et les Français l'ont-ils oublié ?...), il suffit d'évoquer les guerres entre ces deux nations en Europe qui ont eu leur prolongement en Amérique du Nord. Rappelons, tout de même, deux événements qui ont marqué à jamais, stigmatisé peut-être, les descendants des colonisateurs français, à savoir le Grand Dérangement en 1755 pendant lequel plusieurs milliers d'Acadiens ont été déportés du territoire français appelé l'Acadie afin qu'ils ne puissent pas participer à la guerre de Sept Ans. Les réfugiés, survivants aux déportations, se sont installés au sud des États-Unis et forment la communauté des Cajuns qui vivent aujourd'hui en Louisiane¹. Un grand malheur donc, subi de la part d'un ennemi, mais il y a un autre, subi de la part de sa génitrice : la France a marchandé ses frères et sœurs nord-américains contre la paix en Europe, avec le comble, en 1803, quand la Louisiane a été vendue par Napoléon aux Américains contre 15 millions de dollars.

On ne peut pas passer sous silence la puissance de l'église catholique qui détient un réel pouvoir sur les francophones du Canada pendant des siècles. Suite aux déportations des Acadiens et à la forte baisse (en nombre) des catholiques, l'église force la politique de « la revanche des berceaux » dans le but d'augmenter la natalité et de dépasser les anglophones en quantité... Durant cette période, appelée dans l'histoire du Québec le temps de la « grande noirceur », la société québécoise continue à s'aliéner en se soumettant à la politique de « la survivance ». Elle n'a initié aucune tentative pour changer sa situation et cela jusqu'en 1837, l'année de l'éclatement d'une petite insurrection, étouffée assez vite par les Britanniques dont la domination s'est répandue dans tous les domaines de la vie. Les femmes, autrefois appelées « filles du roi » avec, pratiquement, les mêmes droits que les hommes, sont devenues des esclaves, soumises aux travaux domestiques. Paradoxalement, la seule façon d'acquérir une certaine liberté était d'entrer dans les ordres et devenir religieuse. Une image simplifiée et stéréotypée de la femme ou plus précisément de la femme-mère au foyer au Québec serait la suivante :

¹ À titre de curiosité, mentionnons que, sur les plaques d'immatriculation des voitures au Québec, on peut voir l'inscription « Je me souviens » qui renvoie à l'histoire du Canada francophone.

La mère canadienne-française est quelque chose de spécial et dont on chercherait vainement l'équivalent chez les peuples civilisés de notre temps [...]. [...] la mère canadienne-française se dresse en calicot, sur son « prélat », devant un poêle et une marmite, un petit sur la hanche gauche, une grande cuiller à la main droite, une grappe de petits aux jambes et un autre petit dans le ber de la revanche, là, à côté de la boîte à bois (Le Moyne, 1961, pp. 70-71).

Bien évidemment, cette caractéristique n'est pas dépourvue d'humour, mais elle reflète une certaine réalité quotidienne à l'époque de la domination des anglophones avec un consentement dissimulé de l'église catholique. Ce qui peut surprendre dans l'histoire de cette région, qui – n'oublions pas – fait partie du monde occidental, c'est que ce *status quo* demeure valable jusqu'aux années 60 du XX^e siècle, décennie appelée la Révolution tranquille :

Cette révolution tranquille s'inscrit dans un large contexte international qui l'explique et qui, dans une large mesure, la conditionne. C'est celui de la décolonisation propre au rejet des tutelles traditionnelles. C'est aussi celui des conciles de Vatican II dont les conclusions soulignent l'anachronisme du cléricalisme québécois traditionnel [...] Il ne faut pas oublier non plus que cette Révolution Tranquille est de l'âge de la grande prospérité des années 60, commune à toutes les économies occidentales, qui permet un desserrement des contraintes. Globalement donc l'histoire du Québec, même dans son épisode le plus original et le plus surprenant, n'est pas celle d'un isolat. Elle est expression spécifique de mouvements profonds qui ont aussi leurs incidences ailleurs. L'ampleur québécoise du phénomène est celle d'un mouvement de rattrapage d'une société longtemps empêchée de vivre à l'heure de son propre temps, d'harmoniser sa culture et ses comportements avec ses réalités socioéconomiques (Guillaume, 1994, p. 72).

En s'inscrivant dans la tradition de l'art de Melpomène qui, depuis ses débuts antiques, se focalise sur des problèmes locaux ou nationaux et transmet les mythes d'une collectivité locale, d'un peuple ou d'une nation, l'art dramatique au Québec commence par affirmer sa québécity, son identité nationale québécoise. C'est la condition *sine qua non* pour pouvoir se distinguer des cultures voisines : canadienne-anglaise et américaine. Or, avant d'aspérer à l'universalité – phénomène propre aux temps plus récents – le théâtre québécois a dû trouver sa place au sein de l'art national, canadien-français en l'occurrence. Marcel Dubé y contribue largement. Après sa mort, en avril 2016, la presse montréalaise affirmait qu'il « a profondément marqué le théâtre québécois » en laissant « dans son sillage une œuvre immense, influente, importante » (Lévesque, 2016, n.p.).

2. Prétexte (littéraire)

La Révolution tranquille demeure un phénomène très intéressant dans l'histoire du monde occidental. Le terme « révolution » n'est pas du tout exagéré car ce bouleversement a touché tous les niveaux de la vie, toutes les couches sociales et

tous les domaines : politique, économique, religieux, scolaire, mais aussi littéraire et artistique, champ qui nous intéresse plus particulièrement. Les hommes de lettres ne sont pas restés indifférents aux changements et, sous prétexte littéraire, ils s'engagent dans la lutte de la libération du Québec de toute forme de domination.

Il convient de remarquer néanmoins que la dramaturgie québécoise est un phénomène relativement jeune car ses débuts datent des années 50-60 du XX^e siècle. Dans l'historiographie théâtrale québécoise, on peut identifier la première pièce canadienne-française – *Tit-coq* de Gratien Gélinas – datant de 1948, l'année de sa première représentation. D'autres sources indiquent l'année 1958 qui correspond à la publication d'*Un Simple soldat* de Marcel Dubé, mais le plus souvent, on propose 1968, l'année de la publication des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay². Dans ces trois pièces, on repère sans grande difficulté les allusions à l'actualité politique québécoise. Dans le texte de Dubé, elles jouent un rôle primordial. C'est aussi par ces évocations québécoises qu'il est considéré par la critique comme le vrai père du théâtre québécois et l'un des pionniers de la dramaturgie québécoise. Marcel Dubé a écrit plus de 300 textes différents dont une trentaine de pièces de théâtre. Il a commencé à écrire pour les besoins du théâtre radiophonique et télévisé, mais la plupart de ses textes ont vu une forme traditionnelle et ont été publiés aux éditions Leméac.

À en croire le critique, « en s'identifiant totalement avec sa société, Dubé se percevait comme un créateur engagé, mais cet engagement faisait lui-même partie de la posture tragique » (Przychodzeń, 2003, p. 89). En effet, dans toutes ses pièces, que ce soit le cycle « prolétaire » des années 50 avec *Zone* (1953), *Florence* (1957), *Un simple soldat* (1958), *Medée* (1958), *Le temps des lilas* (1958) où le dramaturge se focalise sur le milieu défavorisé de la société québécoise ou le cycle « bourgeois » des années 60 avec *Les Beaux dimanches* (1965), *Au retour des oies blanches* (1966) ou *Bilan* (1968)³ où l'auteur cible la couche plus riche de cette société, Marcel Dubé rappelle le passé difficile du peuple québécois. Les trois dernières pièces, qui constituent le corpus de la présente étude, écrites durant la période des grands changements, manifestent de façon plus explicite l'engagement du dramaturge dans la cause québécoise.

Compte-tenu de l'histoire de la région, il semble que c'est la révolution religieuse qui a eu un impact décisif sur le développement du pays. Les protagonistes des *Beaux Dimanches*, Hélène et Victor, reprochent à leur fille Dominique :

² À titre d'exemple, nous pouvons citer Michel Bélaïr pour lequel « 1965 semble être en fait une année-clé ; elle vit la création des *Beaux dimanches* et la rédaction des *Belles-sœurs* (Bélaïr, 1973, p. 37). Pour Janusz Przychodzeń « [...] le moment zéro de la naissance officielle du 'théâtre québécois' » tombe autour de 1968 (Przychodzen, 2001, p. 203) et Jean-Cléo Godin prétend que *Tit-coq* représente « la naissance éclatante du théâtre québécois » (Godin, 1988, p. 50).

³ Les dates entre parenthèses indiquent l'année de la création des textes et non la date de leurs publications.

Hélène – Arrives-tu de l'église au moins ?

Dominique – Comment fais-tu pour me demander ça sans rire ?

Hélène – Je ne vois rien de drôle dans ma question.

Dominique – C'est pas drôle, c'est vrai, c'est seulement ridicule.

Victor, *qui élève la voix légèrement* – À ton âge, c'est important de prier un peu, Dominique.

Dominique – Pourquoi ?

Victor – Parce que... (*Ne trouvant rien.*) Parce que c'est important !

Dominique – C'est pas avec ce genre de raison que tu vas me convaincre.

Hélène – Si tu fais plus ta religion à dix-neuf ans qu'est-ce que tu vas devenir plus tard ?

Dominique – Depuis six mois que je vais pratiquement plus à l'église ! Si je faisais semblant de m'y rendre, c'était pour m'épargner vos litanies de reproches.

Victor – Regarde ta mère et moi, on y va encore... quand on peut.

Dominique – Mais pas souvent. Et puis quand vous y allez, c'est pour faire comme tout le monde, pour réciter des prières inutiles que vous ne vous donnez même pas la peine de comprendre. Vous vous endormez au sermon ou bien vous sortez de l'église pour fumer... [...] Pensez ce que vous voulez, moi je fais ma vie à ma façon (Dubé, 1968b, pp. 35-36).

Les personnages d'*Au retour des oies blanches* sont également marqués par l'éducation catholique et, par le biais de leurs relations, on peut observer les changements que subit la société québécoise dans les années 60. La maison familiale, constituant un certain « huis clos » pour tous les membres de la famille, devient la scène de l'examen de conscience de tout le monde. En commençant par la grand-mère, Amélie, qui ne se préoccupe que des apparences, une « sainte femme » qui fait l'usage fréquent des formules creuses : « je plains ceux qui perdent la foi » (Dubé, 1969, p. 121), « tant qu'il nous reste la foi, rien n'est perdu » (Dubé, 1969, p. 153), « c'est pour les fortifier que Dieu apporte aux hommes les épreuves » (Dubé, 1969, p. 130) ou l'expression vide de sens (pour Amélie) « la charité chrétienne » (Dubé, 1969, pp. 75, 129) qui apparaît à plusieurs reprises ; en passant par son fils, Achille qui se place à l'inverse du célèbre héros mythique, incapable d'assumer les responsabilités d'un père et d'un mari, entièrement préoccupé par sa carrière de fonctionnaire corrompu, hypocrite refusant de faire face à la vérité ; jusqu'à sa femme, Élizabeth, élevée par un père militaire et éduquée par les bonnes sœurs du couvent des Ursulines où elle a appris « les bonnes manières et la morale. Les traditions, le respect des valeurs sûres. Pour la plus grande gloire de Dieu et du Roi de France... » (Dubé, 1969, p. 83). Les cloches du couvent qui sonnent deux fois par jour ne laissent pas Élizabeth oublier sa faute (son pêché ?) d'il y a plus de vingt ans qu'elle noie de plus en plus fréquemment dans l'alcool. Leurs enfants, Robert et Geneviève, ressemblent à Dominique de la pièce citée ci-dessus. Dans le troisième texte, *Bilan*, les évocations concernant la foi deviennent plus satiriques :

Robert – Ma femme a des allergies pour la grossesse. Elle s'est mise sous la protection de la pilule.

Monique – Malgré l'Encyclique ?

Robert – Elle soutient que le Pape est un homme démodé.

Monique – Il faut le comprendre, il n'a jamais été « enceinte » le pauvre homme... [...] (Dubé, 1968a, p. 51).

Par contre, c'est dans cette pièce que Marcel Dubé dévoile le plus les mécanismes qui régissent les relations entre les hommes politiques au Québec des années 60.

3. Texte (dramatique)

L'ensemble des trois textes choisis pour la démonstration de l'engagement politique du dramaturge québécois se focalisent sur les familles bourgeoises. Il s'ensuit naturellement que ce n'est pas l'argent qui y manque : elles ont toutes une bonne situation financière. Notons d'ailleurs au passage qu'il serait vain d'y chercher un personnage heureux. « L'argent ne fait pas le bonheur » peut-on dire tout de suite, mais dans cette panoplie de personnages différents, il y a bon nombre de ceux pour lesquels l'argent n'est pas le plus important ; ils n'en veulent même pas car, pour eux, c'est de l'argent pourri. Il est question ici de jeunes gens qui s'opposent au mode de vie de leurs parents, tels Dominique des *Beaux dimanches*, Geneviève et Robert de *Au retour des oies blanches* ou Étienne du *Bilan*. Dans une interview, Marcel Dubé avoue que « les perspectives ont changé. Aujourd'hui, j'habite une sorte de *no man's land* provisoire qui s'appelle Québec et qu'un nombre de plus en plus croissant d'hommes lucides et déterminés s'acharnent justement à définir » (cité d'après Godin, 2003, p. 80). Ces hommes lucides et déterminés sont justement les enfants des riches bourgeois, de ces protagonistes dubéens qui subissent un échec et se retrouvent devant le vide de la vie quotidienne ; solitaires, abandonnés par leurs proches, condamnés à vivre, car, dans les pièces de Dubé, la mort salvatrice est réservée uniquement aux êtres innocents.

Au retour des oies blanches commence par une scène où l'auteur fait allusion à la situation actuelle du Québec : les attentats terroristes contre les hommes politiques et, surtout, contre les Anglais. Elizabeth s'adresse à Manon : « Avez-vous peur qu'il y ait une bombe ? » et la bonne répond : « Oh ! non. Même si votre père était anglais, je vois pas pourquoi on viendrait placer une bombe dans votre salon... Et puis on entendrait le tic-tac du cadran... » (Dubé, 1969, p. 58). Soulignons d'emblée que, si dans les pièces du cycle « prolétaire » des années 50, les protagonistes accusent les Anglais de tous les maux qui tombent sur les Canadiens-français, le dramaturge poursuit la même politique dans les pièces bourgeoises. Ainsi, dans le même texte, on peut trouver la réplique de Robert adressée à Laura : « Et la revanche des berceaux ?... Que ferons-nous désormais pour lutter contre l'immigration anglosaxonne ? C'est probablement les Anglais qui ont inventé la pilule. Je n'en serais pas du tout surpris » (Dubé, 1969, p. 104).

Néanmoins, dans *Les Beaux dimanches*, les protagonistes de Dubé ont plus de courage et essaient d'identifier « la racine du mal » des Québécois. Olivier le constate ouvertement : « En dix sept cent soixante-trois, la France nous donnait aux Anglais » (Dubé, 1968b, p. 97) et, lors d'une longue tirade, il analyse aussi bien l'histoire que la situation du Québec dans les années 60 :

[...] Le mal a commencé quand on nous a enlevé le droit de vivre. Ça s'est fait comme un tour de passe-passe, sans que personne ne s'en aperçoive, au nom de la vérité, des monarchies, des lois et de l'ignorance, au niveau des combines, des compromis, des trahisons. Le chlorophorme s'est répandu lentement sur tout le pays. Les femmes ont commencé à porter dans leur ventre des enfants qui leur étaient faits sans joie, sans amour, par des hommes coupables et castrés. Les bourgeois, les curés se sont ligués ensemble après avoir vite découvert où se trouvaient leurs profits. [...] Pour que ça dure, la recette était toute trouvée : cultiver la peur et l'ignorance tout en faisant des alliances avec les nouveaux maîtres et leur argent (Dubé, 1968b, pp. 97-98).

Par le biais de son personnage, Marcel Dubé prône la politique de la vérité : la vérité sur l'histoire, sur la religion, sur la politique menée par les élites. Il dénonce aussi « la peur séculaire des Canadiens français, la religion qui enseigne la soumission » (Boivin, 2007, p. 51). C'est pourquoi Olivier poursuit son raisonnement et va jusqu'au bout de sa critique :

[...] Les masses étaient écrasées, croyant vivre le repos des justes. L'amour, la joie, la liberté, le droit de parole, le droit de penser, on leur avait tout enlevé, les hommes n'étaient plus obligés d'être des hommes, les femmes n'avaient plus à chercher le bonheur puisque le seul but qui restait à poursuivre dans la vie était la pauvreté, la souffrance à tout prix, la soumission devant les maîtres et le paradis à la fin de leurs jours. Car il y avait d'abord et avant tout son salut à faire. Mais le salut des pauvres et des petits ne se faisait pas de la même manière que chez les riches et les clercs (Dubé, 1968b, p. 98).

D'autant plus que : « La racine du mal est difficile à atteindre parce que toute cette histoire est obscure. On a jeté dessus tellement de ténèbres et de cendres... » (Dubé, 1968b, p. 99). C'est pourquoi au milieu du XX^e siècle, le plus important, le plus urgent et la condition *sine qua non* d'une existence convenable était de se libérer du fardeau historique et d'acquérir une sorte de *catharsis* nationale pour retrouver sa dignité et définir son identité.

La génération des parents, représentant de « l'*homo burgensis* » (Andrès, 1977, p. 331), corrompue par l'argent et empoisonnée par l'alcool, n'est plus capable de réagir, de se révolter. Le pays a donc besoin d'une nouvelle génération qui pourrait bouger le *status quo* et débiter les changements. Olivier en parle ainsi : « Ils [les jeunes] nous ressemblent quand nous avons leur âge mais ils ont quelque chose qui nous manquait : le courage d'aller jusqu'au bout d'un idéal, d'une logique ou d'un rêve » (Dubé, 1968b, p. 99). Dans les pièces de Dubé, les jeunes de toutes les classes sociales ciblent les symboles de la domination britannique et attirent

l'attention d'une société inerte. Et ce ne sont pas des adolescents qui cherchent des émotions fortes ; ce ne sont pas des terroristes aveuglés par une idéologie non plus, mais des jeunes adultes, bien formés et lucides, qui réclament une autonomie et une identité québécoise ; les jeunes qui refusent de vivre sous le masque de la liberté et qui exigent une vraie liberté de tout un peuple. Ils ne peuvent pas compter sur leurs parents et Olivier l'avoue en public : « Le cancer nous ronge les entrailles mais nous refusons de croire qu'il existe et qu'il est mortel » (Dubé, 1968b, p. 101).

Bilan, la dernière pièce, peut-être la plus politique des trois, car focalisée sur la carrière politique du protagoniste William Larose, dévoile ouvertement les processus qui régissent les relations entre les hommes au pouvoir. Quand le rideau se lève ou la lecture commence, le lecteur/spectateur fait connaissance d'un homme à succès : William à qui tout réussit. Il a une belle femme qui l'aime, trois enfants raisonnables, un ami fidèle qui est en même temps son associé en affaires et une entreprise qui marche sans faille. Pour être un homme comblé, il veut réussir en politique et devenir célèbre ; bref, avoir encore plus de pouvoir. À en croire Jean-Cléo Godin :

Toute la première moitié de la pièce sert à montrer que la volonté de puissance de William n'a d'égale que son inconscience, laquelle l'empêche de voir toutes les trahisons qu'il suscite autour de lui. Seul son fils Étienne lui tient tête et refuse de tricher : sa mort accidentelle, à la fin de la première partie, amorcera la chute du héros. Œdipe se crevait les yeux pour se punir de son crime ; William, lui, s'ouvre enfin les yeux pour voir que sa réussite n'a été qu'un leurre, un gaspillage, une tricherie (Godin, 2003, p. 81).

En effet, le motif d'Œdipe revient chez Dubé dans d'autres textes également, y compris *Au retour des oies blanches* et *Les Beaux Dimanches* car, dans ces deux pièces aussi, le dramaturge montre des protagonistes qui deviennent plus lucides, qui s'ouvrent les yeux pour voir et comprendre leurs échecs. Si le mythe d'Œdipe peut être interprété comme la recherche des origines d'un être humain, il est possible d'élargir cette constatation sur la recherche des origines de tout un peuple, le peuple québécois en l'occurrence. Abandonné jadis par sa mère française, marchandé par la suite aux Anglais, soumis au pouvoir de l'église pendant de longues années, ce peuple s'est révolté contre toute forme de domination comme l'ont fait Robert et Geneviève, représentants de la génération « sans Dieu » qui manifestent leur protestation contre la génération de leurs parents, celle des « jésuites » et des « ursulines » (Jakubczuk, 2017, p. 123) dans la pièce citée ci-dessus ; comme l'a fait Dominique des *Beaux dimanches* et Étienne du *Bilan* qui a eu le privilège de mourir jeune et innocent.

Pour Marcel Dubé, la libération du Québec « ne constitue pas un repli sur soi-même, mais une prise de possession de notre mode de vie. Plus l'État du Québec aura des pouvoirs, plus notre économie, plus notre culture, plus nos sociétés, plus notre système d'éducation seront façonnés à notre image et rendront une idée plus

juste de ce que nous sommes » (cité d'après Boivin, 2007, p. 51) constate-t-il dans un texte intitulé *J'écris pour ma délivrance*, paru en 1968 chez Leméac. Mais, les textes du dramaturge nous disent que la libération du peuple doit passer par la libération de la famille et de l'individu, condition *sine qua non* d'une vraie liberté⁴.

Bibliographie

- Andrès, B. (1977). De Dubé à la Marmaille : autopsie d'une production théâtrale. *Voix et Images*, 3(2), 330-334. Retrieved January 11, 2016, from <http://id.erudit.org/iderudit/200113ar>. DOI: 10.7202/200113ar.
- Bélaïr, M. (1973). *Le nouveau théâtre québécois*. Ottawa: Éditions Leméac.
- Boivin, A. (2007). Portraits de dramaturges : notes préliminaires. *Québec français*, 146, 47-55. Retrieved January 11, 2016, from <http://id.erudit.org/iderudit/46573ac>.
- Brault, M.-A. (2003). Bilan. Entretien avec Marcel Dubé. *Jeu*, 106(3), 66-73.
- Dubé, M. (1968a). *Bilan*. Ottawa: Leméac.
- Dubé, M. (1968b). *Les Beaux Dimanches*. Ottawa: Leméac.
- Dubé, M. (1969). *Au retour des oies blanches*. Ottawa: Leméac.
- Godin, J.-C. (2003). Marcel Dubé et les bourgeois. *Jeu*, 106(3), 77-82.
- Godin, J.-C., & Lafon, D. (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Ottawa: Éditions Leméac.
- Godin, J.-C., & Mailhot, L. (1988). *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains*. Québec: Bibliothèque québécoise.
- Guillaume, P. (1994). La difficile affirmation d'une identité. In J.-M. Lacroix (Ed.), *Canada et Canadiens*, (pp. 21-80). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Jakubczuk, R. (2017). Le mythe d'Œdipe à rebours ? Le cas de *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé. *Romanica Cracoviensia*, 2, 117-123. DOI:10.4467/20843917RC.17.010.7692.
- Le Blanc, A. (1980). Marcel Dubé, le sorcier solitaire. *Québec français*, 39, 36-37.
- Le Moyné, J. (1961). *Convergences*. Montréal: Éditions HMH.
- Lévesque, F. (2016, April 8). Le chef s'est endormi. *Le Devoir*, n. p. Retrieved May 14, 2016, from <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/467621/marcel-dube-1930-2016-un-simple-genie>.
- Przychodzeń, J. (2001). *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*. Paris: Harmattan.
- Przychodzeń, J. (2003). Marcel Dubé, auteur tragique. *Jeu*, 106(3), 86-90.

⁴ Nous étudions ce sujet dans un autre article, intitulé *Oblicza wolności w dramaturgii Marcela Dubé*, présenté au colloque qui s'est tenu à l'Université de Silesie à Katowice les 17 et 18 septembre 2018 : *Maski wolności w dramacie i teatrze XX i XXI wieku*.

Elena Solovieva

Université Linguistique d'État de Moscou (MSLU), Russie

petrova-e-v@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0002-9690-2708>

Fondements socio-politiques et économiques de la tradition satirique

ABSTRACT

Satire is a literary genre with esthetic value determined by laughter. Every kind of laughter is specific for different periods of economic and social development. The forms of material production underlie the perception of the comic. Satirical traditions are intrinsic to national ideological systems. Satire commits seditious attacks against social ideologies. It influences the politics and the politics influences the satire which is only possible with a certain level of sociopolitical development of a society. Satirical tradition can be formed and established only at conditions of democratic political tradition, otherwise it takes perverted shapes.

Keywords: satire, laughter, ideology, politics, economics

La satire, ensemble institutionnel et constituant, qui évolue historiquement, représente un genre littéraire à la valeur esthétique déterminée par le rire. La satire est le rire qui a connu, par exemple, en Russie un long parcours évolutif, à partir d'une fonction religieuse et rituelle jusqu'à la valeur esthétique, ce qui est bien montré dans le livre de Vladimir Propp *Problèmes du comique et du rire* qui est considéré dans la philologie russe consacrée à ce sujet comme un ouvrage exhaustif et très apprécié (Propp, 2007). L'étude de Propp nous paraît la plus appropriée comme référence dans cet article pour répondre aux questions du colloque « Littérature – politique – économie : convergences et interférences » du 5 octobre 2018 à l'Université Marie Curie-Sklodowska de Lublin. L'auteur fait voir que chaque catégorie ou type de rire est propre aux différentes périodes du développement économique et social. Il a révélé le lien des formes du rire avec les périodes correspondantes dans l'histoire des peuples. Il a réussi à expliquer des phénomènes étranges pour la perception actuelle du comique par les formes de la production matérielle de certaines périodes historiques.

Vladimir Propp, ainsi que les auteurs du *Rire en Russie ancienne* considèrent le rire avant tout comme un phénomène de l'histoire de la culture humaine

(Likhatchev, Pantchenko & Ponirko 1984). Les trois auteurs se réclament de Huizinga, à qui, à leur avis, appartient la priorité d'étudier la force motrice du rire dans la société humaine (Huizinga, 1976).

L'esthétique du rire s'appuie sur son essence sociale, sur les rapports humains qui sont l'objet de la comédie. Différents types de rire relèvent des intrigues comiques qui ne surviennent que dans la société humaine. Propp est le seul à souligner le fait que la nature organique ne peut pas être comique, que le rire est inhérent seulement à l'homme (Propp, 2007, p. 25). François Rabelais, grand humaniste, a exercé un pouvoir énorme sur toute la littérature prosaïque française. Selon Bakhtine, François Rabelais a communiqué une attitude parodique à différentes formes idéologiques de la parole : philosophique, morale, scientifique, rhétorique, poétique et même à la mentalité linguistique (Bakhtine, 1970). Bakhtine souligne maintes fois que l'esprit gaulois pénètre la totalité de la littérature française, même les œuvres qui ne sont pas carrément satiriques.

Les traditions satiriques sont intrinsèques aux systèmes idéologiques nationaux, c'est pourquoi en Russie des œuvres satiriques existent, mais la tradition satirique est absente, interrompue par le triomphe des dogmes pseudo-idéologiques. Pourrait-on imaginer aujourd'hui, au moment d'une coercition religieuse très forte, pourtant favorable au pouvoir, la parution du conte de Pouchkine sur le pape au front « tolokoni » cela veut dire « de farine d'avoine » ? Les interventions du groupe punk de Pussy Riot, qu'on trouvait aussi satiriques, représentaient un simulacre de la prière, une imitation de la conduite de « yourodivi », autrement dit faibles d'esprit, qui, en demandant l'aumône, proféraient des sagesses contenant des critiques acerbes des pouvoirs (Solovieva, 2013). La punk prière leur a valu deux ans de prison et, beaucoup plus tard, un empoisonnement présumé du leader du groupe Petr Verzilov qui a renouvelé l'attaque acerbe du pouvoir au spectacle hardi avec une autre actrice au cours du Mondial 2018.

Si selon Propp les obstacles au développement de la satire sont causés par les fondements théoriques, nous pensons qu'ils découlent avant tout de la valeur idéologique de la satire qui réside dans les attaques séditeuses. La satire russe est plus pauvre que la satire européenne occidentale, ce qui pourrait s'expliquer par le fait qu'en Occident la satire se formait au cours de la lutte du Tiers Etat contre l'Ancien régime, tandis qu'en Russie les écrivains satiriques du XVIII^e siècle et, par exemple, le dramaturge Fioder Fonvizine, se consacraient à diminuer le mal au lieu de le supprimer en passant sous silence le servage. Quand les révolutionnaires démocrates sont entrés en scène (Saltikov-Chtchedrin, Nekrassov) la satire a atteint le sommet après avoir acquis le caractère d'une forte indignation.

L'histoire de la littérature mondiale prouve que la satire n'a droit au chapitre qu'à un certain degré de développement socio-politique de la société, poussé par le progrès économique. Par exemple, les attaques politiques ouvertes de la part des écrivains antiques romains n'étaient possibles que pendant l'époque

républicaine où les libertés démocratiques existaient encore. Le progrès économique a tendance à équilibrer le développement d'autres sphères de la vie sociale. La satire, phénomène institutionnel, obéit à cette règle grâce au besoin qu'en éprouve la société. En France, à l'époque de Napoléon III, le succès éclatant des opérettes de Jacques Offenbach est dû aux circonstances historiques d'un côté et à la situation personnelle du compositeur, qui n'était préoccupé au début de sa carrière musicale à Paris que de gagner de l'argent pour sa jeune famille, de rembourser des investissements coûteux dans le théâtre « Bouffes Parisiens ». La volonté de réussir l'a contraint à employer ses capacités intellectuelles pour exploiter des sujets comiques à la portée de la main. Et les Parisiens ont vite aperçu dans l'opérette « Orphée aux enfers » et aussi dans d'autres, une satire de la cour de Napoléon III (Kracauer, 1994). L'effet était si surprenant, qu'on pourrait comparer la descente des Dieux de l'Olympe aux enfers pour se jeter dans les plaisirs les plus bas au french cancan dansé par Vladimir Lénine. On dirait qu'Offenbach est devenu un réalisateur satirique malgré lui. Finalement, dans ce cas concret, la primauté incombe à l'économie dans la triade de notions annoncées par le titre de l'article.

La tradition satirique française remonte au XII^e siècle. Les circonstances historiques, sociales et politiques, marquent l'esprit satirique français d'une tendance libératrice, du mépris des interdits, y compris religieux. Par contre, en Russie, dans des œuvres littéraires anciennes, le rire était incompatible avec la religion et, plus tard dans l'histoire, avec les dogmes idéologiques. Cela s'explique en partie par le fait qu'aux étapes historiques beaucoup plus anciennes le rire avait un caractère sacré et rituel, ce qui est montré par Propp dans l'analyse de son *Conte sur la princesse Nesméiana*, c'est-à-dire qui ne rit pas. Propp date ce conte de l'époque préhistorique où les idées fausses sur la nature accompagnaient une productivité économique faible, ce qui développait une foi en des forces magiques (Propp, 2007, p. 230).

L'esprit satirique français s'est surtout manifesté aux moments historiques cruciaux où le développement économique et social inefficace formait un obstacle au progrès de la civilisation. Les fabliaux, vestiges les plus anciens de la littérature satirique française du XII^e au milieu du XIV^e siècle, prennent leur essor au moment du développement intense des villes, de la naissance de la bourgeoisie, plus progressiste par rapport aux féodaux. Les personnages des fabliaux représentent un statut social dont les travers sont dénoncés par le rire.

Le côté libérateur du ridicule, c'est-à-dire la liberté d'expression et le mépris des interdits, se manifeste le plus souvent dans les attaques aux supérieurs de la société française, responsables des tendances sociales négatives : prêtres, seigneurs, chevaliers. La satire s'établit comme un genre important de la littérature française lorsque le régime social existant se trouve en conflit avec le progrès, avant tout économique. Cette tendance séditionnaire s'accroît avec le temps pour venir contourner la censure, affrontée courageusement par les satiristes, pour parodier

aussi les phénomènes culturels sérieux : nombreuses parodies des paroles de la Marseillaise. On pourrait citer, par exemple, « Parodies burlesques de La Marseillaise (1792-1799) » (Hudde, 1985), il y a beaucoup de moqueries à l'égard du clergé et du pouvoir. La satire se positionne comme un défenseur qui plaide la cause du peuple. Si les autorités se taisent, c'est la satire qui se prononce pour rendre justice. L'impact satirique devient alors beaucoup plus fort lorsque le pouvoir se montre plus agressif.

Les médias satiriques français, parmi lesquels on pourrait citer les plus connus comme *Hara-Kiri*, *Le Figaro*, *Le Canard enchaîné*, *Charlie Hebdo*, ne respectent pas les limites admissibles de la dérision instaurées dans la société. Les satiriques portent atteinte à tous les sujets, aux normes, aux convenances, aux coutumes, aux lois établies dans la société, etc. Les événements tragiques du massacre dans la rédaction de *Charlie Hebdo* ont soulevé dans la société française et internationale une quantité de questions sur la liberté d'expression de la satire, sur la légitimité des attaques des valeurs sacrées, en particulier des idéaux religieux. Cependant, l'esprit satirique français se montre résistant aux interdictions sacrales, soutenues par la majorité de la population.

L'appréhension adéquate de la satire par le grand public demande un certain niveau de développement socio-politique de la société. La satire est un phénomène culturel institutionnel qui demande la reconnaissance *sine qua non* de la société, en général pour pouvoir alimenter la tradition. Pour être traditionnelle, la satire doit être incorporée dans la vie sociale ce qui prévoit qu'elle ne doit pas être soumise à la censure. Les œuvres satiriques doivent jouir des mêmes droits que n'importe quel produit des activités créatives humaines, artistiques, scientifiques ou officielles.

Actuellement, la satire est presque bannie de la vie en Russie. Elle n'existe pas dans les médias officiels. Son domaine est Internet, exclusivement en forme de phrases isolées incorporées dans des textes de blogs, de commentaires, de nouvelles politiques. Les sketches satiriques du célèbre acteur Mikhaïl Efrémov sur les paroles du poète surnommé Orluca (André Orlov) font exception. Mais ils sont adressés aux rares spectateurs d'un niveau intellectuel élevé dans des salles luxueuses aux places très chères. Leur public étant peu nombreux, ils ne peuvent pas beaucoup nuire au pouvoir et pour le moment les spectacles ne sont pas interdits. Ils sont aussi accessibles sur Youtube.

La satire, pour être adéquatement accueillie par le public, lecteurs ou spectateurs, dépend de leur niveau intellectuel. Le sens de l'humour n'est propre qu'aux personnes aux facultés intellectuelles élevées. La médecine témoigne de l'absence de sens de l'humour chez les malades psychiques (Louk, 1977). Toute instruction et formation contribue au développement des possibilités de comprendre le rire parce qu'elles augmentent le coefficient intellectuel (Louk, 1977). Les philosophes des Lumières ont compris la force de la connaissance dans l'aspiration au progrès social, c'est pourquoi leurs œuvres ont subi les interdictions de publication et les philosophes ont encouru le danger d'emprisonnement ou d'exil comme, par exemple, Voltaire.

On vient d'apprendre que dans les recherches de salles de spectacle, l'équipe satirique emmenée par l'acteur comique Mikhaïl Efrémov s'est déplacée à Kiev chez le fameux collectif comique « 95^e quartier » dirigé par le célèbre acteur comique Vladimir Zélenky, très connu en Russie et en Ukraine. L'Ukraine, malgré les circonstances socio-politiques et économiques difficiles après la Révolution de dignité et le changement du pouvoir éclate de rire aux spectacles comiques et séditeux du groupe « 95^eme quartier » et ceux de « Diezel show Ukraïna », aussi très populaires en Russie grâce à Internet auprès d'un public tout de même peu nombreux. Les vidéos font voir l'accueil chaleureux de sketches satiriques par des spectateurs ukrainiens. Ces spectacles poursuivent les traditions satiriques européennes avec le mépris des interdits sacraux qui se manifeste le plus souvent par la moquerie à l'égard de la religion et des ecclésiastiques et l'absence de respect pour les puissants. L'observation de la réaction du public, de toutes les nuances du rire de spectateurs, bien filmées par la caméra dans les salles, témoigne d'une bonne santé mentale de la société ukrainienne. Le rire est un élément intégrant du psychisme sain des gens (Bergson, 2012).

La société sans satire n'a pas de perspective d'existence, elle est inévitablement vouée à la disparition. C'est la même chose que la vie sans hygiène sanitaire quotidienne. C'est pourquoi même les régimes totalitaires avaient des exemples de satire mais dans des formes autorisées : sous Staline ou sous Hitler, les événements et les sujets soumis à la critique moqueuse étaient bien circonscrits par les normes idéologiques existantes et par la censure. Il y a encore énormément de témoins des événements historiques qui transmettent leurs souvenirs aux descendants. La satire à l'époque de la terreur stalinienne ne portait atteinte qu'aux mœurs des habitants dans la vie quotidienne ainsi qu'aux ennemis étrangers du régime socialiste. C'est un fait historique généralement connu en Russie et ne demande pas de témoignage spécial. La satire hitlérienne avait pour objectif principal la lutte contre les ennemis de guerre à l'aide de tracts diffusés par des avions.

Parmi les dispositifs discursifs de la satire, il y en a un qui est très important. C'est que le rire a une importance « fascinative », terme qui vient de la théorie de l'information et qui signifie la propriété du signal physique d'augmenter la quantité de l'information sémantique (Voïskounovski, 1977). Pour cette raison, la satire destinée à provoquer le rire des récepteurs du message satirique porte pour la plupart des cas sur les événements actuels parce que les événements, les personnages et les circonstances du passé peuvent leur être inconnus avec le risque de la disparition de l'effet comique.

La société post-moderne dans l'espace post-soviétique en Russie et dans les ex-républiques soviétiques a une tendance évidente à la déshumanisation de la société, qui se révèle à tous les niveaux. Au XVI^e siècle, François Rabelais a mis l'homme, sa vie, ses sentiments et émotions au centre de la création littéraire, tandis qu'aujourd'hui les conditions socio-politiques post-soviétiques en Russie contribuent à la dégradation des valeurs de la vie humaine.

En même temps, à présent, il se crée un phénomène paradoxal où la déshumanisation se perçoit au niveau individuel, donc au niveau de l'homme, non pas comme un prétexte de lutte contre elle-même, mais comme la motivation d'une conduite antisociale et agressive, c'est-à-dire à l'encontre des idéaux de l'humanisme. Par conséquent, l'individu devient dans ces conditions la source de la réaction agressive et un facteur supplémentaire renforçant le processus de déshumanisation. Dans ces conditions, les gens empruntent la voie de l'auto-extermiation. Les individus disparaissent en tant qu'êtres humains parce que l'homme ne peut se percevoir comme personnalité que dans une société saine où la vie humaine représente une valeur importante, où l'homme est l'élément le plus important du progrès social.

La déshumanisation actuelle de la société russe semble friser l'obscurantisme traduit par les regards de certaines personnalités russes très connues, comme, par exemple, ceux du cinéaste Nikita Mikhalkov ou du Président du Tribunal constitutionnel Valéri Zorkine qui prônent l'utilité du servage.

Dans les conditions de déshumanisation sociale, la satire ne peut pas exister parce qu'il n'y a pas de besoin social dans la création et la perception adéquate des œuvres satiriques. Il est indiscutable que la société sans satire n'a pas de perspective pour le développement. La présence ou l'absence de la satire dans la vie socio-politique représente un indice important du progrès ou de la dégradation de la société. En conclusion, il convient de souligner que la tradition satirique ne peut se former et exister que dans les conditions de la tradition politique de la démocratie, notion généralement admise partout et par tout le monde et qui n'a pas besoin d'être expliquée. Les traits pragmatiques pertinents nécessaires pour la tradition satirique, relatés ci-dessus, coïncident avec la souveraineté socio-politique nationale dans la tradition démocratique.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bergson, H. (2012). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Payot.
- Hudde, H. (1985). Parodies burlesques de la Marseillaise (1792 -1799). *Dix-huitième siècle*, 17, 377-395.
- Huizinga, J. (1988). *Homo ludens*. Paris: Gallimard.
- Kracauer, S. (1994). *Jacques Offenbach ou le secret du second empire*. Paris: Gallimard le Promeneur.
- Likhatchev, D. S., Pantchenko, A.M., & Ponirko, N.V. (1984). *Smekh v drevnei Roussi*. Leningrad: Nauka.
- Louk, A.N. (1977). *Yumor, ostrôoumié, tvortchestvo*. Moskva: Iskoustvo.
- Solovieva, E. (2013). De la vie du signe : essai d'analyse pragmatique de l'intervention des Pussy Riot. In A. Ciobanu, A. Bondarencu, & I. Dumbraveanu (Eds.), *Omăgiu lui Anatol Lenta* (pp. 240-247). Chisinau: Comitetul de coordonare.
- Propp V. (2007). *Problemi komisma i smekha*. Moskva: Labirint.
- Voïskounovski, A. E. (1977). K analizu uslovi vozniknovenia kommunikativni tsele. In O. K. Tikhomirov, E. D. Temkina, & T. G. Volkov (Eds.) *Psikhologuitcheskije mekhanizmi tseleobrazovania* (pp. 110-123). Moskva: Nauka.

