

LE DÉFAUT

Études en hommage à Camille Dumoulié

sous la direction de

Carole Boidin, Karen Haddad, Jean-Claude Laborie,
Amandine Lebarbier, Philippe Zard



Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon (Domenico Ghirlandaio), Musée du Louvre

Université Paris-Nanterre
Centre de Recherche Littérature et Poétique comparées
2023

SOMMAIRE

Avant-propos, par Karen Haddad et Philippe Zard.....	5
Études sur le défaut.....	7
Heureux défauts : vénerie et comédie, par Véronique Gély.....	9
Le sentiment du «défaut» plébéien ou l'innovation tragique manquée de <i>Don Sanche d'Aragon</i> , par Liliane Picciola.....	17
<i>Riquet à la houppe</i> , défaut et désir féminin, par Elisabeth Rallo.....	31
« Plus arabes qu'en Arabie », plus romains qu'à Rome ? <i>L'Âne au bouquet de roses</i> (1802) et <i>Les Matinées du sultan</i> (1821), ou la réécriture comme correction des défauts, par Carole Boidin.....	37
Nulle peine à « juger qui des deux est le maître » : <i>Barbe Bleue</i> d'Offenbach ou le portrait charge des mauvais maris, par Armandine Lebarbier.....	49
Le défaut roi : au soleil noir de <i>Richard III</i> . Lire et traduire Shakespeare, par Gérard Garutti.....	59
Pécher par défaut : Richard III et Harpo Marx, par Jonathan Pollock.....	67
Quand la voix fait défaut, par Yves-Michel Ergal.....	75
Cannibales et autres monstres dans les <i>Essais</i> et <i>La Tempête</i> , par François Laroque.....	83
Rimbaud ... défauts ... ça rime, par Pierre Brunel.....	95
Défaut et défauts. J. M. Machado de Assis et A. Schopenhauer, par Jean-Claude Laborie.....	103
<i>The Golden Bowl</i> de Henry James, ou le défaut de tragédie, par Francesca Manzari.....	111
La tare et le blason : approches du sémythique proustien, par Philippe Zard.....	127
Le défaut de la langue. Saniette, celui qui ne savait pas parler, par Karen Haddad.....	139
La communauté, le défaut et la faute, par Julie Brugier.....	151
La perspective du fauve. Une lecture (par défaut) de « Mon oncle le jaguar » de João Guimarães Rosa, par Michel Riaudel.....	163
Les écarts créateurs ou le défaut comme positivité dans l'art de traduire, par Laurent Lombard.....	169
Sourire des défauts, par Jean-Marc Moura.....	177
Défaut et homosexualité, par Anne Tomiche.....	183

VARIA	189
Défaut et perfection, par Daniel Correa Felix De Campos.....	191
Avant-propos à la deuxième édition de la traduction en espagnol de <i>Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature</i> , par Juan Moreno Blanco.....	193
Notes sur la traduction arabe de <i>Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature</i> , par Mounira Chatti..	194
Carlo Emilio Gadda, <i>Fuite à Tor di Nona</i> , traduit de l'italien, par J.-P. Manganaro.....	198
Un lieu de tout repos, par Françoise Asso.....	203
Poésie, par Colette Astier dite Gabrielle Althen.....	208
LIVRE D'OR.....	209
Un maître sans défaut, par Juan Sebastian Rojas.....	211
40 ans avec Camille Dumoulié, par Yves-Michel Ergal.....	214
Commencements bourguignons, par Francis Claudon	215
Un remerciement, par Claude de Grève.....	218
Deux rencontres, un chien et un recrutement, par William Marx.....	219
Bibliographie de Camille Dumoulié.....	221
Présentation des auteurs	233

Avant-propos

Karen Haddad, Philippe Zard

Camille Dumoulié nous avait prévenus. Quand il prendrait sa retraite, il ne voudrait ni fleurs ni couronnes, ni discours ni mélanges. Et il tint parole, s'envolant malicieusement vers la Grèce et la vie au moment où s'achevait sa dernière année à Nanterre. C'était compter sans l'affection de ses collègues, de ses anciens doctorants, de ses amis qui, en Europe comme par-delà les océans, ne l'entendaient pas de cette oreille et protestèrent vigoureusement. Nous voulions, nous, manifester notre admiration d'une façon et d'une autre, et de quelle meilleure façon que par un livre ? Non un tombeau ni même le conglomerat aléatoire d'articles disparates, mais une vraie réflexion collective. Avec la générosité, mais aussi l'autorité qui le caractérisent, Camille ne se fit pas prier plus longtemps, et nous proposa le sujet de ce qui aurait dû être un colloque pour fédérer les contributions de ceux qui, avec des domaines de recherche aussi variés que ceux qu'il avait lui-même abordés, trouveraient ainsi une direction : le défaut ! Il nous envoya même une compilation raisonnée de citations littéraires, philosophiques ou psychanalytiques dans lesquelles le « défaut » devenait matière tantôt « d'une ontologie négative de la création », tantôt d'une esthétique, tantôt d'une éthique ou même d'une politique... L'idée ne manquait pas de sel et lui ressemblait bien. Au moment de nous incliner devant la statue du « maître », nous étions plutôt conviés à réfléchir sur la question de l'imperfection, de la faille, anticipant aussi sur le manque que créerait son départ... Car se montrer sévère, perfectionniste, ennemi de la médiocrité, Camille sait le faire – mais sans jamais s'exempter de sa cruauté critique. C'était un défi, sans doute. La vingtaine de contributions qui alimentent ce dossier aura-t-elle comblé ses attentes ou les aura-t-elles, paradoxalement, honorées en ceci même qu'elle leur aura fait défaut ? À lui de nous le dire.

Que cela ne nous empêche pas, au seuil de ces pages, et dût sa modestie en souffrir, de retracer de façon plus académique son parcours, qui aura croisé, voire marqué de façon décisive celui de bon nombre de contributeurs de ce recueil – dont les auteurs de ces lignes. Après des études à la Sorbonne, un premier poste de maître de conférences à Dijon et de professeur à Strasbourg, Camille Dumoulié fut élu professeur à l'université Paris Nanterre, où il donna pleinement sa mesure et contribua de façon décisive au rayonnement et à l'autonomie de la littérature comparée, notamment par la création du Centre de Recherche en littérature et poétique comparées (longtemps le seul centre autonome dans les universités parisiennes) ainsi que de la revue en ligne *Silène*. Mais, au-delà de cet engagement inlassable, il faut rappeler les lignes de force de son œuvre. Son enseignement, sa production critique de haute volée ont laissé une empreinte significative dans notre paysage académique. Qui pourrait aujourd'hui étudier Artaud sans passer par son *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté* (1992) ou *Artaud la vie* (2003) ? Qui pourrait se lancer dans l'étude du mythe de Don Juan sans passer par son *Don Juan ou l'héroïsme du désir* (1993) ? Qui pourrait reprendre le vaste chantier des rapports entre la littérature et la philosophie sans un détour par son ouvrage de référence sur la question (*Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, 2002) ? L'œuvre force le respect par son unité d'inspiration : elle est, d'un bout à l'autre, une réflexion acérée sur le rapport entre création, pensée et passions (du « désir » – *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques* (1995), *Le Désir* (1999) – à la « fureur », qui fait l'objet de son dernier opus – *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, 2012) ; elle pourrait se ramener à une question séminale : non tant « à quoi pense la littérature ? » (pour reprendre le titre d'un ouvrage majeur de Pierre Macherey) que « comment pense la littérature ? » – ou encore : que

dit la littérature que la philosophie ne dit pas, et quelle part le corps, la « vie », le désir ont-ils dans ce dire poétique ?

Nourrie de sa lecture de Nietzsche, l'œuvre critique relève le défi de faire dialoguer Gilles Deleuze et Félix Guattari avec Freud, Lacan et tant d'autres. Dans ces années où il était de bon ton de blâmer le « démon de la théorie », elle témoigne au contraire de la persistance d'une ambition : celle d'arrimer les études littéraires aux sciences humaines, sans les confondre, en continuant de faire entendre d'irréductibles singularités textuelles. Et si elle est un des exemples les plus représentatifs de la fécondité persistante de l'approche comparatiste, elle en est assurément aussi l'une des plus originales, rétives à toutes les chapelles et assignations théoriques, et toujours crânement engagée : le style Dumoulié peut enthousiasmer, passionner, étonner, provoquer ou désarçonner, il ne peut guère laisser de marbre, et ce qui est vrai de ses livres l'était aussi de son ethos de chercheur et d'enseignant, pugnace, coruscant, détonnant et détonant. Vivant.

Études sur le défaut

Heureux défauts : vénerie et comédie

Véronique Gély

Faculté des Lettres de Sorbonne Université

Centre de recherche en littérature comparée

En 1895 le baron Denys Cochin passe une commande à Maurice Denis pour son hôtel particulier rue de Babylone à Paris. Collectionneur et mécène, passionné de peinture, cet intellectuel et homme politique, dont un ancêtre a fondé au XVIII^e siècle l'hôpital parisien qui porte son nom, encourage depuis deux ans déjà le jeune artiste par ses achats et ses commandes. Maurice Denis, alors âgé de vingt-cinq ans, est le théoricien des Nabis, qui souhaitent revenir à la tradition monumentale et narrative de la peinture. Profondément chrétien comme son mécène, Maurice Denis cherche aussi à exprimer une recherche spirituelle, qui le fait tendre vers le symbolisme. Denys Cochin lui avait déjà commandé un vitrail, « Le Chemin de la vie », pour le bureau de son hôtel particulier. Le peintre doit désormais orner la partie haute des murs de ce bureau, une pièce rectangulaire, étroite (5,50 × 2,20 m), ainsi que le plafond, couvert d'une immense toile. Maurice Denis choisit la légende de saint Hubert. La chasse à courre est en effet pour son mécène plus qu'un simple passe-temps, il lui donne une dimension spirituelle :

Cette tension vers un objet, cet oubli absolu des circonstances environnantes, et des obstacles, sont des sentiments qu'on éprouve à la poursuite d'une idée, comme à la poursuite d'une bête. Devant un papier blanc et un encrier, devant le feu d'un laboratoire, ou bien encore à la tribune, on est comme en selle, emporté par sa pensée, dédaigneux des cailloux et des broussailles, chargeant tout droit sur la vérité aperçue. Et alors se présente l'histoire de saint Hubert. Dans nos poursuites diverses, au moment où nous y songeons le moins, quelquefois au milieu de la guerre ou des plaisirs, une pensée religieuse nous arrête tout court : la croix lumineuse a paru entre les bois d'un cerf – et le chasseur tombe à genoux¹.

Saint Hubert, né vers 657, a supplanté au XV^e siècle saint Eustache comme patron des chasseurs. Il est considéré comme le premier évêque et le fondateur de la ville de Liège. Sa légende raconte que, le jour même de la Nativité, tandis que les bons chrétiens se réunissaient à l'église, il était parti seul s'adonner à sa passion de la chasse. Il se trouva face à un cerf blanc, porteur d'une croix sur le front, d'où émanait une voix lui enjoignant d'aller trouver saint Lambert, de se convertir et de faire pénitence de ses péchés.

La légende du saint est fort longue ; après ce miracle, elle raconte ses œuvres et sa mort². Mais Maurice Denis n'en conserve que l'épisode initial, qu'il représente dans le panneau central de sa composition, partagée en sept panneaux qui se lisent de gauche à droite. Six occupent les murs latéraux, tandis que le panneau central, un peu plus large, est placé sur le mur du fond, face à la fenêtre³. Au centre de ce panneau central intitulé « Le Miracle » se dresse un grand arbre dont le large tronc cache le soleil couchant. Au premier plan, dans l'ombre, trois anges,

¹ Lettre de Denys Cochin à Maurice Denis (hiver 1895-1896), citée dans Agnès Delannoy et Marianne Barbey, *Maurice Denis : la légende de saint Hubert, 1896-1897*, Musée de la chasse et de la nature, 1999.

² Voir Édouard Fétis, conservateur-adjoint de la Bibliothèque royale, *La Légende de Saint Hubert. Précédé d'une préface bibliographique et d'une présentation historique*, Bruxelles, A. Jamar, 1846.

³ Voir Françoise Besson <https://www.panoramadelart.com/denis-miracle-saint-hubert> publié le 08/02/2019 ; voir également le site du musée Maurice-Denis à Saint-Germain-en-Laye <http://www.musee-mauricedenis.fr/> et la présentation de l'exposition « Maurice Denis » présentée au musée d'Orsay du 31 octobre 2006 au 21 janvier 2007 <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detail>

en costume de chasse, sonnent du cor. Sur la gauche, saint Hubert, les mains jointes en prière sur son cheval cabré, est touché par la grâce divine ; c'est que, devant lui sur la droite, le cerf agenouillé porte entre ses bois un grand crucifix resplendissant. À gauche de ce panneau central, le peintre a figuré la chasse avant la révélation divine ; mais les personnages représentés au premier plan sont ici les membres de la famille du baron Cochin. Dans « Le Départ » Denys Cochin, à cheval, suivi par son épouse et leurs enfants, tourne son regard vers le spectateur ; dans « Le Lâcher des chiens », le cerf a été repéré, les chasseurs s'élancent à sa poursuite ; dans « Le Bien-aller », les chiens poursuivent le cerf qui s'enfonce dans la forêt. Après le miracle, sur le mur de droite, dans « Le Défaut », chasseurs et chiens ont perdu la trace du cerf. Puis « La Chasse infernale » montre l'égarement des chasseurs, entraînés par leurs passions, qui continuent malgré tout leur poursuite. Enfin, dans le dernier panneau, « L'Arrivée à l'ermitage », la famille Cochin, sauvée par sa foi, se rassemble en prière devant l'ermitage où l'accueille saint Hubert, tandis que les autres participants de la chasse à courre sont engloutis dans les entrailles de la terre.

Dans le vocabulaire de la vénerie, Les chiens « tombent en défaut » lorsqu'ils ont perdu la voie. Ils « relèvent le défaut » lorsqu'ils retrouvent la voie, c'est-à-dire la piste du gibier. Maurice Denis a accordé à ce terme un sens et une importance tout particuliers. Le panneau « Le Défaut » montre au premier plan les chiens qui tournent en rond en cherchant la piste perdue ; au second plan et à l'arrière-plan, cavalières et cavaliers ne savent eux non plus où aller, ils sont à l'arrêt, regardent dans des directions contraires. Or c'est sur ce panneau que le peintre a choisi de se représenter lui-même, en compagnie de son épouse Marthe. Sur le bord gauche du tableau, il se tient debout, de trois-quarts face, le regard dirigé vers les spectateurs. Son épouse, elle, est à cheval, et son visage, plus bas que le sien, se tourne encore plus nettement vers les spectateurs du tableau. Ces deux visages, sereins et heureux, esquissent un sourire. Leur regard oblique installe une relation triangulaire entre les chasseurs et les chiens en défaut, les spectateurs, et le couple Denis qui les invite à regarder ce défaut, et à s'en réjouir avec eux, car grâce à lui le cerf est sauvé, la meute cruelle est mise en échec, et les chasseurs peuvent se sauver eux aussi. Le défaut salvateur est la conséquence du miracle : c'est le moment où hommes et femmes doivent non plus suivre la voie ouverte par les chiens, celle de la chasse, de la jouissance brutale de la curée, mais choisir eux-mêmes leur voie, celle du salut ou de la damnation.

La scénographie du tableau fait du peintre et de son épouse des spectateurs de ce moment crucial, à l'égal des spectateurs du tableau, mais aussi des participants de ce défaut, qui peut entraîner leur salut, ou leur damnation. Le peintre tient son carnet de croquis à la main, fermé mais légèrement entrouvert. Sa présence sur le tableau le désigne comme celui qui porte le poids et le sens de la composition. Maurice Denis n'a pas trouvé dans la légende de Saint Hubert le modèle de cette représentation du défaut. On peut donc y voir l'expression de sa théologie personnelle et de son art poétique à la fois : tout comme il y eut au commencement une *felix culpa*, une faute heureuse en ce qu'elle a permis la rédemption, de même ce bienheureux défaut permet aux chasseurs qui en comprennent le sens de faire leur salut, et permet au peintre de montrer la voie choisie par son art.

Ainsi, au péché originel, à la faute heureuse, répond ici un heureux défaut, condition de la grâce, pour le peintre chrétien.

*

La tragédie est le lieu où se déploient une faute et ses conséquences. Aristote, dans la *Poétique*, recommande au poète tragique de choisir pour héros, de préférence, non pas un homme de bien qui tombe dans le malheur, ni un méchant homme qui passe du malheur au bonheur, mais un homme qui, « sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la

justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur⁴ ». C'est seulement ainsi que la tragédie peut inspirer au spectateur terreur devant l'étendue du malheur subi par le héros, et pitié devant la disproportion entre la faute et sa conséquence. Dans la *Rhétorique*, il précise en effet que « toutes les choses à craindre le sont davantage quand elles sont dues à une faute qu'il n'est pas possible de réparer, ou parce que le remède est impossible en soi ou parce qu'il ne dépend pas de nous, mais de nos adversaires⁵ ». Cette faute tragique emprunte d'ailleurs son nom au vocabulaire de la guerre et de la chasse : *hamartia*, à l'origine, désigne le fait de manquer la cible. Le sens abstrait et moral vient après, et supprime ce sens concret⁶.

La comédie, elle, a pour ressort non la faute, mais le défaut. Dans le chapitre 5 (49 a 32) de la *Poétique*, Aristote définit la comédie comme « représentation d'hommes bas ». Toutefois, précise-t-il, de même que le héros tragique n'est ni tout à fait vertueux ni tout à fait mauvais, la comédie ne représente pas toute espèce de mal : « le comique consiste en un défaut (*hamartèma*) ou une laideur (*aiskhos*) qui ne causent ni douleur ni destruction » à l'exemple du masque comique « laid et difforme sans exprimer la douleur⁷ ».

Les poétiques modernes de la comédie ont conservé la définition aristotélicienne de la comédie mais en privilégiant pour le mot « défaut » un sens ontologique et moral qui fait de lui un synonyme de « vice », et en oubliant qu'Aristote avait associé le tragique à un seul terme, la faute (*hamartia*), tandis qu'il associait le comique à deux termes, le défaut (*hamartèma*) ou la laideur (*aiskhos*). Il est pourtant notable que l'un, la laideur, renvoie à un caractère ontologique du sujet comique, tandis que l'autre, le défaut, est l'équivalent de la faute tragique : les deux mots français « faute » et « défaut », comme les deux mots grecs *hamartia* et *hamartèma*, ont une racine identique, mais leurs usages ne sont pas parallèles : le mot français « défaut » a vu dans le langage courant son sens moral prendre le dessus, tandis que dans le grec classique *hamartèma* garde son sens pragmatique d'« erreur, faute ».

La comédie classique française est considérée comme présentant pour les corriger les vices humains. Une première question est alors celle de la liste des défauts comiques. Ainsi Molière en 1667, dans la préface de *Tartuffe* se justifiait d'avoir inclus l'hypocrisie dans le registre de ces vices :

Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres ; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices, que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule⁸.

Deux siècles plus tard Eugène Gérusez, qui enseigna à la Sorbonne et à l'École normale supérieure, cherchait, lui, à caractériser la nature du défaut comique :

⁴ Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία ; Aristote, *Poétique*, XIII, 1453 a 7-10 ; trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, éd. du Seuil, 1980, p. 77.

⁵ Aristote, *Rhétorique*, II, 5, 1382 b 21-24 ; trad. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, [1931] 1991.

⁶ Voir Suzanne Said, *La Faute tragique*, Paris, François Maspéro, 1978 et Camille Dumoulié, *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Economica, 2012, p. 65-67.

⁷ Τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἁμαρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχροῦν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. Trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 49.

⁸ Molière, *Tartuffe*, préface ; (voir l'édition numérique sur le site de l'OBVIL de Sorbonne-Université https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/molieres/molieres_tartuffe)

Le caractère des choses comiques est d'être en contradiction avec la fin ou le type que nous leur concevons. Le comique peut être dans les formes, dans les idées et dans les situations : comique physique, comique moral, comique dramatique. Les formes irrégulières du corps humain sont ridicules, parce qu'elles s'écartent du type qui nous est familier [...]. Le défaut de proportion entre les différentes parties de la figure et du corps, lorsqu'il est grave, provoque le même mouvement. Voilà pour le comique physique : il résulte du défaut de conformité entre l'objet et le type habituel.

Le comique moral résulte d'un défaut de proportion entre les prétentions d'un homme et sa valeur réelle, entre la destination ou l'aptitude de ses facultés et leur emploi. [...] En général les illusions de l'amour-propre sont toujours comiques.

Il ajoutait toutefois aussi des considérations sur les conditions nécessaires pour que ces défauts puissent être comiques, et affirmait d'une part que « tous les travers de l'esprit sont comiques pour ceux auxquels ils ne nuisent pas », et d'autre part que des vices tels que l'avarice ou l'hypocrisie « deviennent comiques parce qu'ils manquent leur but : parce que l'avare est obligé de se mettre en frais, et parce que le masque de l'hypocrisie est toujours prêt de tomber, jusqu'à ce qu'il soit arraché par une main vigoureuse⁹ ». C'est parce que les défauts moraux de l'avare ou de l'hypocrite sont mis en échec que les amoureux peuvent s'épouser, que le bonheur et l'harmonie peuvent revenir dans la maison.

*

Quelques années plus tard, Bergson affronte lui aussi la question de la nature du défaut comique. Il conteste l'opinion selon laquelle ce sont « les défauts *légers* de nos semblables » qui nous font rire, parce que, « en matière de défauts, la limite est malaisée à tracer entre le léger et le grave », et parce « qu'il y a des défauts dont nous rions tout en les sachant graves : par exemple l'avarice d'Harpagon ». Sa démonstration d'une part établit que « ce sont bien les défauts d'autrui qui nous font rire », mais « en raison de leur *insociabilité* plutôt que de leur *immoralité* », et d'autre part, que le comique ne réside pas dans le défaut lui-même, mais dans la manière dont il est montré :

Le comique [...] s'adresse à l'intelligence pure ; le rire est incompatible avec l'émotion. Peignez-moi un défaut aussi léger que vous voudrez : si vous me le présentez de manière à m'émouvoir ma sympathie, ou ma crainte, ou ma pitié, c'est fini, je ne puis plus en rire. Choisissez au contraire un vice profond et même, en général, odieux, : vous pourrez le rendre comique si vous réussissez d'abord, par des artifices appropriés, à faire qu'il me laisse insensible. Je ne dis pas qu'alors le vice sera comique ; je dis qu'il pourra le devenir. *Il ne faut pas qu'il m'émeuve*, voilà la seule condition réellement nécessaire, quoiqu'elle ne soit sûrement pas suffisante¹⁰.

La nature du défaut comique selon lui n'est donc pas morale, mais consiste en une inadaptation à l'état social ; et son efficacité comique dépend, à l'inverse de la tragédie qui doit susciter des émotions puissantes, de la neutralisation de toute émotion.

En dénonçant l'association entre comédie et défaut moral, Bergson entrevoit, mais abandonne un peu vite, l'hypothèse de l'existence d'une autre forme de comique : « il faut s'avouer [...], écrit-il, que nous ne rions pas seulement des défauts de nos semblables, mais aussi, quelquefois, de leurs qualités. Nous rions d'Alceste ». Pour résoudre ce qui semble, à première vue, relever du paradoxe, Bergson avance deux raisons ; la première, on l'a vu, est qu'il ne faut pas restreindre la définition du défaut au cadre moral, mais le concevoir dans un

⁹ Eugène Géroze, Cours de littérature rhétorique, poétique, histoire littéraire, Paris, Delamain, 1871, p. 10.

¹⁰ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, PUF, « Quadrige », 2019, p. 70-71.

cadre social ; la seconde renvoie à sa théorie générale du rire comme résultat du « mécanique plaqué sur du vivant » :

La vérité est que le personnage comique peut, à la rigueur, être en règle avec la stricte morale. Il lui reste seulement à se mettre en règle avec la société. Le caractère d'Alceste est celui d'un parfait honnête homme. Mais il est insociable, et par là même comique. Un vice souple serait moins facile à ridiculiser qu'une vertu inflexible. C'est la *raideur* qui est suspecte à la société. C'est donc la raideur d'Alceste qui nous fait rire, quoique cette raideur soit ici honnêteté.

Il y a pourtant une autre manière d'expliquer pourquoi le « parfait honnête homme » qu'est Alceste peut être un héros de comédie : il suffit de ne pas comprendre la définition d'Aristote comme renvoyant uniquement à une définition du défaut comme caractère ontologique du personnage comique, mais de l'envisager, ainsi que cette définition aristotélicienne le permet, et comme le sens de « défaut » dans le vocabulaire de la vénerie l'atteste, en tant qu'accident, manquement, défaillance.

*

Les titres et les intrigues de quelques comédies françaises (opéras-comiques, vaudevilles) jouées au début du XIX^e siècle aident à identifier cette autre acception du défaut comique, qui fait reposer le rire non pas sur un défaut moral du héros mis en échec, mais au contraire sur une qualité ou une compétence mise en défaut¹¹. Dans ce cas de figure, le mariage des amoureux et le bonheur de la maisonnée ne sont pas mis en danger par le défaut moral d'un opposant qu'il s'agit de neutraliser, mais au contraire par la qualité même de cet opposant, et l'intrigue comique consiste alors en la mise en défaut de cette qualité pour assurer le mariage des amoureux et le bonheur de la maisonnée.

C'est ce qui se passe dans l'opéra-comique¹² joué à Paris en 1807, *Avis au public ou le physionomiste en défaut*. La scène se passe à Paris, dans l'Hôtel garni de Blinval. Deux marchands lyonnais se retrouvent après six années durant lesquelles Jeannin est allé faire fortune à Londres en tenant un café où il servait du punch, et a « observ[é] ses semblables ». Ils ont tous deux le projet de marier leur fille. Rivière a choisi de donner la sienne, Lucile, « à l'un de [ses] correspondants », qu'elle n'a jamais vu, pour acquitter la dette qu'il a envers lui. Il s'agit de St. Clair, qui tombe instantanément amoureux d'elle, mais en croyant qu'elle est Rose, la fille de Jeannin. Or Jeannin, lui, a choisi un procédé singulier ; selon un usage qu'il dit être quotidien à Londres, il veut mettre « au concours » les prétendants de Rose recrutés par le biais d'une annonce publiée dans le journal : « Avis au public : un voyageur lyonnais qui fait son

¹¹ Outre les deux exemples détaillés ici, voir par exemple *Scapin tout seul, ou la prévoyance en défaut*, monologue-parade, en vaudevilles ; par J. A. Gardy. Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de Molière, le 2 Nivôse an 7 ; *Le Politique en défaut*, comédie en un acte et en vers ; par MM. Sevrin et Chazet. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Français, par MM. Les Comédiens ordinaires de Sa Majesté l'Empereur, le 26 février 1806 ; *L'Heureuse moisson ou le spéculateur en défaut*, comédie en un acte, mêlée de couplets, par MM. Merle, Carmouche et Frédéric de Courcy ; représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 21 Août 1817, seconde édition, Paris, chez Barba, libraire, Palais-Royal, derrière le Théâtre Français, n°51, 1817 ; *Le Mariage de Robert de France ou l'astrologie en défaut*, comédie en un acte en vers libres, représentée, pour la première fois, sur le Théâtre Français, le samedi 22 juin 1816 ; à l'occasion du mariage de S.A.R. M^{gr} le Duc de Berry, par M. P. A. Vieillard, à Paris, chez C. Ballard, Imprimeur du Roi et de ses Menus-Plaisirs, de S.A.R. Monsieur, et de S.A.R. M^{gr} le Duc de Berry, 1816.

¹² *Avis au public ou le physionomiste en défaut*, opéra-comique en deux actes, paroles M. Desaugiers, musique de M. Alexandre Piccini, représenté pour la première fois ; à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, par les comédiens ordinaires de l'Empereur, le 22 novembre 1806, Paris, chez Mad. Masson, Libraire, Editeur de Pièces de Théâtre et de Musique, rue de l'Echelle, N°10, au coin de celle St-Honoré, 1807.

état du commerce, et qui jouit d'une fortune assez considérable, a une fille à marier. Elle est jeune, jolie et aimable, ses cheveux sont châains, ses yeux noirs, son teint charmant et sa bouche parfaite, son père lui donnera une dot proportionnée au mérite du prétendant qui lui sera agréable. Leur demeure est rue du Helder, hôtel de l'Espérance. On peut se présenter tous les jours, depuis dix heures du matin jusqu'à six du soir. On est invité à ne pas perdre un instant. » C'est qu'il fait confiance à ses qualités de physionomiste, ce que son ami appelle « la manie de déchiffrer les cœurs d'après les traits du visage », qui lui a valu à Londres le surnom de « Lynx ». Blival, qui aime Rose et est aimé d'elle en retour, est écarté du concours par Jeannin parce que son état d'hôtelier lui déplait, parce que son père lui avait causé du tort, et parce que sa physionomie lui semble indiquer « un homme léger, inconséquent par principe, qui néglige ses affaires pour ses plaisirs ». Blival décide donc de se « métamorphoser », à l'image de Jupiter, pour tromper le « physionomiste ». il se déguise en lord anglais. Jeannin, ébloui par son rang prétendu, tombe dans le piège, et déchiffre tout haut son visage « Ce front, cette bouche, ces cheveux blonds annoncent un homme franc, incapable de tromper personne ». Le stratagème réussit, et après quelques quiproquos les deux mariages sont célébrés.

On constate le même usage du mot défaut, et le même ressort comique dans le vaudeville *C'est l'un ou l'autre ou La sympathie en défaut*¹³. Nanette et Claude sont un couple de Normands, rusés comme il se doit. Claude se sert de son air bête pour soutirer de l'argent aux plus riches ; sept ans auparavant, il a fait prendre à Nanette « en même temps deux enfants en nourrice pour gagner plus d'argent », l'un nommé Pierre, l'autre Alexis. Les parents, en voyage lointain, ont payé régulièrement la pension, or Nanette n'avait reçu qu'un seul enfant, l'autre étant mort pendant son transfert chez eux. Claude et Nanette n'ont pas su lequel des deux enfants leur était parvenu vivant, et dans le doute, ils lui ont donné les deux prénoms : « y en a un défunt, et [...] je n'savons point qui est c'ti-là qui reste... c'est-y Pierre ? ... C'est-y Alexis ? v'là c' que j'ignore ; mais comme c'est l'un ou l'autre, de peur de nous tromper, j'l'avons nommé Pierre-Alexis ». Or M. Jacquemin, l'un des deux pères, veuf, est de retour des îles et vient réclamer son fils Pierre, tandis que Madame Dumont, désormais veuve elle aussi, vient réclamer son fils Alexis. Ces deux retours inopinés mettent évidemment en difficulté le couple nourricier. Claude tâche d'abord de s'en sortir en avertissant les parents que les deux enfants se ressemblent au point qu'il les prend l'un pour l'autre. Mais les parents ne sont pas inquiets parce que, explique Jacquemin, lui-même et Madame Dumont éprouvent « des mouvements de sympathie et d'instinct, qui ne [les] ont jamais trompés ». C'est pourquoi, sûrs de leurs qualités de physionomistes, ils veulent, « par le seul pressentiment, distinguer chacun [leur] enfant » et parient chacun qu'ils reconnaîtront le premier leur enfant, sans le secours des yeux, « par la sympathie seule ». Claude est alors contraint de leur annoncer que l'un des deux enfants est mort. Les deux parents, incapables en réalité, comme le spectateur s'en doutait, de reconnaître leur enfant, donnent en cachette l'un de l'autre de l'argent à Claude pour faire dire à l'enfant qu'il est le leur. L'enfant paraît, mais ne reconnaît aucun des deux, et proclame son amour pour sa nourrice. Nanette en effet, qui a perdu son seul enfant, aime Pierre-Alexis comme si elle était « sa véritable mère ». La « sympathie » des deux parents étant ainsi mise en défaut, pour sortir de l'inextricable situation où tout le monde se trouve, la nourrice enjoint à Madame Dumont et à Monsieur Jacquemin de se marier pour que Pierre-Alexis soit leur enfant commun. Ainsi aucun des deux parents ne sera privé de progéniture, ce qui ne serait pas arrivé si leur qualité de « sympathie » n'avait pas été mise en défaut.

*

Le défaut comique peut donc être, non pas une laideur ou bassesse physique ou morale, l'*aiskhos* aristotélicien, mais une défaillance, une mise en défaut d'une compétence ou d'une

¹³ *C'est l'un ou l'autre ou La sympathie en défaut, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles*, par M. Badet, représentée pour la première fois sur le Théâtre des jeunes Acteurs de M. Comte, le [sic] 1827.

qualité. Ce défaut, à la différence de la faute tragique, ne cause pas le malheur du héros, et ne suscite donc pas d'émotions empathiques envers lui chez les spectateurs. Il s'agit d'un heureux défaut, à l'image de la *felix culpa* chrétienne, en ce qu'elle permet le bonheur des protagonistes, et réjouit les spectateurs qui éprouvent de la sympathie, non pas pour le héros dont la compétence est mise en défaut et qui au contraire leur inspire un mépris amusé, mais pour les autres personnages qui bénéficient de ce défaut.

Ce schéma, pour autant, ne s'applique pas facilement au *Misanthrope* de Molière. Le défaut est bien le sujet même de la pièce¹⁴, dans une mise en abyme évidente de l'art d'écrire des comédies. La « Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope » invoque la fonction de la comédie, châtier par le rire les défauts en les exagérant : « pour obliger les Hommes à se corriger un peu de leurs défauts, il est nécessaire de les leur faire paraître bien grands ». Les défauts moraux sont ceux des interlocuteurs d'Alceste, à commencer par Célimène, coquette et médisante. Le défaut d'Alceste, si l'on suit Bergson, est plus un défaut social que moral : il refuse la modération que pratique Philinte. Sur le plan moral, son caractère est plus vertueux que défectueux : sa franchise, son incapacité à mentir en sont le trait le plus visible, que lui-même met en avant (I, 2). Cette qualité fondamentale n'est pas mise en défaut dans le cours de la pièce, puisqu'il est incapable, tout amoureux qu'il est, de faire silence sur les défauts de Célimène. Ce qui est mis en défaut avant même que commence la pièce, par ce fait même qu'il est amoureux, est sa misanthropie. Cela le met, il en a une pleine conscience, dans une situation inconfortable parce qu'incohérente : « J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer, / En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer » (I, 2). Mais la dernière scène, où il refuse d'épouser Célimène, rétablit, et même aggrave sa misanthropie, puisque « Trahi de toutes parts, accablé d'Injustices » il décide de « sortir d'un Gouffre où triomphent les Vices ; / Et chercher sur la Terre, un endroit écarté, / Où d'être Homme d'honneur, on ait la liberté ». Si donc Alceste est mis en défaut, ce n'est pas dans sa misanthropie, mais dans son amour. Les deux jeunes gens qui vont s'épouser dans la scène finale sont Philinte et Éliante, mais l'harmonie et le bonheur ne sont pas tout à fait rétablis, puisque le vœu de Philinte (« Allons, Madame, allons employer toute chose, / Pour rompre le Dessein que son Cœur se propose ») reste suspendu, et demeurera peut-être un vœu pieux. Pour que l'intrigue du *Misanthrope* vérifie la définition aristotélicienne, il faudrait ou bien considérer que la misanthropie d'Alceste constitue un vice moral indéniable, or cela n'est pas possible, et en outre sa misanthropie ne fait nullement obstacle au mariage de Philinte et d'Éliante, c'est le sien propre avec Célimène qu'elle empêche ; ou alors il faudrait que sa misanthropie, considérée alors comme une qualité, soit mise en défaut dans le cours de la pièce. Or c'est bien le contraire qui se passe : sa misanthropie avait été mise en défaut en amont par l'amour que lui inspirait Célimène, mais elle est rétablie et renforcée dans la scène finale. Peut-être est-ce justement cette non-coïncidence de la pièce de Molière avec la définition aristotélicienne de la comédie qui signale sa puissante originalité, et qui la fait pencher aussi

¹⁴ On compte 13 occurrences du mot (voir l'édition numérique sur le site de l'OBVIL de Sorbonne-Université https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/molieres/molieres_misanthrope) : I, 1 : Philinte « faisons un peu grâce à la Nature Humaine ; / Ne l'examinons point dans la grande rigueur, / Et voyons ses défauts, avec quelque douceur » ; « Oui, je vois ces Défauts dont votre âme murmure, / Comme Vices unis à l'Humaine Nature » ; « Ne sont-ce plus Défauts dans un Objet si doux ? » ; Alceste « Non, l'amour que je sens pour cette jeune Veuve / Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui trouve ; [...] J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer, / En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer » ; I, 2 : Alceste « J'ai le défaut / D'être un peu plus sincère, en cela, qu'il ne faut » ; II, 3 : Célimène « Il veut voir des Défauts à tout ce qu'on écrit, / Et pense que louer, n'est pas d'un bel Esprit » ; Alceste « l'on a tort, ici, de nourrir dans votre Âme, / Ce grand attachement aux Défauts qu'on y blâme » ; Clitandre « Pour moi, je ne sais pas ; mais j'avouerais, tout haut, / Que j'ai cru, jusqu'ici, Madame sans Défaut » ; Acaste : « De Grâce, et d'Attrait, je vois qu'elle est pourvue ; / Mais les Défauts qu'elle a, ne frappent point ma vue » ; Éliante « Ils comptent les Défauts pour des Perfections, / Et savent y donner de favorables Noms » ; « C'est ainsi, qu'un Amant, dont l'ardeur est extrême, / Aime, jusqu'aux Défauts des Personnes qu'il aime » ; V, 1 : Philinte « Tous ces Défauts humains nous donnent, dans la Vie, / Des Moyens d'exercer notre Philosophie ».

bien du côté du tragique que du comique : aucun des défauts de la pièce n'est un heureux défaut. Aussi bien l'amour éprouvé par Alceste que sa misanthropie fondamentale relèvent peut-être plus de la fureur que du défaut, faisant d'Alceste un cousin de l'Othello baroque analysé par Camille Dumoulié

Le sentiment du « défaut » plébéen ou l'innovation tragique manquée de *Don Sanche d'Aragon*

Liliane Picciola

Université Paris Nanterre, CSLF (EA 1586)

Corneille, de *Cinna* à *Héraclius*, avait composé un ensemble de tragédies extrêmement bien reçues, *Théodore* mise à part, et n'avait plus de preuves à donner quant à sa maîtrise de la poétique tragique alors qu'il avait expérimenté des formules très variées, du genre simple au genre implexe. Poussant l'audace de plus en plus loin, il s'est alors mis à réfléchir, dans l'épître dédicatoire servant de préface à *Don Sanche d'Aragon*, sur la compatibilité d'une humble extraction sociale avec le statut de héros tragique, contestant pour ce dernier la nécessité d'une haute naissance. Il s'appuie, non sans une implicite ironie à l'égard des doctes, sur la *Poétique* d'Aristote :

j'ose m'imaginer que ceux qui ont restreint cette sorte de poème aux personnes illustres, n'en ont décidé que sur l'opinion qu'ils ont eue, qu'il n'y avait que la fortune des rois et des princes, qui fût capable d'une action telle que ce grand maître de l'art nous prescrit. Cependant, quand il [Aristote] examine lui-même les qualités nécessaires au héros de la tragédie, il ne touche point du tout à sa naissance, et ne s'attache qu'aux incidents de sa vie et à ses mœurs¹.

Comme nous allons le vérifier, Corneille a parfaitement raison en ce qui concerne le propos théorique du philosophe, sinon la pratique qu'il décrit et qui, à la Renaissance, a été reçue comme le modèle à suivre pour ressusciter le théâtre tragique². C'est pourquoi, alors qu'il annonce « un poème d'une espèce nouvelle, et qui n'a point d'exemple chez les Anciens », on se sent étonné, voire déçu, que le grand tragique français ne propose ensuite au lecteur qu'une « comédie héroïque », qui, certes, fondait un nouveau genre, mais ne validait nullement, en inspirant la compassion pour un roturier passant du bonheur au malheur, la tragédie des humbles. Il y a bien « contradiction entre l'esprit de la préface et l'esprit de la pièce », comme l'écrivit Félix Hémon³. Le personnage de Carlos associait pourtant de manière saisissante la « qualité » requise par Aristote, car il a fière allure parmi d'autres éminents personnages, à une sorte de faiblesse liée à sa condition et faisant son malheur mais qui ressemble plus à un sentiment du défaut qu'à une faute. On examinera le devenir de ce sentiment à l'issue de la tragédie que Corneille n'a pas écrite, mais dont nous nous permettons hardiment d'imaginer les linéaments, en une scène qui remplacerait les deux scènes romanesques qui achèvent cette première comédie héroïque de Corneille.

D'Aristote à Corneille, la place théorique du roturier dans la tragédie

D'après le chapitre II de la *Poétique*, on ne peut imiter sur scène que des hommes « nobles ou bas », les uns étant meilleurs que la moyenne de leurs semblables, les autres pires. La

¹ « À Monsieur de Zuylichem », dans l'édition *princeps* de 1650. Texte fourni dans Corneille, *Œuvres complètes*, tome II, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1984, p. 550.

² Pour les références à Aristote, nous proposons une translittération simplifiée du grec ancien et nous servirons d'éditions et de traductions indiquées en note.

³ Dans la préface de son « édition nouvelle » de *Don Sanche d'Aragon*, Paris, Delagrave, 1896, p. 19.

comédie représenterait les premiers et la tragédie les seconds. Dans le chapitre V, Aristote reprend cette idée en rappelant que, à l'instar de l'épopée, la tragédie est « une représentation d'hommes nobles », et le chapitre VI évoque encore son « action noble ». Cependant cette épithète de « noble » n'est qu'une des traductions possibles, certes la plus fréquente, de l'épithète *spoudaios*, employée dans les trois expressions que nous citons ; or *spoudaios* signifie « digne », « vertueux », mais aussi « zélé » et « rapide » : bref, si l'on perçoit dans le qualificatif toutes les caractéristiques de l'exceptionnel, l'élite suggérée ne semble nullement coïncider avec une catégorie sociale particulière. Agnès Bezevengui a bien montré que, contrairement au qualificatif *agathos*, *spoudaios* n'est pas une alternative à *eugénès*⁴. Quant au qualificatif qu'Aristote oppose à *spoudaios* et que l'on traduit généralement par « bas », *phaulos*, il désigne ce qui est d'une qualité inférieure, qui présente une inaptitude à réaliser ce qu'on attendrait : on l'emploie par exemple pour un mauvais cheval, ou un mauvais joueur de flûte, et il débouche sur l'idée de ce qui a « peu de prix ». La naissance ne semble pas concernée non plus.

Toutefois, parmi ceux qui, doués de qualités de l'ordre du *spoudaion*, sont représentés comme faillibles et passent par là du bonheur au malheur, on compte surtout, comme l'indique Aristote, « ceux qui jouissent d'un grand renom et d'un grand bonheur, tels Œdipe, Thyeste, et les membres illustres de familles de ce genre⁵ ». Le philosophe ayant d'abord rappelé qu'« au début, les poètes enregistraient n'importe quelles histoires mais aujourd'hui on compose les plus belles tragédies sur un petit nombre de maisons⁶ », il explique ensuite comment cette pratique s'est installée :

Les tragiques s'en tiennent aux noms d'hommes réellement attestés. En voici la raison : c'est que le possible est persuasif ; or ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible⁷.

Cependant il ne s'agit pas là non plus d'un principe intangible et la fiction n'est pas incompatible avec la tragédie, comme le souligne le même chapitre IX :

Il y en a même où tous les noms sont feints, comme dans la *Fleur d'Agathon* : car noms et sujet, tout y est de pure fiction, et la pièce n'en fait pas moins de plaisir. Ce n'est donc pas une nécessité que les sujets soient tirés des histoires connues. Il serait même ridicule de l'exiger, par la raison évidente que les histoires connues ne le sont que du petit nombre, et que les pièces font le même plaisir à tous. Il suit de là qu'un poète doit être poète plus par la composition de l'action que par celle des vers, puisqu'il n'est poète que parce qu'il imite, et que ce sont des actions qu'il imite.

À lire le chapitre XIII, quel que soit son rang, le personnage commet une « faute », qui ne diffère du « défaut » du personnage de comédie que par son suffixe : Aristote emploie au sujet du personnage comique le mot *hamartèma* dans le chapitre V ; le personnage tragique, lui, tombe dans le malheur à cause de son *hamartia*. Les deux mots proviennent tous deux du verbe *hamartanein*, qui désigne le fait de manquer son but, de commettre une erreur, une faute : la différence qui les sépare est de l'ordre du procès. En effet on peut lire dans la *Physique* (II, 8, 199 a 33) : « Il y a des fautes (*hamartia*) de la finalité, et les monstres sont les ratés

⁴ Agnès Bezevengui, « Homme de bien et bon citoyen chez Aristote », dans Marie-Madeleine Mactoux et Evelyne Geny (dir.), *Mélanges Pierre Lévêque. Anthropologie et société*, tome 3, Besançon, Université de Franche-Comté, « Annales littéraires de l'université de Besançon », 404, 1989, p. 7-19.

⁵ *La Poétique*, XIII, édition et traduction procurées par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 77.

⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁷ *Ibidem*, IX, p. 65.

(*hamartêma*) de la finalité ». L'*hamartia* est donc le défaut en dynamique, en train de se réaliser, de dégrader son porteur, tandis que l'*hamartêma* est le défaut involontaire et ancré, qui fait qu'un personnage paraît, soit physiquement soit mentalement, comme *diestrammenon*, « tourné de travers ». Ceci pourrait faire penser, et a effectivement fait penser à beaucoup, que les personnages comiques devaient être des humains de basse extraction, car moins beaux, moins ou peu développés intellectuellement que d'autres. Les lignes qui nous restent de la *Poétique* concernant le genre comique étant fort rares, on peut cependant tirer d'une allusion de *La Rhétorique* à ce traité l'idée que la comédie en soi n'écarte pas les honnêtes gens :

Nous avons dit, dans notre traité *Peri Poiêtikês*, combien il y a d'espèces de plaisanteries (*eidê geloiôn*), dont une partie s'accorde avec le caractère de l'homme libre, l'autre non. C'est ainsi que l'ironie (*eirôneia*) est libre, la bouffonnerie (*bômolokhia*) servile⁸.

On trouve dans la *Poétique* d'autres arguments qui indiquent, inversement, que les roturiers ne sont pas systématiquement à exclure de la tragédie. Pour que le public puisse s'assimiler en partie à lui, les tragiques grecs auraient envisagé leur héros comme ni tout à fait bon ni tout à fait méchant ; s'il commet, par une erreur de jugement liée à telle ou telle passion, un acte responsable de son malheur, il doit arborer dans la défectuosité même de sa conduite, un aspect *khrestos*, de qualité, de bonne tenue, d'une certaine classe, que – précision étonnante donnée au début du chapitre XV – « même des femmes ou des esclaves peuvent présenter ». La « tenue » dont il est question n'est donc pas affaire de classe sociale. S'agit-il de mettre longuement en mots le geste fautif qui s'accomplit, de lui donner une certaine solennité, une « qualité » dans sa poésie même – Aristote employant plus loin le terme *epieikeis* ? On voit que, dans la mesure où il convient que tout élément entrant dans la composition d'un personnage lui convienne, au sens fort du terme, cette condition est délicate à remplir pour des plébéiens de la tragédie : Corneille traduit en effet l'*epieikeis poiein* aristotélicien par « tirer une haute idée de ». Ou s'agit-il de la nature même de l'erreur commise, du défaut mis à l'épreuve, et qui peut conserver un caractère honorable ?

Poussons plus loin cette deuxième hypothèse. Dans le *Discours de la tragédie*, en 1660, Corneille expliquera son scepticisme devant la double exigence prêtée à Aristote qu'un même personnage tragique doive inspirer à la fois crainte et pitié. Parmi les exemples qu'il avance pour démontrer que certains personnages peuvent inspirer de la compassion et d'autres de la crainte, pour le cas où l'on aurait soi-même quelque teinture de la passion dominatrice qui les anime, on trouve *Rodogune*⁹, sa tragédie préférée, écrite seulement quelques années avant *Don Sanche d'Aragon* : la reine de Syrie inspire de la crainte, ses fils excitent la pitié. Cependant il remarque ensuite avec Aristote que « l'indignation » contre « celui qui persécute » risque d'étouffer le sentiment de pitié que l'on ressent à l'égard de sa victime s'il s'agit d'un être « tout à fait innocent ». Il estime alors qu'il convient d'empêcher le crime d'aller jusqu'à son terme, comme c'est le cas dans *Rodogune* où Antiochus et Rodogune échappent à la mort prévue pour eux par Cléopâtre. N'est-ce pas alors oublier opportunément le cas de Séleucus, frère jumeau d'Antiochus, que Corneille fait bel et bien assassiner par sa mère entre l'acte IV et l'acte V et dont le corps percé est évoqué d'une manière extrêmement touchante par Timagène au cours de la dernière scène ? Il nous semble qu'au début du même *Discours*, examinant le cas de Thyeste, Corneille a émis l'hypothèse intéressante d'une faiblesse, d'une erreur, d'un léger défaut – le verbe *amartanein* ne désigne pas forcément une lourde faute morale, mais tout manquement – qui consisterait en une « facilité de confiance » en la parole d'un autre :

⁸ *Rhétorique*, livre III, chapitre 18, 1419b8-10, dans *Rhétorique*, tome III, livre III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1973.

⁹ Cléopâtre commet une faute avec grandeur et inspire la crainte ; le pathétique revient exclusivement à ses fils.

Si nous imputons son désastre à sa bonne foi, quelque crainte pourra suivre la pitié que nous en aurons ; mais elle ne purgera qu'une facilité de confiance sur la parole d'un ennemi réconcilié, qui est plutôt une qualité d'honnête homme qu'une vicieuse habitude¹⁰.

C'est bien quand il mesure l'excessive confiance qu'il avait placée en sa mère, sentiment pourtant naturel, que Séleucus commence à devenir pathétique, chacune de ses paroles révélant une souffrance morale faite de révolte et de dégoût. Séleucus et Antiochus, élevés à Memphis, ont été jusqu'à présent tenus à l'écart de la sphère du pouvoir : « La haine entre les grands se calme rarement », remarque Rodogune au vers 313, en habituée d'un monde politique dont les deux frères ne se méfient pas plus que Laonice, simple confidente de Cléopâtre. Aucun des jumeaux n'a soupçonné que, loin d'être aimés par leur mère, ils ne servaient que d'instruments à sa vengeance contre Rodogune et à sa passion d'exercer le pouvoir. Plus sa lucidité grandit, et s'exprime, plus Séleucus émeut, alors qu'il se met en danger, et s'abandonne presque au destin que sa mère a voulu pour lui. Chez son frère Antiochus, la « facilité de confiance » dure plus encore, au point qu'elle peut même irriter le spectateur au cours de l'acte V.

Cette « facilité de confiance » nous semble correspondre au cas du *Scédase* d'Alexandre Hardy (1604). Après Théophile de Viau¹¹, Corneille défend dans l'épître à M. Zuylichem précédant *Don Sanche* le statut tragique de ce héros paysan, qui ne manquait pas des mots susceptibles d'assurer la solennité nécessaire à son geste¹² :

Mais je ne comprends point ce qui lui défend de descendre plus bas, quand il s'y rencontre des actions qui méritent qu'elle prenne soin de les imiter, et je ne puis croire que l'hospitalité violée en la personne des filles de Scédase, qui n'était qu'un paysan de Leuctres¹⁷, soit moins digne d'elle, que l'assassinat d'Agamemnon par sa femme, ou la vengeance de cette mort par Oreste sur sa propre mère. Quitte pour chausser le cothurne un peu plus bas¹³.

Le spectateur, averti par le monologue du roi Archidame, ne croit plus en la vertu des Lacédémoniens, mais le bonhomme Scédase, lui, continue d'accorder sa confiance à l'élite nobiliaire spartiate, à pratiquer les règles d'hospitalité et à les faire respecter par ses filles ; quand il découvre que ces dernières ont été violées, tuées, jetées dans un puits, il montre encore sa confiance en la justice, protectrice pour tous, des autorités lacédémoniennes et en la promptitude des deux rois et des éphores de Sparte à l'exercer contre des gens « dans Sparte premiers, d'illustre parentage » (v. 649), contre « l'honneur de deux familles » (v. 1150). Convaincu de son erreur, il se tue sur le tombeau de ses filles en prédisant que Sparte sera bientôt « dessous le joug réduite ».

En quelque sorte, dans un certain type de contexte, la simplicité même d'un homme du peuple pourrait constituer le défaut tragique qui permet d'éprouver de la compassion devant son malheur.

¹⁰ *Discours de la tragédie*, dans Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 99.

¹¹ « J'aime Renaut, et Theagene, / J'en ayme encore un million, : / Mais plus qu'un livre d'Ilion, : / Scedase mort dessus ta Scene », Ode au Sieur Hardy (1^{ère} éd. 1620), dans *Œuvres de Théophile, Première partie*, dernière édition, Paris, Jean de la Mare, 1636, p. 207.

¹² « Célestes, exaucez ma suppliante voix / Contre ces infracteurs de vos plus saintes lois, / Contre ces fiers tyrans qui foulent l'innocence / Et sur notre ruine érigent leur puissance » (v. 1327-1330).

¹³ Dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 550.

Carlos, un roturier parmi des acteurs de tragédie

Lorsque l'on examine la liste des acteurs de *Don Sanche d'Aragon*, il ne semble *a priori* pas légitime d'y chercher un héros tragique plébéen. D'abord l'œuvre est présentée comme une « comédie héroïque ». Ensuite le personnage éponyme y est ainsi désigné : « Carlos, cavalier inconnu qui se trouve être Don Sanche, roi d'Aragon ». Corneille indique par ailleurs que « la double reconnaissance qui finit le cinquième [acte] est prise du roman de D. Pelage », ce qui éloigne encore la pièce du genre tragique.

Il n'empêche que la présence, soulignée dans l'épître dédicatoire à M. Zuylichem de « grands intérêts d'état », définis dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* comme caractéristiques de la tragédie, semble rapprocher la pièce du grand genre antique. Surtout, Corneille parle alors de son héros comme on parle d'un héros tragique, même si c'est pour souligner la spécificité d'un tel personnage :

Il tombe dans l'unique malheur qu'il appréhende : il est découvert pour fils d'un pêcheur ; mais, en cet état même, il n'a garde de nous demander notre pitié, puisqu'il s'offense de celle de ses rivaux. Ce n'est point un héros à la mode d'Euripide, qui les habillait de lambeaux pour mendier les larmes des spectateurs ; celui-ci soutient sa disgrâce avec tant de *fermeté*, qu'il nous imprime plus d'*admiration* de son grand *courage*, que de compassion de son infortune¹⁴.

Si la présence de cette admiration était suffisante aux yeux de Corneille pour exclure une dramaturgie du genre tragique, on voit mal comment *Nicomède*, composée aussitôt après *Don Sanche*, pouvait, elle, mériter l'appellation de tragédie alors que le personnage éponyme suscite encore moins de compassion que Carlos. Au reste la manière dont le poète parle du héros éponyme de cette tragédie ressemble étonnamment à celle dont il évoque Carlos :

Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs : mais le succès a montré que la *fermeté des grands cœurs*, qui n'excite que l'*admiration* dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la *compassion* que notre art nous commande de mendier pour leurs misères [*nos italiques*].

Il suffisait de peu de chose pour que la pièce pût être considérée comme une tragédie selon Corneille lui-même¹⁵ : à défaut d'être « en péril de vie », Carlos-Sanche pouvait être, en évitant ce dénouement romanesque et invraisemblable, mis en péril « de bannissement ». Aussi l'envisagerons-nous en écartant les deux dernières scènes, ce qui laisse à l'action 1694 vers pour se développer.

Contrairement au paysan de Leuctres, le héros vit auprès de personnages qui ont d'ordinaire les honneurs de l'histoire.

Cette immersion dans le monde des puissants n'empêche pas que les origines modestes du personnage ne soient sans cesse rappelées. Dès la première scène de la pièce, Carlos est présenté comme un personnage « bas » par Doña Léonor, la reine d'Aragon, qui estime que sa

¹⁴ Épître « à M. de Zuylichem », dans Corneille, *Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, p. 552.

¹⁵ « Bien qu'il y ait de grands intérêts d'État dans un Poème, et que le soin qu'une personne Royale doit avoir de sa gloire fasse taire sa passion, comme en *Don Sanche*, s'il ne s'y rencontre point de péril de vie, de pertes d'États, ou de bannissement, je ne pense pas qu'il ait droit de prendre un nom plus relevé que celui de Comédie » *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. citée, p. 73.

filles « abaisse trop » ses regards (v. 41¹⁶) en le considérant. Elle ajoute qu'il s'agit d'un « inconnu » (v. 43), ce qui est particulièrement infamant en Espagne¹⁷, où quiconque peut nommer ses parents car on peut ainsi vérifier – et ce n'est pas un détail – s'il n'est pas d'ascendance juive ou maure, si son sang est pur (*limpieza de sangre*). Corneille a lu beaucoup de *comedias* et c'est bien ce soupçon d'impureté émis par Léonor (v. 46 : « son sang que le Ciel n'a formé que de boue ») que la princesse d'Aragon essaie d'abord d'écarter de Carlos quand, au vers 49, elle réplique à sa mère : « Sa naissance inconnue est peut-être sans tache ».

La stigmatisation de Carlos s'opère aussi par l'insistance sur son caractère « inconnu » (huit occurrences jusqu'à la fin de la scène 6 de l'acte IV) et son statut d'« aventurier », rappelé respectivement par Don Lope au vers 330 et Don Manrique au vers 1264. Au fond, Carlos s'est fait connaître comme mercenaire. Corneille avait convoqué une telle figure dans *Le Menteur* quand son Dorante parle de Jean de Werth (« Jean de Vert »), redoutable mercenaire au service du roi d'Espagne¹⁸. Après avoir aidé la Castille notamment contre les Maures, ce qui semble une garantie implicite de sa *limpieza*, Carlos semble prêt cette fois à achever la pacification de l'Aragon après la déroute de l'usurpateur du trône. Léonor insiste au reste sur ce caractère insaisissable propre au mercenaire (v. 85-88) :

Mais quand il vous aura dans le trône affermie
Et jeté sous vos pieds la puissance ennemie,
S'en ira-t-il soudain aux climats étrangers
Chercher tout de nouveau la gloire et les dangers ?

Surtout, c'est parce qu'on parle de lui, ou qu'il parle amèrement de lui-même, comme d'un « soldat » (huit occurrences) qu'il apparaît comme plébéen : le soldat est celui qui reçoit salaire, « solde » contre ses services guerriers ; il se différencie par ailleurs des officiers qui ont charge de commandement. Furetière note toutefois : « Se dit aussi de tout homme de guerre qui est brave et qui sait son métier¹⁹ ».

Toutes ces marques de rotture compensent le fait qu'en imitant une *comedia* crue alors de Lope de Vega, *El Palacio confuso*, Corneille, qui situe sa pièce en Espagne, a effacé une donnée importante de sa source, dont l'action se déroule en Sicile. Comme il est rappelé dans la première scène, cette île à l'histoire agitée bénéficiait, lors de sa domination par l'Aragon, de *fueros* qui remontaient à sa période normande : des assemblées conjointes des *plebeios* et des *nobles caballeros* s'y tenaient. Un personnage du *Palacio confuso* souligne que le peuple non seulement a son mot à dire quand, le pouvoir revenant à une femme, elle doit choisir un roi mais que ce dernier peut être choisi sans distinction de classe. Livio, qui vient d'Aragon, s'en indigne : « ¿ *Plebeyos han de ser reyes*²⁰ ? ». Il n'empêche que si, sur scène, les nobles sont présents à droite de la reine, disposant d'un banc – probablement pour les premiers d'entre eux –, les roturiers le sont à sa gauche. Carlos, non seulement se place à droite de la reine mais veut s'asseoir sur le banc. On assiste en quelque sorte à l'investissement physique et symbolique de la place des nobles. Cependant le thème de l'origine plébéenne du Carlos espagnol s'efface vite au profit de celui de l'inanité de la lutte contre le destin prédit par l'astrologie, et de l'éducation d'un prince qui se fait tyran d'exercice par l'expérience²¹.

¹⁶ Toutes nos références réfèrent à Corneille, *Œuvres complètes*, t. II, éd. citée.

¹⁷ L'action se déroule à Valladolid.

¹⁸ Werth était bâtard de Horn, seigneur de [Nedwert](#), dans le duché de Juliers, qui faisait partie de l'empire germanique.

¹⁹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Amsterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, t. III, p. 555.

²⁰ *El Palacio confuso*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-palacio-confuso-0/>, à partir de l'édition d'Erasmio Hernández González, dans Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, vol. II, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2002, p. 563-667 (1^{re} éd. 1634).

²¹ Celle-ci vient au Carlos sicilien par l'action de son frère jumeau dont il ignore l'existence.

Corneille n'a pas représenté sur scène cette assemblée de la plèbe et de la noblesse, peut-être par prudence politique, mais il a multiplié dans le personnage de Carlos à la fois les signes sociaux d'infériorité et les manifestations, essentiellement verbales, de sa grandeur et posé la question de la reconnaissance du pur mérite.

La scène dans laquelle il s'oppose aux trois plus grands nobles de Castille, en prenant un siège dans les rangs de la noblesse, est hautement symbolique : le geste dit combien le héros estime que ses actes le classent parmi des grands du royaume²². Sollicité par la reine Isabelle, Carlos lui apprend qu'il était au service du feu roi, son frère, qu'il s'est constamment battu contre les Maures, et qu'il était d'autant plus proche de ce roi qu'il lui avait sauvé la vie en mettant la sienne en péril. La faveur de la reine de Castille prenant le relais de celle de son royal frère, Corneille pourrait oublier la question de la roture et structurer sa pièce comme le sont de nombreuses *comedias de privanza* : montée dans la carrière, période heureuse d'influence sur le souverain, puis chute précipitée. Au reste, Carlos, qui a obtenu de la reine de Castille l'honneur de choisir lui-même qui sera son époux, envisage une telle carrière car le souvenir de son origine ne le quitte pas : « Du rang où l'on m'élève il me montre la chute » (v. 618) ; « le sort jaloux, qui semble me flatter, / Veut m'élever plus haut pour m'en précipiter » (v. 1359-1360). De Mira de Amescua, que María Grazia Profeti considère comme l'« *historiador de privados caídos*²³ » et dont il s'est assurément inspiré pour composer *Héraclius*, Corneille connaissait sans doute le diptyque consacré à la carrière de Don Álvaro de Luna : c'est le nom, francisé en Don Alvar de Lune, qu'il a justement donné au plus intéressant des nobles de Castille de sa pièce²⁴. Certains voient dans le genre de la *comedia de privanza* une réflexion sur la mutabilité de la Fortune, d'autres estiment qu'on y trouve tous les ingrédients de la tragédie²⁵. Cependant la fréquente bâtardise qui caractérise ces *privados* tristement exemplaires n'en fait pas des plébéiens.

Le sentiment tragique du défaut roturier dans Don Sanche d'Aragon

Quand on l'empêche de s'asseoir sur le banc de la noblesse parce qu'il manque de « l'éclat de la race » (v. 245), non seulement Carlos rappelle-t-il ses exploits guerriers, qui sont à la source de toute noblesse, et qui auraient dû lui valoir récompense (v. 324) si le roi n'était mort, mais il fait davantage. Il avance en effet l'idée que l'homme qui se fait seul une réputation, sans un renom reçu en héritage, est supérieur à tous les autres (v. 247-253) :

Se pare qui voudra des noms de ses aïeux :
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux ;
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître,
Et suis assez connu sans les faire connaître.
Mais pour en quelque sorte obéir à vos lois,

²² Ce geste constitue le principal emprunt de Corneille à la *comedia* de Mira de Amescua.

²³ María Grazia Profeti, « El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica », dans Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel (dir.), *Mira de Amescua en Candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Grenade, Universidad de Granada, 1996, p. 65-91.

²⁴ Il pouvait au moins connaître le nom et l'histoire de ce personnage historique du XV^e siècle, favori du roi Jean II par le *De Rege* de Mariana *De rege et regis institutione*, Tolède, p. Rodericus, 1599. Álvaro de Luna peut être rapproché de Carlos dans la mesure où il s'agit du bâtard, d'origine aragonaise, d'un majordome de Jean II qui s'était épris d'une très belle roturière. Après une superbe ascension politique au cours de laquelle il s'attira, en renforçant l'absolutisme royal, l'animosité de nombre de nobles, Luna fut disgracié et décapité en place publique.

²⁵ Voir Raymond R. Mac Curdy, *The Tragic fall : don Alvaro de Luna and other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978 et Miguel Zugasti, « Mira de Amescua », dans Javier Huerta Calvo Javier (dir.), *Historia del teatro español*, t. I, Madrid, Gredos, 2003, p. 904.

Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits :
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.

Il ne semble pas indifférent que Corneille lui-même soit un roturier auquel son mérite d'auteur dramatique, au moment du triomphe du *Cid*, a valu anoblissement, en la personne de son père, par le roi Louis XIII²⁶. Par son œuvre, il s'est classé parmi les meilleurs. A-t-il pour autant été traité comme noble ? A-t-on pour autant reçu avec sérénité les fameux vers de l'*Excuse à Ariste* ?

Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous ?

[...]

La fausse humilité ne met plus en crédit.
Je sais ce que je vaudrai, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue ;
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue ;

[...]

Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans :
Par leur seule beauté ma plume est estimée :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée ;

[...] en me plaignant du sort j'ai de quoi m'en louer :
S'il m'a fait en naissant quelque désavantage,
Il m'a donné d'un roi le nom et le courage²⁷ ;

On sait que ce poème a fortement contribué au déchaînement d'un grand nombre de doctes contre *Le Cid*, qui avait pourtant remporté un succès éclatant au théâtre.

Carlos cherche à se faire reconnaître comme ayant droit de porter l'épée, mais le « défaut » semble indélébile : ni Manrique ni Lope ne veulent combattre contre lui. Dans l'organisation de la société, le valeureux guerrier mercenaire ne parvient pas à « être pour eux [nous] ce qu'a voulu la reine » (v. 342) et l'anoblissement ne vaut pas noblesse pour eux (v. 1255-1259) :

[...] pour nous combattre, il faut que le bon sang
Aide un peu sa valeur à soutenir ce rang.
Qu'il n'y prétende point, à moins qu'il se déclare ;
Non que nous demandions qu'il soit Guzman ou Lare :
Qu'il soit noble, il suffit pour nous traiter d'égal ;

Ils refusent d'ailleurs d'envisager de lui faire épouser leur sœur.

En son for intérieur, Carlos se persuade également qu'il est fils de ses œuvres et non pas déterminé par sa naissance (v. 623-624) et, si l'on peut donner ici au verbe « consumer » le sens de « brûler », il se perçoit comme le Phénix :

Je n'ai plus rien à toi : la guerre a consumé
Tout cet indigne sang dont tu m'avais formé ;

²⁶ Lettres de noblesse accordées le 24 mars 1637, les armes en étant « d'azur à une face d'or, chargée de trois têtes de lion de gueules, et accompagnée de trois étoiles d'argent, deux en chef et une en pointe ».

²⁷ Le poème fut publié pour la première fois en mars 1637.

C'est sans doute pourquoi il se montre capable de rappeler aux comtes arrogants qu'ils lui doivent leur liberté (v. 229-230) :

Tel me voit et m'entend, et me méprise encore,
Qui gémirait sans moi dans les prisons du More.

Cependant Carlos ne se sent pas sans tache. Au vers 614, une fois seul, il s'en prend à l'« injurieux destin, qui seul [le] me rends à plaindre ! ». Si, devant Don Manrique, il peut dire : « Seigneur, ce que je suis ne me fait point de honte » (v. 194), il n'en emploie pas moins lui-même l'expression de « honteuse obscurité » (v. 613) quand, dans un monologue, il évoque sa condition de fils de pêcheur et quand, alors qu'il pense ses origines sur le point d'être découvertes, il les juge spontanément incompatibles avec des titres de noblesse (v. 1379-1380), redoutant de

[...] faire voir ici, par un honteux effet,
Quel comte et quel marquis votre faveur a fait.

Est-on ce qu'on est né ou ce qu'on a fait ? L'incertitude pèse dans l'esprit de Carlos... Il a caché son nom, se disant Carlos alors qu'il savait s'appeler Sanche, ce qui revenait à ne pas assumer sa roture et le caractère personnel de son mérite. Au reste, quand il retrouve son père, il estime qu'en venant à la Cour, ce dernier l'a « perdu » (v. 1580).

Que peut-on tirer de la réflexion d'Isabelle (v. 1563-1566) après qu'Elvire a estimé que « le Ciel est injuste » ?

Il l'est, et nous fait voir
Par cet injuste effet son absolu pouvoir,
Qui du sang le plus vil tire une âme si belle,
Et forme une vertu qui n'a lustre que d'elle.

Que Carlos a péché par *hubris* en essayant de s'élever ou qu'il a eu raison de le faire ?

Les spectateurs pouvaient recevoir les deux leçons selon ce qu'ils étaient eux-mêmes... On a vu que parfois le jeune et vaillant guerrier lui-même semblait nourrir des « remords » à s'« approcher des couronnes » (v. 621). C'est en quelque sorte lui-même qui définit son *hamartia* dans une réplique à la reine Léonor (v. 1287-1294) :

Car enfin je suis vain, et mon ambition
Ne peut s'examiner sans indignation ;
Je ne puis regarder sceptre ni diadème,
Qu'ils n'emportent mon âme au-delà d'elle-même :
Inutiles élans d'un vol impétueux
Que pousse vers le ciel un cœur présomptueux,
Que soutiennent en l'air quelques exploits de guerre,
Et qu'un coup d'œil sur moi rabat soudain à terre !

Devant les comtes, le discours n'est plus du tout le même, mais il est tenu après qu'il a retrouvé son père pêcheur et que ce dernier a été emmené en prison. Le héros revendique alors pleinement le droit à la gloire associée à une humble naissance (v. 1643-1656) :

Sanche, fils d'un pêcheur, et non d'un imposteur,
De deux comtes jadis fut le libérateur ;

Sanche, fils d'un pêcheur, mettait naguère en peine
 Deux illustres rivaux sur le choix de leur reine ;
 Sanche, fils d'un pêcheur, tient encore en sa main
 De quoi faire bientôt tout l'heur d'un souverain ;
 Sanche enfin, malgré lui, dedans cette province,
 Quoique fils d'un pêcheur, a passé pour un prince.
 Voilà ce qu'a pu faire et qu'a fait à vos yeux
 Un cœur que ravalait le nom de ses aïeux.
 La gloire qui m'en reste après cette disgrâce
 Éclate encore assez pour honorer ma race,
 Et paraîtra plus grande à qui comprendra bien
 Qu'à l'exemple du ciel j'ai fait beaucoup de rien.

Les deux derniers vers de cette tirade donnent une « haute idée » de la pratique par Carlos d'une éventuelle *hubris*.

C'est à l'égard de son père, qu'on emprisonne parce qu'on ne le croit pas quand il affirme que le héros est son fils, que Carlos-Sanche emploie le terme d'imposteur. Mais n'est-ce pas ainsi qu'il se percevait lui-même jusqu'à ce moment ? Avant l'arrivée de son père, ne se considérait-il pas comme un personnage affecté d'un défaut inamendable, celui d'appartenir à la plèbe, un *amartèma*, qui le rendait indigne, quoi qu'il fasse, de côtoyer l'élite, ces personnages qu'on trouve justement dans la plupart des tragédies ? Ce sentiment du défaut consubstantiel à sa condition, et non pas d'une faute commise, risque de signifier une souffrance latente, qu'un événement, dans le cadre d'une tragédie, peut raviver, voire décupler, excitant la pitié. On est tenté de reconnaître là, avec plusieurs siècles d'avance, et dans un domaine un peu différent mais non pas opposé, l'« expérience de l'imposteur » définie en 1978 par les psychologues américaines Pauline Rose Clance et Suzanne A. Imes²⁸. Ce n'est pas dans le métier des armes mais dans l'existence à la Cour, au milieu des autres, que le héros de Don Sanche d'Aragon se sent illégitime.

Les derniers vers prêtés à la reine Isabelle de Castille, dans les limites que nous avons données au texte considéré, honorent et rejettent en même temps le grand guerrier roturier (v. 1690-1694) :

Je vous tiens malheureux d'être né d'un tel père ;
 Mais je vous tiens ensemble heureux au dernier point
 D'être né d'un tel père, et de n'en rougir point,
 Et de ce qu'un grand cœur, mis dans l'autre balance,
 Emporte encor si haut une telle naissance.

« Tel père », tel père », telle naissance » renvoient au vers 1680, qui s'étonne encore « D'une haute valeur qui part d'un sang abject ». *In fine*, la reine Isabelle, qui a défendu Carlos contre le mépris des comtes, ne se différencie pas fondamentalement de ses plus brillants sujets...

Certes, elle a accordé à Carlos les titres de « marquis de Santillane » et de « comte Pennafiel », mais comme, dans un article extrêmement éclairant, le rappelle Arlette Jouanna :

²⁸ Clance, Pauline R., & Imes, Suzanne A., « The imposter phenomenon in high achieving women : Dynamics and therapeutic intervention ». *Psychotherapy : Theory, Research & Practice*, 15 (3), 1978, p. 241-247. Elles avaient initialement parlé de syndrome mais ont depuis considéré qu'il ne s'agissait nullement d'une pathologie.

[...] l'anoblissement, dans la mesure où il sanctionne un dysfonctionnement du mécanisme de l'hérédité des qualités, apparaît comme la constatation d'un événement contraire aux lois naturelles, d'un petit miracle qui ne peut être que tout à fait exceptionnel²⁹.

C'est bien pourquoi Carlos aurait sa place dans une tragédie par son éclat, et qu'il y serait en même temps voué au malheur. Arlette Jouanna cite un *Remerciement au Roy par les Anoblis du Dauphiné*, publié en 1603 et que rédigea Pierre de Boissat, vice-bailli de Vienne, anobli en 1602 ; il parlait ainsi des lettres royales :

C'est une goutte de ceste précieuse liqueur dont V.M. est la vraie source et le vrai Océan, par laquelle nous sommes nettoyés de l'ordure ancienne, et régénérés à une vie libre et honorable. Il nous semble qu'elle a effacé ta honte de nos visages, chassé la crainte et défiance de nos cœurs, dressé notre démarche, assuré notre parole, et empreint une nouvelle générosité dans nos âmes.

Les services rendus à la guerre étaient les mieux considérés dans les procédures d'anoblissement par lettres patentes. Cependant cet anoblissement, censé ôter les taches, ne valait pas « race », donc pas la qualité de « gentilhomme » :

[...] un anobli, bien que juridiquement il soit un noble à part entière, n'est cependant pas, humainement et socialement, l'égal d'un gentilhomme. Le nombre de degrés nécessaires pour acquérir la gentillesse ou la race est estimé à trois ou à quatre selon les auteurs [...]. Le temps et, pour bien des auteurs qui pensent que la noblesse du sang maternel est importante, le refus de mésalliances sont ainsi censés apporter une lente maturation, volontiers comparée à celle d'une greffe entée sur la souche de la noblesse, qui en acquiert peu à peu la nature. Une autre raison, selon les auteurs qui croient à la ressemblance morale héréditaire entre les générations, ajoute encore à la différence entre l'anobli et le gentilhomme. Le premier inaugure sa race ; il ne fait que se dégager lentement de l'obscurité qui enténébrait l'existence anonyme et besogneuse de ses prédécesseurs. Le second, au contraire, est enrichi dès l'enfance par les vertus de ses ancêtres, qui revivent en lui. Son existence individuelle se trouve ainsi comme dilatée aux dimensions de celle de toute sa race, et sa valeur humaine personnelle en est augmentée³⁰.

Ainsi la venue à la cour de son père pêcheur rappelle à tous que Carlos manque de la vertu accumulée des ancêtres.

Qui plus est, il est originaire d'Aragon : ainsi les titres d'une noblesse castillane qu'il vient d'acquérir lui sont-ils tout à fait indus. À la fin de la scène 4 de l'acte V, la reine Isabelle pose à Carlos deux questions étranges (v. 1688-1689) :

Puis-je vous consoler d'un sort que vous bravez ?
Puis-je vous demander ce que je vous vois faire ?

Ni l'une ni l'autre n'obtiennent de réponse, puisque Don Alvar survient pour apporter l'écrin qui va donner une issue romanesque à la pièce ; mais dans la tentation tragique que nous avons prêtée à Corneille, il est peu douteux que la décision de Carlos n'aurait pas pu consister en autre chose qu'en un retour en Aragon, par un exil volontaire, compatible avec la gravité de la tragédie.

²⁹ « Perception et appréciation de l'anoblissement dans la France du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle », *L'anoblissement en France, XV^e-XVIII^e siècles : Théories et réalités*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1985, disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/msha/11471>. Nous avons modernisé l'orthographe des citations.

³⁰ Ibidem.

Dans ces conditions, au sentiment du défaut, qui crée une sorte de tragique permanent, ne conviendrait-il pas, dans une lecture actuelle, d'ajouter au détriment de Carlos-Sanche, une erreur, une *hamartia*, qui consisterait, comme chez Scédase, dans une excessive « facilité de confiance » en la classe dominante et en ses valeurs culturelles et morales hégémoniques³¹ ?

Une pureté finale plébéienne ?

Les figures de roturiers n'étaient pas rares dans les dramaturgies du Siècle d'or, et pas seulement sous les traits des *graciosos*. On pourrait citer notamment *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, publiée pour la première fois en 1614, et que son auteur, Lope de Vega présente comme une *tragicomedia*. Contrairement à ce que l'on a pu penser, le Phénix était intéressé par le genre tragique³² et l'on peut estimer que c'est la coexistence d'amusantes mœurs paysannes avec les apparences imposantes de Don Fadrique, vaillant combattant du roi, et du couple royal, qui vaut à la pièce cette désignation assez rare. Les éléments tragiques n'y manquent pas car le Comendador, aliéné par la passion, y est tué par le paysan Peribañez. Ce dernier exprime d'abord la plus extrême méfiance à l'égard des marques d'honneur dont sa maison est accablée par Don Fadrique (II, v. 989-996) et revendique sa condition de paysan, dans laquelle il se sent bien :

Pienso que nos está bien
que no estén en nuestra casa
paños con armas ajenas;
no murmuren en Ocaña
que un villano labrador
cerca su inocente cama
de paños comendadores
llenos de blasones y armas³³.

Lorsque le Commandeur le fait chevalier et lui ordonne d'aller se battre pour le roi, il lui est impossible de se dérober, bien qu'il ait parfaitement compris que Don Fadrique n'agissait ainsi que pour l'éloigner de son village et de son épouse, la très jolie Casilda. Méfiant, Peribañez revient chez lui dès la première nuit et il arrive au moment où le Commandeur tente de violer Casilda. Comme il a désormais le droit de porter l'épée, il s'en sert, et tue Don Fadrique. Puis, malgré le danger qu'il court pour sa vie en se livrant, il vient expliquer son meurtre avec dignité, non sans avoir auparavant revendiqué auprès du roi des origines sans tache ainsi que l'exercice de la charge d'*alcalde*³⁴ ; le roi l'acquitte, lui confirmant même une noblesse qu'il n'a pas recherchée par un grade de capitaine.

Grand lecteur de *comedias*, notamment celles de Lope de Vega, Corneille a pu connaître cette belle dramaturgie, ou des dramaturgies aux sujets voisins de celui-là. Il semble en tout cas que, malgré une réflexion théorique intéressante sur la place du roturier dans la tragédie, il ait hésité à la mettre véritablement en pratique : il aurait fallu oser donner conjointement à un

³¹ On se réfère ici au concept gramscien d'hégémonie.

³² Voir Florence d'Artois, *Du nom au genre. Lope de Vega, la tragedia et son public*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, Volume 68, 2017.

³³ « Je ne crois pas qu'il convienne d'avoir chez nous des tentures portant les armoiries d'un autre. Il ne faut pas que, dans Ocaña, on puisse médire d'un pauvre paysan qui entoure sa couche irréprochable de draperies seigneuriales couvertes d'armoiries et de blasons », traduction de Pierre Dupont dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, tome I, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade, p. 127. Édition du texte espagnol fournie par Teresa Ferrer dans la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes : <https://www.cervantesvirtual.com/obra/peribanez-y-el-comendador-de-ocana>

³⁴ Dans chaque village deux *alcaldes* : un pour la noblesse, un pour les roturiers.

personnage tragique de roturier simplicité et dignité, intéresser suffisamment à lui pour émouvoir par ses périls; mais assurément les doctes français d'alors n'étaient pas prêts à accueillir un tel personnage alors qu'ils avaient bien peu d'équivalents de l'autre côté des Pyrénées pour imposer des contraintes aux dramaturges. Corneille a préféré camper un Carlos usant d'un langage de grand seigneur, obsédé et persécuté toutefois par le sentiment d'un « défaut » qui ne hante pas les figures plébéiennes les plus réussies du théâtre espagnol à tonalité tragique. Il est vrai que ces dernières revendiquent toutes le premier degré de la noblesse : la pureté de sang³⁵. En quelque sorte, le « défaut » étant reporté sur d'autres, il est plus facile de se montrer soi-même *spoudaios*...

Néanmoins, on peut estimer que l'arrivée incongrue du pêcheur de *Don Sanche d'Aragon* à la Cour de Castille réveille chez son fils, avec l'affection, une sorte de fierté de son origine. Il faut dire qu'en emprisonnant son père, on créait justement dans sa famille la tache qui lui était secrètement reprochée ; Carlos-Sanche se révèle alors prêt à défendre la pureté et la dignité de son nom (v. 1612-1617) :

On attache à son nom un opprobre éternel !
Je suis fils d'un pêcheur, mais non pas d'un infâme :
La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme ;
Et je renonce aux noms de comte et de marquis
Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils :
Rien n'en peut effacer le sacré caractère.

On peut donc considérer que, si le héros de la tragédie que Corneille n'a pas écrite, et que nous avons la hardiesse de nous figurer, repart en Aragon avec son père le pêcheur, il s'est au moins délivré dans la douleur du sentiment d'un défaut consubstantiel à son appartenance plébéienne.

³⁵ Peribañez dit dans la dernière scène : « *Yo soy un hombre, / aunque de villana casta, / limpio de sangre, y jamás / de hebreo o mora manchada* (Malgré ma condition de vilain, je suis un homme aux origines sans tache, jamais souillées de sang juif ou maure) ». Traduction de Pierre Dupont, *op. cit.*

Riquet à la houppe, défaut et désir féminin

Elisabeth Rallo

Université de Provence, CIELAM

On a souligné plusieurs inconséquences dans le conte de Perrault « Riquet à la houppe »¹, et il est vrai que bien des points du texte semblent exiger une élucidation : pourquoi la belle princesse a-t-elle une jumelle stupide et laide comme une guenon ? Comment se fait-il que Riquet tombe amoureux d'une fille si sotte, que tous les prétendants délaissent au bout d'un quart d'heure ? Que vient faire le banquet de noces au milieu des bois ? Pourquoi le conte suppose-t-il que le « miracle » de la fée est réel pour la Princesse et une farce pour Riquet ? Pourquoi la Princesse est-elle aussi hésitante à l'idée d'épouser un Prince vraiment charmant qu'elle a rencontré au château ? Autant de questions sans réponses dans le texte lui-même. Autant d'incitations à chercher une réponse ailleurs, peut-être dans la mise en scène de ce qui se passe lorsqu'une femme est face à son désir.

Avertissons le lecteur que ce qui suit n'est guère politiquement correct : nous sommes au XVII^e siècle et Perrault n'a pas l'heur de connaître les dictats du féminisme d'aujourd'hui – que je ne partage pas tous. Allons donc voir ce qui se passe dans un « conte du temps passé » sans le juger à l'aune des valeurs d'aujourd'hui.

Avant Perrault

En 1695, un superbe manuscrit, décoré de vignettes en couleurs et d'un frontispice colorié à la gouache, est remis à Mademoiselle. Il contient une dédicace « À Mademoiselle » signée « P. D. » (Perrault d'Armancour) et cinq contes en prose (« La Belle au bois dormant », « Le Petit Chaperon rouge », « La Barbe Bleue », « Le Maître Chat ou Le Chat botté » et « Les Fées »). En 1696, alors que Perrault est en train de travailler à l'impression de ses contes, Catherine Bernard publie un roman galant intitulé *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole*². À la cour de Philippe II, les deux favorites de la reine, Inès de Cordoue et Léonor de Silva, tombent amoureuses du Marquis de Leme, qui choisit Inès. À une séance de contes, une joute est organisée et les deux jeunes filles vont devoir faire leurs preuves. Inès raconte l'histoire du *Prince Rosier*, Léonor celle de *Riquet à la Houppe*. Le Marquis, qui est tombé amoureux d'Inès, ne tarit pas d'éloges sur *Le Prince Rosier* et ne dit rien sur *Riquet à la Houppe*. Le conte passe à la trappe. *Riquet à la Houppe* de Catherine Bernard repose sur un *topos* galant : celui de l'amour qui donne de l'esprit. On reviendra sur cette idée, car comment oublier que La Fontaine a publié ses *Contes* et qu'il y en a un dont le titre est « Comment l'esprit vient aux filles » ? Mais revenons au conte de Catherine Bernard : Mama est fille unique d'un grand seigneur de Grenade, elle est très belle mais sa bêtise pèse à tout le monde. Un jour, elle rencontre un gnome qui lui promet de l'esprit à condition qu'elle l'épouse dans un an. L'héroïne fait sa rencontre : « Elle vit sortir de la terre un homme assez hideux pour paroître un monstre » (p. 47), et plus tard, Mama accepte et, devenue intelligente, choisit un amant. Le terme fixé, elle peut ou

¹Voir, entres autres : Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Tel Gallimard, 1978 ; Marc Escola, *Contes de Charles Perrault, dossier et commentaires*, Paris, Gallimard, « foliothèque 131 », 2005.

² Monique Vincent, « Les deux versions de Riquet à la Houppe : Catherine Bernard (mai 1696), Charles Perrault (octobre 1696) », *Littératures Classiques*, 1995, 25, p. 299-309. Nous indiquons entre parenthèses la pagination des citations d'après l'édition suivante : *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole* [1696], Genève, Slatkine Reprints, 1979.

redevenir idiot, ou épouser Riquet, qui se révèle le roi des gnomes – « Je suis le Roy des Gnomes, vous en serez la Reine » (p. 57) – et lui présente son royaume : une caricature de la vie de cour. Mama accepte sa main parce qu'elle ne veut pas redevenir idiot et craint que son amant ne la repousse si elle perd son esprit. Elle le fait venir sous terre et vit une double vie la nuit. Quand Riquet s'en aperçoit, il change l'amant en gnome. La morale tient plus du fabliau que du conte : « Les amans à la longue deviennent des maris » (p. 72). On compte à l'époque quatre types de créatures qui sont reliés aux quatre éléments : les nymphes pour l'eau, les sylphes pour l'air, les salamandres pour le feu et les gnomes pour la terre. Mama se trouve donc obligée de vivre sous terre auprès d'un homme qui semble tenir du diable sa laideur, sa richesse et sa puissance. La figure du gnome, selon Emmanuelle Sempère, « implique [...] une densité charnelle » : « il est la laideur même, obscène par ce trop-plein de présence, incarnant en quelque sorte le désir monstrueux de l'épousée »³. Voilà une précision qui est fort importante. Déjà dans le choix du personnage se profile la raison du choix de Mama, son désir.

Riquet à la Houppe

Mal aimé du recueil en prose de Perrault, « Riquet à la Houppe » est celui qui a le moins intéressé la postérité et qui a le moins suscité de critiques et de réécritures⁴. Le conte tourne autour de la question du mariage. Une princesse aussi belle que bête se voit délaissée de tous, alors que sa sœur parvient par son esprit à faire oublier sa laideur, et la pauvre princesse donne de l'impatience même à sa mère : « La reine, toute sage qu'elle était ne put s'empêcher de lui reprocher sa bêtise, ce qui pensa faire mourir de douleur cette pauvre princesse » (p. 175). À l'une l'esprit fait défaut, à l'autre, la beauté. Cette princesse qui n'est qu'une « bête » comme elle le dit elle-même, séduit par l'intermédiaire de son portrait (donc « en silence »), un prince hideux, qui partage le défaut de beauté de sa sœur, mais qui est paré de toutes les qualités. Ce pauvre Prince, Riquet, est né laid comme un « marmot », un singe, il est bossu et contrefait et a une ridicule houppe sur la tête. Comment supposer que le portrait que voit Riquet ne reflète en rien la sottise de la belle ? Le prince le comprend : grâce à une fée, il a le don de rendre intelligente celle qu'il aimera, il est tombé sur la bonne personne. De plus, si elle l'aime en retour, il deviendra beau. Il lui propose donc un marché au cours de leur première rencontre dans le bois où la pauvre fille est allée « plaindre son malheur ». Marché très clair : si vous voulez avoir de l'esprit, épousez-moi. Mais comme je suis galant homme, je vous laisse un an de réflexion. Curieuse attitude de la part de Riquet : la suite du conte nous montre qu'il ne doute pas un instant de la réussite de son projet, puisqu'il fait préparer à l'avance son repas de noces. Pourquoi est-il si sûr de lui ? Et que s'est-il passé lors de la première entrevue ?

La belle idiote, maladroite et gauche, ne parle guère. Elle est, comme à l'accoutumée, tout interdite devant Riquet et ses propositions. Mais elle ne manque pas de lucidité et sait au moins qu'elle est bête. De plus en plus intelligente, elle prend plaisir à la compagnie de celui qu'elle tient pour « l'homme du monde qui a le plus d'esprit » (p. 178), elle se lance dans une conversation galante et soutenue, elle rivalise d'esprit avec lui, elle lui fait même craindre de lui en avoir trop donné ! L'entente entre eux semble parfaite. Chose étrange cependant, une fois revenue à la cour, la princesse oublie Riquet et sa promesse. Dira-t-on qu'elle « refoule » quelque chose, et qu'elle adopte une position de déni ? Il s'est passé dans le bois quelque chose qu'elle préfère oublier. Elle rencontre d'autres princes et entre autres charmants jeunes gens,

³ Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIII^e siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 297.

⁴ Nous mentionnons entre parenthèses la pagination des citations d'après l'édition suivante : Charles Perrault, *Contes*, Paris, Classiques Garnier, édition établie par Gilbert Rouger, [1981], 1991, p. 175.

un vrai prince charmant pourvu de toutes les qualités... Hélas, elle n'éprouve pour lui que « de la bonne volonté » – sans plus.

La princesse se retrouve dans les bois un an plus tard et, après avoir vu les préparatifs de la noce, retrouve Riquet. Va-t-elle tenir parole ? Depuis qu'elle est intelligente, elle réfléchit beaucoup – trop ? – et a bien du mal à se décider pour le mariage : dans ce genre d'affaires, l'intelligence est un frein à l'action, car on est « difficile en gens », on veut être sûr de soi, on pèse le pour et le contre, bref, on hésite. Même quand le prétendant a toutes les qualités, si on éprouve seulement de la « bonne volonté », cela n'est-il pas suffisant pour penser qu'il ne serait pas sage de l'épouser, et qu'on en « veut » un autre ? Riquet emporte l'adhésion absolue, la princesse le dit elle-même – à ceci près que son défaut de beauté en fait un monstre. Comment se résoudre à paraître à la cour avec un tel gnome ? Que penseront les courtisans ? Quelles conclusions tireront-ils sur le penchant de la princesse : même un mariage de raison ne justifierait pas un tel sacrifice. Il faut alors supposer qu'il lui plaît. Dieu du Ciel, comment est-ce possible ?

Pour que Riquet devienne beau, il faut que la Princesse l'aime assez pour le souhaiter : vous aurez le pouvoir de « rendre beau celui que vous aimerez » (p. 179) a dit Riquet. Il ne parle pas d'estime ou d'inclination. Et la princesse aime assez Riquet – depuis le premier jour – pour que le miracle s'accomplisse. Voilà la décision prise immédiatement, comme si tous les obstacles avaient été levés, Riquet est maintenant « présentable ». Voilà Riquet prince charmant. Les deux mariés vont à la Cour, le Roi est bien obligé d'accepter ce mariage... Le narrateur malicieux suggère une autre hypothèse, avancée par les esprits malveillants : Riquet est toujours aussi laid, mais l'amour a accompli une métamorphose : la princesse, aveugle comme il se doit quand on est amoureuse, le voit beau et cela suffit.

« Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la Fée qui opérèrent, mais que l'amour fit seul cette métamorphose. Ils disent que la Princesse ayant fait réflexion sur la persévérance de son Amant, sur sa discrétion, et sur toutes les bonnes qualités de son âme et de son esprit, ne vit plus la difformité de son corps, ni la laideur de son visage, que sa bosse ne lui sembla plus que le bon air d'un homme qui fait le gros dos, et qu'au lieu que jusqu'alors elle l'avait vu boiter effroyablement, elle ne lui trouva plus qu'un certain air penché qui la charmait [...]. Quoiqu'il en soit, la Princesse lui promit sur le champ de l'épouser [...].

Moralité: [...] Tout est beau dans ce que l'on aime, / Tout ce qu'on aime a de l'esprit. »
(p. 180-181)

Dans le *Dialogue de l'Amour et de l'Amitié*⁵, écrit avant les *Contes*, Perrault fait dire à l'Amour qu'il est « décrié » parmi les femmes. Celles-ci rougissent de lui, et préfèrent parler d'estime ou d'amitié pour masquer ce qui est clairement désigné comme désir. « Je n'ai point de plus grand plaisir que de rentrer dans un cœur incognito... ce sont des petites façons qu'elles s'imaginent que leur gloire les oblige à faire » (p. 215). Ne peut-on penser que la princesse fait des façons ? D'autant plus qu'elle doit se résoudre à éprouver du désir pour un homme à qui la beauté fait défaut, et qu'elle est sollicitée par le plus parfait des prétendants. Comment faire face à cette situation ? D'abord, en tergiversant pour épouser le prince charmant, parce qu'elle n'éprouve pas assez de désir pour lui : bel exemple de lucidité. Ensuite, en « oubliant » Riquet et ce qu'il a suscité en elle : bel exemple de déni. Enfin, en essayant de rationaliser son choix : puisqu'il m'est insupportable et impossible de désirer un monstre, je m'aveugle et je le change, bel exemple de mauvaise foi. Une fois le compromis avec soi-même trouvé, on peut laisser faire le désir, d'autant que les autres qualités de Riquet peuvent donner à autrui une raison de rationaliser à son tour : la princesse voit la belle âme de son mari au-delà de sa laideur, l'amour

⁵ *Dialogue de l'Amour et de l'Amitié*, dans Charles Perrault, *Contes*, op. cit., p. 213-233 (nous citons la pagination des citations entre parenthèses).

est voyant et non aveugle, il dépasse les apparences. Dans cette hypothèse on fait l'économie du désir « bestial » que cette belle si bête éprouva dans les bois pour un homme à qui la beauté fait autant défaut.

« On remarque en effet que tous les amants, quelque fous qu'ils soient, veulent paraître sages, et qu'on n'en voit point qui ne prétendent être fort raisonnables ; mais de toutes leurs extravagances je n'en trouve point de plus plaisante que celle qui est commune à tous, je veux dire la forte persuasion qu'ils ont que la personne qu'ils aiment est la plus belle et la plus accomplie de toutes celles qui sont au monde » (p. 230).

Topos d'époque repris par Boileau et Molière... Et dans ce « Dialogue », toute une partie semble préfigurer la « métamorphose » de Riquet aux yeux de sa Princesse : « les amants ne jugent aussi favorablement de la beauté qu'ils aiment que parce qu'ils ne la voient jamais qu'à la lueur de leur flambeau » (p. 231). Tout est dit en filigrane : les femmes voilent leur désir sous divers noms (« Estime, Complaisance, Bonté », p. 215) et font de petites manières : mais la vérité est là. Même des personnes dont l'humeur et l'inclination sont tout à fait opposées se désirent et « s'entr'aident ». Le désir exerce un attrait irrésistible et les phénomènes amoureux suivent.

Voilà pourquoi Riquet est si sûr de lui ; il peut faire préparer la noce, la belle est à lui, il sait qu'il lui offre un moyen de se convaincre à peu de frais : l'histoire du don de la fée. Pourquoi les intelligents devraient-ils être plus malheureux que les idiots qui ne se posent pas tant de questions et se laissent aller au désir ? Mais les malins ont plus d'un tour dans leur sac : par exemple l'art de la parole, la mauvaise foi, la rationalisation. Riquet est arrivé à ses fins et tout est bien qui finit bien... Revenons tout de même sur l'histoire du Roi des gnomes. Riquet est laid, et surtout il porte cette « houppe » qu'il n'arrive pas à discipliner : elle est sur le sommet de sa tête, toujours *dressée*. S'il y a signe de sa virilité, de son « trop plein de présence », c'est bien sa houppe, qui ressemble à la *huppe* d'un animal. Est-ce la houppe dressée sur le crâne qui a plu à la Princesse ? Pourquoi pas ? Non seulement la houppe fait signe mais la parole vient au secours du désir : les beaux parleurs augmentent leur séduction, et Riquet est maître en l'art de la séduction langagière.

Si Perrault garde l'histoire du repas de noces souterrain, c'est parce qu'il ne renonce pas à la figure du gnome sexuellement attirant, comme il ne renonce pas à l'apparence un rien diabolique de Riquet. Perrault a gardé l'aspect tellurique du conte. Non seulement Riquet est un « gnome » mais il a quelques attributs du Diable, la bosse, la claudication – on sait que le Diable est « supérieur à l'homme dans l'étreinte », comme dit Brassens du Gorille de la chanson. Quiconque a lu *Rosemary's Baby* se souviendra de la scène de l'accouplement entre le Diable et la jeune femme. Une raison de plus pour supposer que la Princesse est attirée sexuellement dès le début par Riquet.

Des écrivains contemporains ont réécrit le conte de « Riquet ». Lydie Salvayre propose en 2002 une nouvelle intitulée *De l'avantage d'être laid*. Son Riquet, prince de l'immobilier, tombe amoureux d'une belle idiote et lui fait croire aux fées pour coucher avec elle⁶. L'année d'après, Catherine Millet écrit *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*⁷, enfin en 2015, Gérard Mordillat écrit une nouvelle intitulée « La Véritable Histoire de Riquet à la Houppe »⁸. Amélie Nothomb enfin publie en 2016 un roman dont le titre est *Riquet à la Houppe*. Dans *Politique*

⁶ Lydie Salvayre, « De l'avantage d'être laid », dans (Coll.), *Les Contes de Perrault revus par...*, Paris, La Martinière, 2002, p. 157-171.

⁷ Catherine Millet, *Riquet à la Houppe, Millet à la loupe*, Paris, Stock, 2003.

⁸ Gérard Mordillat, dans (Coll.), *Leurs Contes de Perrault*, Paris, Belfond, 2015, p. 14-28.

du Conte, Alice Brière-Haquet publie analyse les trois premiers ouvrages dans un chapitre intitulé « Riquet à la Houppe. Le triomphe de la laideur » :

« Trois auteurs s’y essayent, deux femmes et un homme, tous trois nés entre 1948 et 1949, et donc ayant tous trois vécu la révolution sexuelle de 1968, ils dressent au seuil de la maturité, un point sur le désir aujourd’hui. [...] Lydie Salvayre et Gérard Mordillat transposent tous deux le conte de Perrault dans un contexte moderne. [...] La démarche de Catherine Millet est très différente. Elle n’actualise pas le conte dans la société moderne, mais dans sa propre vie. Elle l’associe à sa quête autobiographique entamée dans *La Vie sexuelle de Catherine M.* et relit son enfance à l’aune des mythes perraultiens »⁹.

À vrai dire, ni le texte de Lydie Salvayre ni celui de Gérard Mordillat n’apportent du nouveau : le sexe est, bien entendu, au premier plan et l’hypothèse développée plus haut, mise au grand jour. La vulgarité est de mise et tout est coucherie et baisades, sans plus, encore que chez Lydie Salvayre, la jeune fille devenue intelligente, se met à lire des ouvrages sérieux et difficiles... Pour Catherine Millet, c’est assez différent et plus intéressant. Elle se réapproprie le conte de façon originale et raconte sa venue à l’écriture, une « voix qui ne craint pas de s’appuyer sur le laid ». Amélie Nothomb corrobore notre hypothèse à sa façon. Elle revient au conte de La Fontaine : « une note en bas de page attira son attention : ‘Dans la littérature facétieuse, donner de l’esprit signifiant s’initier à l’amour physique’¹⁰ » et lorsque sa jeune Trémière rencontre Déodat-Riquet, le coup de foudre est immédiat. Trémière, à la lecture du conte, avait compris que les hommes au physique avantageux ne lui plaisent pas et elle se résout à aimer « un monstre ». Ce monstre de Déodat, ornithologue distingué, lui plaît en un instant, et l’attirance est réciproque. Il s’agit bien de désir « au premier coup d’œil », indépendamment de la séduction et des affinités électives. Et Trémière, écrit l’auteure, ne voyait « plus la laideur du jeune homme depuis qu’elle l’aimait¹¹ ». Ainsi se termine le roman d’Amélie Nothomb, comme le conte de Perrault.

Voilà donc notre lecture du conte : la Princesse stupide arrive dans le bois et rencontre un homme très laid qui immédiatement lui « plaît ». Tous les deux ont un grave défaut que l’autre peut effacer, mais la condition est sans appel, il faut qu’ils passent outre et qu’ils s’aiment. Comment expliquer l’attirance de deux personnes qui se rencontrent pour la première fois, dans les scènes très célèbres des « yeux qui se rencontrèrent » ? On peut voir les choses de façon « romantique » : deux êtres sont destinés l’un à l’autre et se « reconnaissent » dans « cet ignoble bal masqué que l’on nomme le monde » comme l’écrit Stendhal¹². Mais on peut aussi constater que c’est l’attirance *physique* qui est première, avant même qu’on ne se parle. Et c’est bien ce que Perrault semble mettre en scène dans son conte. Les contemporains, qui insistent sur l’aspect sexuel de l’histoire, ont compris le message caché de Perrault, qui explicite sa conception du désir des femmes dans le *Dialogue de l’Amour et de l’Amitié*. Conception misogyne ? Sans doute. Conforme aux mentalités de son temps ? Sûrement. On relira à l’occasion le conte en vers de La Fontaine, « Comment l’esprit vient aux filles ». La femme, pour Perrault, désire ce qui est « la bête » en l’homme, avant tout sa « virilité ». (Et Riquet en a « en excès »). Elle s’arrange avec le reste, se raconte des fables, et la galanterie prend le relais. Alors qu’importe le défaut de beauté ? Au contraire, peut-être ? La Belle va donc « aimer » la Bête, pour le plus grand plaisir de celle-ci...

⁹ Alice Brière-Haquet, *Politique des contes : Il était une fois Perrault aujourd’hui*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2015, p. 119-132 pour cette citation et la suivante.

¹⁰ Amélie Nothomb, *Riquet à la Houppe*, Albin Michel, 2016, p. 165.

¹¹ *Id.*, p. 181.

¹² Stendhal, *Lucien Leuwen* dans *Romans et nouvelles*, Texte établi et annoté par Henri Martineau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1952] 1967, t. 1, p. 218.

« Plus arabes qu'en Arabie », plus romains qu'à Rome ? *L'Âne au bouquet de roses* (1802) et *Les Matinées du sultan* (1821), ou la réécriture comme correction des défauts¹

Carole Boidin
Université Paris Nanterre (LIPO)

Lorsque Antoine Galland traduit les *Mille et une nuits*, il les compare, dans sa correspondance, à *L'Âne d'or* : « Ces contes sont de la nature de l'Âne d'Apulée² ». Cette comparaison, bien qu'incidente, est à double tranchant : il se dédouane auprès de son destinataire, le grand érudit hollandais Gisbert Cuper, d'avoir consacré du temps à des textes aussi frivoles, tout en leur apportant une certaine valeur par la comparaison avec des classiques. À l'époque, en effet, *L'Âne d'or* fait l'objet d'éditions et de traductions régulières, et sert aussi de modèle et d'ancêtre au genre à la mode du conte de fées³. Un modèle qui n'est pas sans défaut : c'est du moins ce qu'affirme Charles Perrault, pour définir sa posture d'auteur moderne de contes à la fois plus moraux et mieux composés que les fictions fabuleuses « qui nous restent des anciens », fictions qui, écrit-il, « n'ont été faites que pour plaire, sans égard aux bonnes mœurs, qu'ils négligeaient beaucoup⁴ ».

Réciproquement, les *Mille et une nuits* sont, elles aussi dénigrées, dans la suite de l'échange épistolaire entre Galland et Cuper, qui les qualifie de « contes grotesques⁵ ». Galland lui-même souligne certains de leurs défauts pour s'arroger le droit de modifier leur présentation, au début du troisième volume de sa traduction :

Les lecteurs des deux premiers volumes de ces contes ont été fatigués de l'interruption que Dinarzade apportait à leur lecture. On a remédié à ce défaut dans les volumes qui ont suivi. On ne doute pas qu'ils ne soient encore plus satisfaits de celui-ci, où ils ne seront plus arrêtés par les autres interruptions à chaque nuit. Il suffit qu'ils soient instruits du dessein de l'auteur arabe qui en a fait le recueil⁶. »

Connaître le « dessein » de l'auteur peut suffire en matière de traduction : ennuyer un lecteur de contes de fées est en revanche une faute redoutable qu'Antoine Galland se donne le devoir d'éviter.

Galland traduit, Perrault adapte, mais dans les deux cas l'exhibition du défaut de l'original, dans les péritextes, permet d'asseoir une autorité, qu'elle soit issue de la connaissance de règles de composition, y compris morales, ou des réactions du public. Cette

¹ Cet article est la version très remaniée d'une communication lors du colloque international « *Les Mille et une nuits* et la créativité littéraire », Fès, 28-30 oct. 2009 (Université Dhar el-Mehraz – INALCO). Je remercie les organisateurs de ce colloque de m'avoir autorisée à la retravailler pour cette publication.

² Mohammed Abdel-Halim, *Correspondance d'Antoine Galland, édition critique et commentée*, Thèse complémentaire de lettres, Paris, Faculté de lettres, 1964, p.436 : lettre de la fin du mois d'août 1702, à Gisbert Cuper. Nous modernisons l'orthographe.

³ Voir par exemple Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes : Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁴ Charles Perrault, Préface des *Contes en vers (Grisélidis, nouvelle, avec le Conte de Peau d'âne et celui des Souhaits ridicules*, Paris, J.-B. Coignard, 4^e éd., 1695) réunis aux *Histoires ou Contes du temps passé* (1697). Éd. Roger Zuber, Paris, Imprimerie Nationale, « Lettres françaises », 1987, p. 81-82.

⁵ Lettre non datée, dans Mohammed Abdel-Halim, *Correspondance d'Antoine Galland*, op. cit., p. 493.

⁶ Antoine Galland, *Les Mille et une nuits*, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, notices, dossier, chronologie, bibliographie par Jean-Paul Sermain, Paris, GF Flammarion, 2004, 3 vol. : vol. 2, p. 257.

connaissance autorise la correction, modèle sur lequel se pense alors la réécriture littéraire, qu'elle se présente comme traduction ou comme adaptation. Suivant la définition du « défaut » dans le *Dictionnaire universel* de Furetière – « imperfection, vice naturel, ou acquis⁷ » – la réécriture serait alors justifiée comme reprise, au sens artisanal du terme, ou comme entreprise de perfectionnement. C'est dans cette gamme de conceptions que se déploie, dans l'Europe de la première modernité, ce que les formalistes qualifient, de manière transhistorique, d'intertextualité⁸.

Comme l'ont montré plusieurs travaux portant sur le conte littéraire à cette époque⁹, les auteurs profitent d'un nouvel intérêt pour des types de fiction qui échappent aux règles issues de l'héritage aristotélicien pour publier des récits combinant des inspirations diverses et expérimenter des formes de récits novatrices. Un rappel des règles classiques, auxquelles ces modèles dérogent, peut alors être une façon *moderne* de légitimer la fiction la plus débordante, en manifestant une distance critique vis-à-vis de ces repoussoirs efficaces. *L'Âne d'or*, et bientôt les *Mille et une nuits* font partie de ces modèles. Au XVIII^e siècle, on peut ainsi distinguer une ligne de réception et de réécriture commune pour *L'Âne d'or* et *Les Mille et une nuits*. Ils présentent un modèle de recueil sophistiqué, justifié par un récit-cadre souvent reçu comme un prétexte pour rassembler des histoires, ce qui donne lieu à des réécritures, des pastiches et des parodies. Le titre que nous avons choisi pour cet article fait allusion à une boutade de Hamilton dans ses *Quatre Facardins* :

Ensuite vinrent de Syrie
Volumes de contes sans fin,
Où l'on avait mis à dessein
L'orientale allégorie,
Les énigmes et le génie
Du talmudiste et du rabbin,
Et ce bon goût de leur patrie,
Qui, loin de se perdre en chemin,
Parut, sortant de chez Barbin,
Plus arabe qu'en Arabie¹⁰.

Défaut de morale, répétitivité, ou débordement de la matière : les deux ancêtres du conte de fées sont sous le signe de l'excès, que de nouvelles œuvres prétendent corriger, tout en contribuant dans les faits à ce déferlement.

Nous nous proposons d'étudier en ce sens deux ouvrages explicitement inspirés des *Mille et une nuits* et de *L'Âne d'or*, et publiés au tout début du XIX^e siècle. Le titre du premier, *L'Âne au bouquet de roses, renouvelé de l'Âne d'Apulée* (1802) semble le désigner comme l'adaptation de l'ouvrage d'Apulée à une nouvelle époque ; pourtant, bien au contraire, elle inscrit tout entière l'histoire de l'âne dans l'Antiquité, en mettant en scène Apulée lui-même comme narrateur. Le titre du second, *Les Matinées du sultan*, fait signe vers la mode parodique

⁷ *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts [...]*, par Antoine Furetière, La Haye / Rotterdam, Leers, 1690, t. 1, p. 400.

⁸ Voir notamment Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, 2008 et Groupe "Lire, Commenter, Réécrire", *Métamorphoses du commentaire (XV^e-XVIII^e siècle) : une anthologie*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020.

⁹ Voir notamment les travaux publiés dans la revue *Féeries* des ELLUG (notamment le volume 2 de 2004-2005, dirigé par Jean-François Perrin sur le conte oriental), ainsi que Jean-François Perrin et Régine Jomand-Baudry (dir.), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale (Actes du colloque de Grenoble, 2000)*, Paris, Kimé, 2002.

¹⁰ Antoine Hamilton, *Les Quatre Facardins*, Paris, J-F Josse, 1730 [numérisé sur le site Gallica ; cote NUMM 88609], p.5.

du conte à l'orientale qui a fleuri au siècle précédent ; pourtant les histoires rassemblées s'inspirent de bien d'autres traditions¹¹. Qu'y a-t-il donc à « renouveler », ou à parodier, dans *l'Âne d'or* et les *Mille et une nuits*, en ce début de siècle tourmenté où les fictions merveilleuses peuvent sembler hors de saison ?

Des contes qui mettent en jeu les conventions du « conte » littéraire

Les titres : deux projets différents mais convergents

Comme son titre l'indique, *L'Âne au bouquet de roses, renouvelé de l'Âne d'Apulée* (1802) présente une adaptation, une réécriture de l'ouvrage d'Apulée¹². Il s'inscrit par là même dans une tradition remontant à la Renaissance italienne, où les aventures du personnage de Lucius sont souvent transposées dans le monde connu du lecteur ou dans une langue qui lui est familière¹³. L'insistance sur le bouquet de roses rappelle de façon poétique la condition nécessaire, dans l'intrigue, pour que le personnage principal, changé en âne, puisse retrouver sa condition d'homme ; c'est également le signe d'une réécriture orientée stylistiquement vers la production galante. *Les Matinées du sultan* (1821) proposent quant à elles, dès le titre, une réécriture parodique des *Mille et une nuits*, puisqu'il n'est pas question de nuits, mais de matinées. Comme chez Hamilton, l'intrigue se présente comme une suite du recueil arabe, mais il est question du fils de Schariar et de sa passion pour les récits¹⁴.

Le dispositif énonciatif

Chacun de ces ouvrages retravaille le cadre énonciatif de sa source, dans le sens de la poétique des contes littéraires du XVIII^e siècle, c'est-à-dire, comme des recueils de contes sophistiqués, proches de l'esthétique des romans digressifs d'un Sterne, par exemple.

L'Âne au bouquet de roses commence par s'inscrire dans une tendance plus ancienne d'interprétation philosophique de *L'Âne d'or*, composée par Apulée le platonicien. Le récit commence en effet au milieu d'une conversation sur la métempsycose entre Apulée et ses amis philosophes. Après une exclamation de Sexte qui envie la tranquillité des animaux, à l'image de l'âne qu'ils ont sous les yeux à ce moment-là, Apulée l'interrompt pour lui dire que la vie de cet animal n'est peut-être pas si paisible qu'il n'y paraît :

J'en parle par expérience, et si, comme moi, vous aviez été âne pendant toute une année, vous ne porteriez pas envie au sort de cet animal¹⁵.

Cette déclaration fait rire ses compagnons, qui croient qu'il plaisante sur les théories de Pythagore. Or Apulée précise que c'est bien d'une métamorphose qu'il s'agit, et il invite ses

¹¹ [Sans auteur], *L'Âne au bouquet de roses, renouvelé de l'Âne d'Apulée*, 2 tomes, Paris, Leriche, 1802 ; Ferdinand Fullerton-Weston, *Les Matinées du sultan*, 3 vol., Paris, Pigoreau, 1821.

¹² L'indication de l'auteur est en soi une prise de position sur l'interprétation de l'œuvre, comme nous le verrons. Sur ce problème, on pourra consulter la synthèse récente de Julia Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass, a Study in Transmission and Reception*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2008.

¹³ Voir par exemple Matteo Maria Boiardo, *Apulegio volgare, (dell'Asino d'oro)*, Venise, 1516 (composé vers 1470) ; Agnolo Firenzuola, *L'Asino d'oro, di Apuleio tradotto*, Venise, 1549. Ces traductions adaptent *L'Âne d'or* comme un recueil de nouvelles, selon des perspectives différentes mais souvent satiriques : Firenzuola fait de Lucius un Toscan contemporain qui adopte certains de ses propres traits.

¹⁴ Nous conservons la façon dont nos sources orthographient les noms des personnages.

¹⁵ *L'Âne au bouquet de roses*, op. cit., t. 1, p. 6.

amis à l'écouter. L'auteur de cet ouvrage adapte donc les aventures de Lucius en les plaçant directement dans la bouche d'Apulée, et concrétise ainsi d'une façon curieuse la lecture autobiographique de l'ouvrage, qui court depuis Augustin¹⁶. C'est Apulée qui énonce les informations biographiques que les traducteurs antérieurs plaçaient dans leur introduction¹⁷, et il raconte son expérience comme une leçon de vie, d'autant plus piquante qu'il est question de métempsychose, un thème à la mode depuis quelque temps lors de la parution de l'ouvrage¹⁸.

Mais cette dimension exemplaire est un prétexte, qui disparaît rapidement au profit de récits de magie et surtout d'amour. Au préalable, le texte fait l'ellipse de plusieurs de ces récits présents dans *l'Âne d'or*, en soulignant ce procédé par un commentaire prononcé par Apulée lui-même :

je ne vous parlerai pas de toutes les histoires prodigieuses qui me furent racontées pendant la route ; elles me paraissaient toutes incroyables ; mais plus je les trouvais invraisemblables et plus j'avais d'impatience d'être à portée de juger par moi-même¹⁹.

Apulée juge ainsi les défauts de l'œuvre originale, ce qui semble autoriser la suite de la réécriture, comme œuvre plus authentiquement conforme à la sensibilité de l'auteur antique.

La métamorphose d'Apulée en âne, annoncée très tôt dans l'œuvre contrairement à ce qui se produit dans *l'Âne d'or*, est ensuite sans cesse retardée par d'autres épisodes, comme le souligne Sexte qui interrompt Apulée au moment où il évoque ses amours avec Photis, en sous-entendant qu'à ce moment-là il a eu la lubricité d'un âne. Par cette intervention humoristique, Sexte amène Apulée à reconnaître que ce qui précède la métamorphose, dans son récit, est superflu, mais agréable²⁰. Ce récit est ainsi pleinement conforme à l'esthétique moderne du plaisir de l'affabulation, assumé explicitement : « Je ne peux cependant me refuser à vous raconter encore, avant d'en venir à ma transformation, deux aventures assez singulières qui se placent naturellement dans mon récit »²¹. L'auteur rejette ainsi toute lecture allégorique de la curiosité du personnage, et la présente comme un prétexte pour rassembler de bonnes histoires, au fil des digressions du narrateur.

Les Matinées du sultan, quant à elles, racontent les aventures de Schariar II, sultan après la mort de son père, qui refuse de se marier car il préfère à la compagnie des jeunes femmes celle des vieilles : il n'a qu'une seule passion, celle d'écouter des histoires, passion qu'il tient de sa mère. L'auteur se place ainsi parmi les auteurs qui ont imaginé une suite pour *Les Mille et une nuits*, d'ailleurs l'un des derniers récits est explicitement désigné comme la suite des aventures de Maugraby insérées dans la continuation des *Mille et une nuits* de Cazotte (1788-

¹⁶ Outre l'ouvrage déjà cité de Julia Gaisser, on peut consulter, à ce propos, celui de Robert H.F. Carver, *Protean Ass, the Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to Renaissance*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

¹⁷ *L'Âne au bouquet de roses*, op. cit., t. 1, p. 7-8 : « Vous savez que je passe dans le vulgaire pour être fort versé dans la magie, et que j'ai même été obligé de me défendre de cette inculpation devant le proconsul d'Afrique sur la dénonciation d'un certain Scininius Emilianus ».

¹⁸ Voir Jean-François Perrin, « Petits traités de l'âme et du corps : les contes à métempsychose (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle*, op. cit., p.123-139.

¹⁹ *L'Âne au bouquet de roses*, op. cit., t. 1, p. 8-9.

²⁰ *L'Âne au bouquet de roses*, op. cit., t. 1, p. 21 : « Il me semble, interrompt Sexte, qu'Apulée nous avait promis l'histoire de sa transformation. Je ne sais si ce début doit l'y conduire ; mais en ce cas il avouera que s'il n'y a pas de plaisir à être âne, il y en a du moins à le devenir ».

²¹ *L'Âne au bouquet de roses*, op. cit., t. 1, p. 21-22.

89)²². L'ouvrage joue également sur le topos du jeune homme qui refuse de se marier²³, et sur les représentations des contes qui les associent au féminin. En effet, sa mère Schéhérazade, inquiète de la survie du royaume (pour éviter « les horreurs d'une guerre civile »), et sous la pression du peuple qui tient à son bon régime monarchique, engage alors vingt jeunes femmes de toutes origines. Le récit explicite la portée politique du blocage qu'occasionne la lubie du fils, à l'image de la vengeance disproportionnée qu'exerçait son père contre les jeunes filles du royaume. Ici aussi, c'est une figure fictionnelle d'autorité, la Schéhérazade qui énonçait les contes dans les *Mille et une nuits*, qui porte la critique sur les défauts du recueil original. La réécriture va démultiplier ces figures de conteuses. À tour de rôle, l'une de ces jeunes femmes devra raconter, chaque jour, une histoire d'une heure au sultan, à sa sortie du divan, afin que, séduit par l'une d'elles, il admette que les jeunes femmes aussi savent raconter, et que l'on peut trouver son bonheur dans le mariage. Pourquoi vingt femmes ? Est-ce que ce stratagème porte ses fruits ? Rien ne le dit au terme du troisième volume, qui laisse l'histoire principale en suspens. Cette réécriture est une variation amusante sur la machinerie narrative des *Mille et une nuits*.

Les deux ouvrages présentent ainsi des cas de pastiche (« à la manière de ») mais aussi de parodie, car ils dénoncent – non sans humour – des conventions propres à leurs sources et aux genres littéraires qui se sont constitués dans les reprises de ces sources. Par exemple, l'intrigue des *Matinées du sultan* souligne combien l'enjeu matrimonial a paru un prétexte artificiel aux yeux des lecteurs des *Mille et une nuits*, au point que Galland ait supprimé les interruptions de Schéhérazade. D'emblée, le lecteur des *Matinées du sultan* est prévenu que les histoires ne seront pas interrompues comme elles devraient l'être, et qu'on leur donnera pour titre le nom des conteuses successives :

Pour ne pas interrompre la chaîne de narration, le lecteur est prié de supposer que chaque jour, après une heure passée à raconter les contes suivants, ils sont remis au lendemain, et l'assemblée congédiée. On donnera ici les narrations, sans autres interruptions que de donner, au commencement de chaque conte, le nom de celle qui doit avoir la parole²⁴.

Dans les deux œuvres, il n'y a ainsi pas véritablement de suspens quant à l'intrigue, mais plutôt une curiosité quant à la façon dont la reprise va se singulariser. Ces ouvrages fonctionnent donc sur des effets de reconnaissance et de connivence entre l'auteur et le lecteur.

Les histoires enchâssées : le lieu de toutes les surprises

D'autre part, les deux ouvrages rendent tous les deux problématique le régime fictionnel qu'ils utilisent, brouillant les repères spatiaux et temporels. Ce phénomène est particulièrement visible dans certaines histoires insérées, qui s'avèrent essentielles pour notre propos.

Dans *L'Âne au bouquet de roses*, passé l'amusement suscité par le parti-pris autobiographique de l'énonciation, le lecteur s'attend à une reprise de l'histoire célèbre de Cupidon et Psyché qui est au cœur de *L'Âne d'or*. Dans l'original, cette histoire est racontée par une vieille femme à une jeune fille qu'elle doit divertir, et *L'Âne au bouquet de roses* semble

²² *Les Matinées du sultan*, op. cit., t. 3, p. 313 : « Ici, Bifatmé interrompit son discours pour adresser à Schariar les paroles suivantes : 'Votre majesté, sans doute, se rappelle les événements qui occasionnèrent la mort du Magicien Maugraby, comme ils vous furent racontés par votre auguste mère. Je m'abstiendrai donc de les répéter, quoiqu'ils soient particulièrement liés avec le fil de mon récit. Je me contenterai de vous faire ressouvenir d'un seul fait, absolument nécessaire pour l'éclaircissement de mon histoire. [...] ».

²³ À propos des *Mille et une nuits*, La Harpe déclare que l'on peut conclure des efforts de Scheherazade que Shahrivar aime les contes plus que les femmes (*Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Depelafol, 1825, p.362, disponible sur le site Gallica, cote NUMM 202728) [1^{re} édition 1798-1804].

²⁴ *Les Matinées du sultan*, op. cit., t. 1, note p. 10.

respecter ce dispositif. La vieille femme, effectivement présente, annonce en effet son intention d'une manière proche des propos qu'elle tient dans l'original :

Pour vous distraire un peu de votre mélancolie, je vais vous raconter une des plus jolies fables de notre mythologie²⁵.

Dans *l'Âne d'or*, la vieille femme annonçait : « Mais je vais te distraire par de doux récits et des histoires de vieilles²⁶ ». La réécriture corrige la récursivité de l'énonciation d'histoire de vieilles par une vieille femme, en soulignant l'appartenance du récit qui va suivre au domaine noble des « fables » mythologiques. De façon surprenante, cette vieille femme commence pourtant à raconter l'histoire du jugement de Pâris, ce qui constitue un changement par rapport au texte latin, bien que cette histoire y soit aussi présente, mais à un autre endroit²⁷. Or la jeune fille l'interrompt car elle connaît déjà l'histoire, et c'est alors que la vieille femme commence l'histoire de Psyché, en précisant que remplacer les trois déesses de l'épisode mythologique par les trois sœurs de Psyché doit lui paraître plus agréable. L'histoire attendue est ainsi mise en valeur, et l'auteur insiste, par ce commentaire, sur le charme de cette histoire pour les lecteurs de l'époque : c'est un conte de fées, dont le merveilleux se distingue du merveilleux mythologique²⁸. Mais la jeune fille interrompt une fois encore la vieille femme, en manifestant une certaine lassitude :

- Si je ne me trompe, répondit la jeune demoiselle, c'est celle de Psyché et de Cupidon. Comment ne la connaîtrais-je pas ? Elle a été écrite de nos jours par un auteur célèbre qui l'a embellie des agréments de son style et des charmes de son heureuse imagination.

- Oh, reprit la vieille, je vois bien que vous ne demandez qu'à être seule avec vous-même pour vous livrer à votre tristesse, et c'est précisément ce que je ne veux pas. Eh bien, voici une histoire que je vous défie bien de savoir, car c'est la mienne, et personne, que je sache, ne l'a encore écrite²⁹.

L'allusion est double. D'une part, dans la fiction, la scène se passe dans l'Antiquité, à l'époque d'Apulée ; or l'auteur célèbre qui a repris cette histoire à cette époque ne peut être qu'Apulée lui-même, du moins si l'on suppose qu'il est bien l'auteur, dans le monde réel, de *L'Âne d'or*. Apulée ferait donc, dans cette conversation supposée avec ses amis philosophes, allusion à sa propre œuvre. Mais il ne l'évoque jamais explicitement. Il y a donc une possible métalepse, un peu complexe³⁰. D'autre part, pour le lecteur de *L'Âne au bouquet de roses*, ce passage peut également fournir une allusion aux *Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine (1669). Il y aurait ainsi un autre niveau de métalepse, l'époque dans laquelle vit le lecteur faisant irruption dans le temps de référence de la fiction. Quoi qu'il en soit, la jeune fille attire ainsi l'attention du lecteur sur l'absence d'originalité de l'histoire, défaut qui souligne le défi que relève ainsi l'ouvrage : l'auteur se démarque de la tradition, en refusant de rivaliser avec les adaptateurs de l'histoire de Psyché. Il substitue à ce conte une histoire personnelle plus romanesque, ce qui renforce la cohérence générique du récit global.

²⁵ *L'Âne au bouquet de roses*, op. cit., t. 1, p. 113-114.

²⁶ Apulée, *L'Âne d'or*, IV, 27 : *sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus auocabo*. Nous reprenons les divisions du texte établi par D. S. Robertson dans la Collection des Universités de France des Belles-Lettres (1^{re} édition 1940) et proposons notre traduction.

²⁷ Apulée, *L'Âne d'or*, X, 29-32.

²⁸ Véronique Gély montre comment l'histoire de Psyché est interprétée comme un conte de fées au XVII^e siècle (*L'Invention d'un mythe : Psyché, allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion, Lumière classique, 2006, 2^e partie, ch.2, « Quel genre de conte ? »).

²⁹ *L'Âne au bouquet de roses*, op. cit., t. 1, p. 117-118.

³⁰ Au sens où la définit Gérard Genette : « figure par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique » (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244).

Mais l'histoire en question est en fait une histoire orientale, digne des *Mille et une nuits* par son décor indien. Elle relève du genre du conte de fées, puisque l'héroïne est connue de son futur époux par l'intermédiaire d'un oiseau qui lui dérobe son soulier : en le voyant, le prince tombe amoureux par avance de sa propriétaire. C'est également un roman héroïque en miniature, puisque la vieille femme raconte comment elle a épousé dans sa jeunesse un roi de l'Inde, qui s'est fait tuer par les Parthes. Elle est alors constituée prisonnière par le roi des Parthes qui tente d'abuser d'elle, mais celui-ci est assassiné par la rivale de l'héroïne, qui finit par être vendue comme esclave en Grèce. Entre-temps, elle a reçu la visite d'un brahmane, qui lui a prédit que dix ou douze siècles plus tard elle serait Roxelane la Circassienne et mènerait à sa guise les volontés des plus grands sultans. Nous retrouvons ici le thème de la métempsychose, traité selon un mode curieux. L'histoire d'Azola-Mirza figurerait ainsi une forme antique du conte à l'orientale... Voilà qui ne manque pas de piquant : la vieille femme, narratrice topique des contes de fées, est en fait une ancienne princesse orientale. La créativité du conte oriental est mise au service de la *fabula* antique. Cette contamination des imaginaires est permise par le fonctionnement du conte comme forme littéraire, qui intègre des inspirations diverses, issues de plusieurs strates historiques. Le recueil de *L'Âne d'or* devient ainsi, dans cette réécriture, l'équivalent pragmatique d'un recueil de contes orientaux, ou plutôt il se constitue comme un ancêtre de l'ancêtre des fictions, pour ainsi dire.

Dans *les Matinées du sultan*, de façon moins spectaculaire, les histoires s'enchaînent, variant légèrement selon le tempérament de chaque conteuse. Elles forment ainsi un recueil varié, allant des histoires orientales aux histoires médiévales courtoises, car le sultan possède, bien sûr, des esclaves issues du monde entier, y compris une Française et une Anglaise. Cette suite des *Mille et une nuits* est là encore conforme à la technique de construction des recueils de contes, où la diversité est de mise. Mais là où, dans *Les Mille et une nuits*, Schéhérazade avait en mémoire des récits anciens et de tous genres, dans *les Matinées du sultan* elle rassemble une inspiration tout aussi vaste dans l'entourage même du souverain, en la personne des conteuses, qui constituent autant d'échantillons des traditions narratives du monde. La culture encyclopédique de Schéhérazade, limitée au domaine oriental, est ainsi améliorée. Cette technique permet de démultiplier les contes à l'infini, malgré le nombre limité de jeunes filles annoncé au départ : le troisième volume s'achève sur la mention d'une suite à venir de l'histoire du jeune sultan.

Les deux ouvrages rassemblent donc des contes tout en soulignant leurs modalités fictionnelles. Les vingt jeunes femmes des *Matinées du sultan* ne sont ouvertement que des prétextes à insérer des histoires, et *L'Âne au bouquet de roses* ne s'achève pas sur une initiation isiaque comme c'est le cas dans *L'Âne d'or*, ni sur un simple retour du héros à lui-même, comme c'est le cas dans *Lucius ou l'âne*, version grecque de l'histoire attribuée à Lucien de Samosate et connue en Europe depuis la Renaissance³¹. L'auteur de *L'Âne au bouquet de roses* connaît vraisemblablement aussi cette version et, bien que plaçant Apulée comme cible explicite de sa réécriture, dès le sous-titre et en le plaçant comme personnage-narrateur, il joue ici des attentes du lecteur quant à la version qu'il adoptera pour la chute de l'histoire. Un degré de plus est franchi : il se place également en redresseur des défauts de la fin de ces histoires d'âne. En effet, dans les deux versions antiques, le personnage principal touche à la fin de son expérience asinienne après avoir connu des mésaventures, mais également des moments agréables. Il passe en effet sous la propriété d'un riche citoyen qui, époustoufflé par cet âne surpris à consommer du vin en secret et capable de maîtriser les codes des banquets, le donne en spectacle à ses commensaux et lui offre des conditions de vie luxueuses. Une riche matrone

³¹ Alain Billault, « Lucien, l'âne et la métamorphose dans *Lucius ou L'âne* », *Revue Des Études Grecques*, vol. 132, 1, 2019, p. 263–76.

entreprend alors de louer les services de l'animal pour une expérience sexuelle dont il tire un plaisir inattendu et abondamment décrit. Cela incite son riche propriétaire à le mettre en scène dans un spectacle cette fois offert à la cité, au cours duquel il doit être amené à châtier une criminelle par une atteinte sexuelle forcée, avant qu'elle ne soit livrée en pâture aux bêtes sauvages. Prêt au suicide pour échapper à ce déshonneur, il est sauvé *in extremis* et redevient un homme, simple citoyen dans la version grecque, prêtre d'Isis chez Apulée.

Ici, l'épisode entier des plaisirs sexuels de l'âne avec la matrone disparaît, tout comme la menace de devenir un instrument de torture sexuelle. C'est à une épreuve toute philosophique que le personnage est promis : les commensaux du riche Thiase, amenés à réfléchir sur ce qui distingue l'âme humaine et l'âme animale au vu de cet âne se comportant de manière si humaine au banquet, décident de saisir l'occasion pour mettre en pratique l'hypothèse théorique connue comme le paradoxe de l'âne de Buridan, au sujet des déterminations des actes. Attribuée à Jean Buridan, philosophe du XV^e siècle, par Spinoza³² puis reprise dans de nombreux contextes, cette parabole met en scène un âne placé à égale distance de deux seaux de picotin, et qui serait, faute de toute détermination extérieure, incapable de choisir vers lequel se diriger et condamné à mourir de faim. Dans *L'Âne au bouquet de roses*, cette hypothèse est réputée connue de tous dès l'époque d'Apulée « ayant, avant de devenir âne, été assis à côté d'eux sur les bancs de l'école³³ ». Le philosophe changé en âne s'amuse à feindre l'indécision pour complaire à l'assistance et joue une « comédie » si bien reçue qu'il est ensuite donné en spectacle à toute la cité, ce qui lui fournit l'occasion de trouver les roses qui lui permettront de retrouver sa forme humaine. Mais, nouveau retournement, le personnage d'Apulée révèle *in fine* qu'il n'a fait que rêver toute cette aventure, en dormant aux côtés de sa bien-aimée³⁴. L'auteur se plaît ainsi à souligner, une fois de plus, la gratuité de l'œuvre, mais aussi sa moralité – plaisamment teintée de culture philosophique.

Cette virtuosité paisible ne doit cependant pas tromper. Il y a en effet dans ces œuvres plusieurs indices qui laissent percevoir une réflexion peut-être plus profonde sur les enjeux de cette tradition.

Produire des contes pour oublier l'histoire ?

Comme Jean-Paul Sermain l'a montré, aux XVII^e et XVIII^e siècles, le conte modèle les formes d'une énonciation communautaire idéale : les contes n'ont pas d'auteur, n'importe qui peut raconter et exprimer par là sa vision du monde ; les mœurs des contes de fées expriment une vision naturelle de l'ordre chrétien et monarchique, les Orientaux expriment le mélange de fatalisme et d'énergie de leur tempérament, malgré le despotisme qu'ils subissent. Le conte est alors conçu comme une émanation de croyances ancestrales, mises en beau langage par des auteurs mondains³⁵.

Mais quelle communauté les contes peuvent-ils manifester en tant de crise ? C'est le problème qui se pose aux auteurs de nos deux réécritures, aux prises avec les troubles politiques du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. S'ils composent des contes désormais « à l'ancienne », très conscients de leurs procédés et très parodiques, c'est pour tenter, semble-t-il, de penser encore, non sans un côté parfois réactionnaire, une communauté naturelle et un ordre social légitime, voire légitimiste. En réécrivant ces œuvres comme des contes de ce genre désormais

³² Baruch Spinoza, *Éthique*, traduction française par Bernard Pautrat, Paris, Seuil, « Points », 2010, p. 191-195 (scolie de la proposition 49 de la deuxième partie).

³³ *L'Âne au bouquet de roses*, *op. cit.*, t. 2, p. 143.

³⁴ *L'Âne au bouquet de roses*, *op. cit.*, t. 2.

³⁵ Jean-Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, L'Esprit des lettres, 2005. Il lie cette idée à une remise en cause des genres hérités de l'antiquité, et à l'émergence d'un projet chrétien de communauté naturellement morale.

désuet, ils mettent, de façon étonnante, des ensembles narratifs comme *Les Mille et une nuits* au service de projets qui ne sont pas aussi émancipateurs que c'est le cas pour d'autres écrivains et d'autres réécritures. C'est sous cet angle qu'il convient alors de présenter ces deux pièces curieuses, isolées, et qui semblent être, dans cette perspective, des reliquats des réécritures dix-huitiémistes de ces deux sources.

L'Âne au bouquet de roses, ou le refuge du conte en temps de désordre

Le recueil de 1802, « renouvelé de l'Âne d'Apulée » et raconté par Apulée lui-même, est publié de façon anonyme, sans préface. Les catalogues d'anonymes³⁶ lui attribuent pour auteur Guy-Marie Sallier-Chaumont de la Roche (1763-1839), futur député de Côte d'Or en 1824, qui a d'abord soutenu les idées de la révolution de 1789, « mais la marche de la Révolution refroidit son enthousiasme. Il vécut alors fort retiré, s'adonnant à la littérature³⁷ ». Il serait donc proche, au moment de composer *L'Âne au bouquet de roses*, du « repos » sur lequel son adaptation insiste beaucoup, celui que choisissent Apulée et l'héroïne à l'orientale, la vieille servante. Or il revient à la politique en 1802, année où il publierait donc, sous anonymat, cette adaptation d'Apulée, en même temps que des *Essais historiques pour servir d'introduction à l'histoire de la révolution française*, qu'il dédie à Bonaparte, alors Premier consul³⁸. Dans ses ouvrages historiques, Sallier-Chaumont de la Roche se montre préoccupé par les désordres qui ont dévoyé les idées des révolutionnaires, et prône un retour à l'autorité éclairée. Ce savoir sur l'écrivain est-il pertinent pour notre interprétation de son *Âne* ?

Nous ne pouvons exclure l'hypothèse qu'il ait seulement retravaillé une traduction à partir des documents de son grand-oncle, l'abbé Sallier, professeur de langue hébraïque au Collège royal et membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. Mais il nous semble que sa posture n'est pas sans intérêt, en ce sens qu'il renouvelle, si l'hypothèse est exacte, une conception pragmatique du conte, de l'écriture des contes, comme dérivatif à l'ennui ou à la mélancolie, topos des recueils de nouvelles depuis la Renaissance. Ce topos avait déjà été retravaillé, par exemple, dans les paratextes de l'édition du texte latin de *L'Âne d'or* publiée par John Price (1650), Anglais catholique émigré en France et en Hollande, qui dit avoir travaillé sur ce texte « parce qu'il fallait faire quelque chose, même si cela devait moins plaire aux autres, qui puisse en tous cas de façon certaine soulager et tromper mon chagrin au sujet de ma malheureuse patrie³⁹ ».

³⁶ Antoine-Alexandre Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, 4 vol., Paris, Barrois l'aîné, 1822-27 [2^e édition], vol.1, p.55 (n°758).

³⁷ Biographie sur le site de l'Assemblée nationale http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/biographies/1789-1889/Tome_5/SAINTE-CROIX_SALMON.PDF, p.259-260.

³⁸ *Essais historiques pour servir d'introduction à l'histoire de la révolution française. Par un ancien magistrat.* Paris, Leriche, 1802 (réimpr avec nom de l'auteur 1819). Il décrit ce rapport avec Bonaparte dans l'avant-propos de ses *Annales françaises depuis le commencement du règne de Louis XVI jusqu'aux États-Généraux (1774-1789)*, Paris, Leriche, Libraire, quai des Augustins, 1813 : p. iv « Mais aujourd'hui qu'une main tutélaire a préservé la France et agrandi ses destinées, tous les sentiments doivent se confondre dans ceux de la reconnaissance et du dévouement. J'ai déjà consigné mon opinion à cet égard dans l'Introduction à cette histoire, ouvrage imprimé en 1802, et dont Sa Majesté, alors Premier Consul, a bien voulu permettre que je lui fasse présenter un exemplaire ».

³⁹ *Erat aliquid agendum autem, si quod alios juvaret minus, certe maerorem meum de infelicissima conceptum patria levaret falleretque* (John Price, *L. Apuleii Madaurensis Metamorphoseon Libri XI cum notis et amplissimo indice Ioannis Pricaei, accessit eiusdem index alphabeticus scriptorium qui in Hesychii greco vocabulario laudantur*, Goudae, typis Gulielmi van der Hoeve, 1650, p.706 ; notre traduction).

Les Matinées du sultan ou la fiction au service du souverain ?

Le second ouvrage pose des problèmes encore plus directement politiques. Le topos du sultan rendu despotique parce qu'il est esclave de ses plaisirs est, nous l'avons dit, renouvelé de façon amusante par l'attitude de Schariar II. Mais l'usage du conte oriental comme un laboratoire de pensée politique, fréquent au XVIII^e siècle⁴⁰, prend une orientation curieuse dans le cas des *Matinées du sultan*.

Elles sont publiées par Ferdinand Fullerton Weston, et nous ne savons que peu de choses sur ce « gentilhomme anglais » partisan des ultras, qui a composé, outre cet ouvrage, des *Stances sur le sacre de S.M. Charles X*, en 1825, et une traduction anglaise de l'*Ode sur le baptême de S.A.R. le Duc de Bordeaux, par le Chevalier de Loizerolles*⁴¹.

La préface des *Matinées du sultan* commence par une objection véhémement à la publication de ces contes :

Des contes ! des contes ! L'auteur, éditeur, traducteur, ou quelle que soit sa dénomination, serait-il assez vain, assez présomptueux, assez fat, en un mot, pour croire, dans ce moment où toutes les têtes sont occupées à discuter sur les importantes questions que la politique de ces temps orageux nous présente, qu'on a le loisir, ou l'inclination même de se livrer à un genre de lecture aussi léger et aussi insignifiant que celui de contes ? Non vraiment ! Les considérations qui absorbent toutes les facultés, qui mettent tous les esprits en mouvement, sont trop sérieuses, trop alarmantes, pour que l'on puisse s'amuser à lire des balivernes⁴².

Suit alors une description non moins véhémement de toutes les tendances politiques qui se disputent dans les débats contemporains, à savoir les libéraux, les progressistes, et les royalistes. Cette objection n'est bien sûr qu'une posture rhétorique, et par un revirement de posture, l'auteur défend ses contes comme un moyen de détente, qui n'est pas plus invraisemblable que les discours politiques de ceux qui s'opposent à la royauté, et qui saura peut-être divertir celui en qui il place ses espoirs, le duc de Bordeaux, futur comte de Chambord. L'auteur effectue ainsi, lui aussi, une surprenante actualisation du topos qui fait des contes un dérivatif pour les esprits accablés, ou un miroir des princes apte à former les futurs souverains.

Mais la politique est également présente d'une autre façon dans cette préface. L'auteur dit tenir ses contes d'un ami ayant voyagé au Levant. Il lui aurait envoyé la traduction d'histoires qu'un homme de Smyrne racontait chaque soir dans un café :

Il y a environ deux ans qu'un de mes amis, étant à Smyrne, avait l'habitude de passer ses soirées dans un café où venait tous les jours un petit homme très vif, et parlant avec feu, qui gagnait sa vie en racontant des aventures semblables à celles des *Mille et une nuits*. Vous savez sans doute, ou si vous ne le savez pas, je vous l'apprends, que ces narrateurs sont très fréquents dans toutes les parties du Levant ; et qu'ils ont la coutume d'interrompre leur récit à un des endroits les plus intéressants de l'histoire, afin d'exciter la curiosité de leurs auditeurs, et de les engager à venir en entendre la suite le lendemain⁴³.

Dans sa préface, l'auteur double ainsi le récit-cadre fictionnel, en représentant une autre énonciation première, qui relèverait des pratiques réelles des Orientaux. Il renouvelle ainsi le topos du manuscrit trouvé, et s'inscrit dans une filiation symbolique avec l'attitude antiquaire

⁴⁰ Voir Jean-François Perrin, *L'Orientale Allégorie, Le conte oriental au XVIII^e siècle en France (1704-1774)*, Paris, Honoré Champion, 2015.

⁴¹ J.-M. Quérard, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France [...]*, t.3, Paris, Didot, 1823, p. 224.

⁴² *Les Matinées du sultan*, op. cit., t.1, p. i.

⁴³ *Les Matinées du sultan*, op. cit., t.1, p. xi.

de Galland et de Cazotte, qui eux-mêmes évoquaient abondamment leurs sources d'Orient. Mais ce « petit homme » a été mis en prison pour avoir critiqué le pouvoir en place. Cela permet à l'auteur de prendre position au sujet de la valeur politique de ses contes :

L'on sait très bien que, sous la domination turque, messieurs les libéraux, indépendants ou radicaux n'ont pas beau jeu, et qu'il n'est pas permis, comme dans certaines contrées de l'Europe, de s'ingérer dans les affaires de l'administration, pour en censurer les mesures. Notre homme, trop tard, découvrit cette vérité, et apprit, à ses dépens, qu'il valait mieux faire des contes, que de se mêler de ce qui ne le regardait pas⁴⁴.

L'auteur prétend donc préférer le divertissement aux intrigues politiques. Que cette attitude soit ironique ou non, peu importe : elle pose la question de la pertinence du genre dans le champ de la littérature de l'époque.

Par ailleurs, dans l'intrigue du livre, une conteuse se distingue dans cette perspective. Floriana, jeune Anglaise, déclare d'emblée :

Née loin des régions qui obéissent à votre majesté, je connais fort peu vos coutumes et vos mœurs, et je crains beaucoup que la simple histoire que j'ai à raconter ne soit pas digne de votre attention. Élevée dans une terre libre, ma bouche ne saurait parler le langage de la servitude. Vous me pardonnerez donc, sire, si, par ignorance, je venais à manquer au respect qu'on attend de nous dans ce pays ; et je vous prie très humblement de croire que je suis très loin de l'idée de vouloir vous offenser. Ayant dit ce peu de mots pour m'attirer votre indulgence, je m'empresse, sans plus de préambule, à me soumettre à vos augustes ordres⁴⁵.

Cette déclaration souligne le caractère particulier de ce récit⁴⁶. Floriana raconte une histoire de style gothique, où un chevalier anglais est appelé par un spectre dans un château, où il voit défiler les compagnons défunts de son père, qui a été tué avant la naissance de ce fils, du fait de la trahison de l'un de ses proches. Il doit le venger, et c'est l'enjeu du reste du conte. Nous verrions volontiers dans cette histoire une allusion à la situation du duc de Bordeaux ; son père, le duc de Berry, a été assassiné le 13 février 1820, et lui-même est né le 29 septembre. Fullerton Weston, anglais comme la conteuse de ce récit, transmettrait ainsi un message d'encouragement au futur souverain, tout en corrigeant – ce qui le distingue – le défaut d'efficacité politique des fictions, et en particulier des *Mille et une nuits*.

S'il est difficile de répondre de façon tranchée à ces interrogations, une question se pose clairement, pour paraphraser le titre d'un livre d'André Miquel : peut-il y avoir des contes innocents⁴⁷ ? Si nous reprenons cette question, c'est en l'inscrivant délibérément dans une perspective historique et poétique : le conte, tel que Galland et ses contemporains le concevaient, présentait une perspective politique communautaire complexe, mais globalement soumise à une hiérarchie idéale : est-il encore une forme d'actualité au début du XIX^e siècle ? Ou encore, pour formuler les choses dans une perspective plus littéraire : peut-on encore écrire

⁴⁴ *Les Matinées du sultan*, op. cit., t.1, p. xii-xiii.

⁴⁵ *Les Matinées du sultan*, op. cit., t. 2, p. 31.

⁴⁶ Cette originalité est rappelée à la fin du conte : « Floriana finit ainsi son conte, qui intéressa vivement le sultan, et cela d'autant plus, que les aventures qu'il contenait différaient essentiellement de celles qu'il avait coutume d'entendre. » (*Les Matinées du sultan*, op. cit., t. 2, p. 84).

⁴⁷ André Miquel, *Sept contes des Mille et une Nuits (ou il n'y a pas de contes innocents)*, Arles, Sindbad / Actes Sud, 1981.

de tels contes à une époque où les Romantiques révolutionnent justement la conception du conte ?

Rousseau, Goethe et les Romantiques poussent en effet bien plus loin que les mondains l'image du conte populaire, en cherchant dans les contes les traces d'une conscience morale naturelle, spontanée, qui a été pervertie par les valeurs urbaines et les intérêts marchands⁴⁸. Ils passent d'une généalogie de la fiction à une exploration comparative des histoires de chaque peuple, qui reposent sur des motifs communs mais expriment des visions du monde, des sensibilités spécifiques. Ils valoriseront ainsi non pas une image de conte populaire en langage mondain, mais les contes qu'ils attribuent à tous ceux que les mondains rejettent, vieillards, fous et marginaux. Ils imagineront donc un conte qui soit le moins littéraire possible, d'une certaine façon.

Au niveau de la création littéraire, on assiste, sur cette période, à un essoufflement d'une écriture fondée sur l'imitation ou la parodie (le conte oriental, le conte à l'antique), au profit de formes renouvelées (histoires symboliques orientalisantes dans la veine de Goethe ou Wieland ; petits romans à l'antique, qui annoncent les créations de Nerval, à mi-chemin entre récits de voyage et récits oniriques). *L'Âne d'or* quitte alors le statut de recueil de contes pour être lu comme un roman mystique ; *Les Mille et une nuits* connaissent elles aussi un bouleversement par le travail éditorial et de traduction des Anglais. Le conte « à l'ancienne » trouve alors un autre public, non moins essentiel : celui des enfants pour les plus moraux, celui des salles de garde pour les plus gaillards. Ni *Les Mille et une nuits*, ni *L'Âne d'or* ne feront l'économie de ces métamorphoses, qui leur vaudront anathèmes puis retours en grâce, en fonction de la place que leur réserveront les canons littéraires du moment.

⁴⁸ Nicole Belmont, *Paroles païennes. Mythes et folklore, des frères Grimm à P. Saintyves*, Paris, Imago, 1986.

Nulle peine à « juger qui des deux est le maître »¹ : *Barbe Bleue* d'Offenbach ou le portrait charge des mauvais maris

Amandine Lebarbier
Université Paris Nanterre (LIPO)

L'année 1866 est marquée par deux nouvelles créations pour Offenbach. *Les Bergers*, maigre succès, et *Barbe Bleue* qui lui vaudra au contraire un vrai triomphe. « Le plus grand petit maestro »² comme l'appelle Henri Moreno, critique du *Ménestrel*, présente au Théâtre des Variétés une nouvelle extravagance, un nouveau spectacle d'une gaieté folle, un tourbillon dans lequel le conte de Perrault se retrouve happé, noyé, broyé sous l'outrance d'une réécriture qui ne se refuse rien. Que retrouvera-t-on de l'intrigue du conte de Perrault dans le livret que Meilhac et Halévy ont concocté pour Offenbach ? Peu de choses si l'on en croit un critique du *Mémorial dramatique*, Henri Vignaud, qui note que leur *Barbe Bleue* est « un Jocrisse sinistre qui ne ressemble que de très loin [au conte] de l'auteur de *Peau-d'Âne* »³.

En effet, les myèmes importants tels que la curiosité de la femme, la transgression de l'interdit, le personnage de la sœur Anne et son soleil qui poudroie disparaissent. Rien non plus sur la « clé qui [est] Fée »⁴, si ce n'est une allusion comique des librettistes dans une référence volontairement artificielle et qui révèle les libertés qu'ils ont prises avec la version de Perrault.

Le personnage de *Barbe Bleue* que nous offre le livret de Meilhac et Halévy n'a rien non plus du type des « maris féroces et sanguinaires »⁵ évoqué par le *Grand Dictionnaire universel* de Larousse, bien au contraire. Tous ses défauts terribles qui en font un personnage terrifiant et sanguinaire ont pour la plupart disparu : le voilà transformé en un gai luron, un double parodique de *Don Juan*⁶ qui collectionne les femmes et qui s'en débarrasse aussitôt mais sans les étrangler, non pas ! Ce *Barbe Bleue* est un lâche qui confie la sale besogne à son serviteur Popolani lequel n'étrangle pas non plus les femmes mais les empoisonne, et même pas pour de vrai... Voilà donc une version de *Barbe Bleue* où l'on rit, où l'on s'amuse, et la gaieté du livret est évidemment portée par la légèreté et l'entrain de la musique d'Offenbach lequel cherche ici à prolonger l'énorme succès de *La Belle Hélène*.

Mais si les contemporains d'Offenbach ont souvent souligné la franche distance que les librettistes ont prise avec la version de Perrault, j'aimerais tout de même montrer, dans un premier temps, que Meilhac et Halévy jouent avec un certain nombre de motifs importants ou anecdotiques du conte de Perrault afin de proposer une réflexion sur la conjugalité, en explorant notamment plusieurs variations autour du cabinet secret. Dans cette perspective, on verra que le livret se transforme en un portrait charge où les maris sont accablés de tous les défauts. Dans un deuxième, temps, je m'intéresserai plus particulièrement au personnage de Boulotte qui permet à l'opéra bouffe d'Offenbach d'illustrer la seconde morale du conte de Perrault : en effet, en tant que femme forte, Boulotte fédère autour d'elle les autres femmes de *Barbe Bleue* et prend la tête d'un mouvement de contestation qui vient briser le cycle répétitif des meurtres et soumettre celui du côté duquel étaient la barbe et la toute-puissance...

¹ Charles Perrault, « La Barbe bleue », 1697, dans *Contes*, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 266.

² *Le Ménestrel*, 4 février 1866.

³ *Le Mémorial dramatique*, 18 février 1866.

⁴ Charles Perrault, « La Barbe bleue », *op. cit.*, p. 263.

⁵ Pierre Larousse, article « Barbe Bleue », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome deuxième, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1865, p. 215.

⁶ Voir la référence au fait que le « ciel c'est [son] affaire » ; la parodie de la tirade de l'inconstance ; l'effet d'accélération dans le rythme du livret avec la multiplication des femmes qu'il cherche à posséder, etc.

Jouer avec le conte de Perrault : du côté de la barbe sont tous les défauts

Notons dans un premier temps que le livret de Meilhac et Halévy contient un nombre considérable d'allusions à d'autres contes. À « Cendrillon » d'abord. En effet, au début de l'acte II, le programme de la journée – et du spectacle – est annoncé : à minuit, la fille du roi Bobèche doit épouser Saphir, un prince des environs ; or Barbe bleue souhaite épouser la princesse à la place de Saphir et doit donc, avant minuit, se débarrasser de sa femme épousée le matin même tout en évinçant l'autre prétendant de la princesse. Dès lors, cette limite temporelle imprime à la trajectoire de Barbe Bleue un caractère impérieux ; la répétition des syntagmes « à minuit » ; « avant minuit » qui scandent les échanges jusqu'aux « douze coups de minuit » qui sonnent peu avant la fin de l'acte III rappellent respectivement les conseils de la marraine à sa filleule et la brutale fin du second bal dans le conte de Perrault. Par ce clin d'œil intertextuel, le personnage de Barbe Bleue de Meilhac et Halévy devient une grossière Cendrillon, prête à tous les coups bas pour épouser son prince... La référence à « Cendrillon » est aussi visible dans la volonté de Barbe Bleue de trouver sa nouvelle femme parmi les paysannes de la région ; il envoie en effet son fidèle Popolani effectuer un tirage au sort afin d'élire la rosière de l'année qu'il épousera.

Notons également qu'une référence comique à « La Belle au bois dormant » apparaît à la fin de l'acte II. En effet, Boulotte, la rosière que Barbe Bleue vient d'épouser, a été aussitôt empoisonnée par Popolani. En réalité, ce dernier l'ayant droguée avec un narcotique essaie de la réveiller en l'électrocutant, offrant ainsi sur la scène une variation mesmérienne du baiser de la version des frères Grimm... Enfin, l'histoire de Saphir et Fleurette emprunte aussi plusieurs traits au conte de « Peau d'Âne ».

Ces quelques exemples, aisément identifiables parce que renvoyant à des motifs de contes bien connus des spectateurs, nous signalent que les librettistes connaissent leurs classiques et entendent s'amuser avec. Aussi leur version de « La Barbe bleue » est-elle ludique et vise à passer à la loupe la réflexion sur la conjugalité que nous offrait déjà le conte de Perrault. À la loupe car cette réécriture repose sur des effets amplifiés, outrés. En effet, l'intrigue autour du couple unique de Barbe bleue et de sa femme devient dans le livret une intrigue autour de trois couples : Barbe Bleue et Boulotte, sa nouvelle femme ; le roi Bobèche et la reine Clémentine ; le couple Saphir et Fleurette-Hermia. De même l'intrigue autour des meurtres est bicéphale puisque Barbe Bleue a un double en la personne du roi Bobèche, dont le nom joue sur la même allitération en [b] ; si Barbe Bleue tue ses femmes, Bobèche, quant à lui, tue les prétendus amants de sa femme.

Chacun de ces couples renvoie ainsi à une problématique de la conjugalité que le livret sonde avec humour mais non sans une certaine ironie, voire parfois une certaine gravité. Chacun d'eux permet en tout cas d'explorer une voire plusieurs versions du cabinet secret.

Variation n°1 : le couple de Boulotte et de Barbe Bleue

On se rappelle que dans le conte de Perrault, la Barbe bleue veut se marier avec une jeune fille de qualité et que c'est en l'amenant à la campagne qu'il parvient à la convaincre définitivement de l'épouser. C'est encore à la campagne que ce dernier la pousse à aller s'amuser avec ses amies pendant son absence. C'est donc en passant de la ville à la campagne, lieu de tous les divertissements où tout n'est que « promenades, que parties de chasse et de pêche, que danses et festins, etc. »⁷, que s'effectue l'itinéraire de la femme de la Barbe bleue.

⁷ Charles Perrault, « La Barbe bleue », *op. cit.*, p. 262

Dans l'opéra, la trajectoire est inversée puisque c'est à la campagne que Barbe Bleue choisit sa nouvelle épouse, lieu d'abord fantasmé par la scène pastorale qui ouvre l'opéra, et c'est à la ville que Boulotte découvrira les divertissements de la cour du roi. Dans cette perspective, la version des librettistes d'Offenbach se rapproche davantage de celle des frères Grimm dans laquelle Barbe bleue rencontre sa femme dans une forêt.

Dans les deux cas, on retrouve la même structuration autour de deux espaces, ville et campagne, et la même volonté d'épouser une jeune fille vertueuse. Mais dans les deux cas, la campagne s'impose comme un espace du leurre et du faux-semblant, de même que la soumission et l'obéissance féminines attendues ne sont pas au rendez-vous. Dans le livret de Meilhac et Halévy, Barbe Bleue, qui croit trouver à la campagne une épouse vertueuse, soumise, que le couronnement du prix de la rosière doit permettre d'identifier, sera bien étonné de la gouaille libertaire et féministe de cette dernière. Il aura beau la comparer « à un Rubens », essayer donc de la faire entrer dans un cadre, il n'arrivera pas à maîtriser la franche spontanéité de sa nouvelle épouse. La scène savoureuse de l'introduction de la paysanne Boulotte à la cour propose ainsi une version métaphorique de la chambre secrète par l'incarnation d'une tyrannie, d'abord conjugale, puis portée par toute la cour, visant à empêcher Boulotte de pénétrer dans un monde dont elle ne maîtrise pas les codes. « Taisez-vous ou sur ma foi, Vous aurez affaire à moi ! »⁸ lui lance son nouvel époux, variation du « il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère »⁹ du conte de Perrault. Mais Boulotte se fiche de Barbe Bleue et de ses invectives, elle s'intéresse à une autre barbe, bleue elle aussi si l'on en croit le nom de l'autre homme qui a ses faveurs, Saphir.

Comme dans le conte de Perrault donc, la femme n'écoute pas ce qu'on lui dit, elle ne se conforme pas aux exigences de son mari ; de même, dans les deux versions, elle ne respecte pas les usages de la bonne conduite en société¹⁰.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Marie André, « La cour du roi Bobèche », Acte II, gravure sur bois de bout, 23,5 x 31,5 cm, dans *Le Théâtre illustré*, « Barbe-bleue aux Variétés », 1888, notice BNF n° FRBNF41260623

⁸ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, opéra bouffe en trois actes et quatre tableaux, musique de Jacques Offenbach, Paris, Michel Lévy Frères, 1866, p. 69.

⁹ Charles Perrault, « La Barbe bleue », *op. cit.*, p. 262.

¹⁰ Dans la version de Perrault on lit ceci : « sans considérer qu'il était malhonnête de quitter sa compagnie, elle y descendit par un petit escalier dérobé, et avec tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois », *ibid.*, p. 263.

Comme on peut l'observer sur l'estampe ci-dessus, dans un élan dont on voit qu'il rencontre la désapprobation générale et conduit l'assemblée à la frapper d'ostracisme, Boulotte se jette au cou du beau Saphir, puis du roi Bobèche. « Partez ! partez ! Emmenez-la ! Nous n'aimons pas ces façons-là ! »¹¹ chantent les courtisans ; et Barbe Bleue de renchérir : « Venez, venez ! chez nous rentrons ! De tout ceci, nous parlerons ! Assez causé comme cela ! Nous réglerons ce compte-là »¹².

Barbe Bleue, dont la voix est ici redoublée par toute la cour, ne cherche donc pas à empêcher Boulotte d'entrer dans une pièce mais veut la forcer à en sortir, révélant ainsi la non-conformité de la jeune femme à des attendus qu'elle ignore. La cour devient l'espace interdit pour Boulotte parce qu'elle n'en maîtrise pas les codes. Cette version revisitée du cabinet secret permet donc de réfléchir, dans une perspective sociologique, aux difficultés qui surgissent quand « le palais s'uni[t] à la chaumière »¹³.

Au deuxième tableau de l'acte II, nous voilà projetés dans l'atelier de l'alchimiste Popolani qui abrite les caveaux des femmes de Barbe Bleue. La didascalie révèle combien ce décor renvoie à un imaginaire gothique :

Fourneaux, cornus. – Une lampe allumée descend du plafond. – Au fond, au milieu de la scène, faisant face au public, un grand mausolée portant une série d'inscriptions funéraires : Ci-git Héloïse. – Ci-git Rosalie. – Ci-git Éléonore. – Ci-git Blanche. – Ci-git Isaure. – A gauche, un lit de repos à droite, une table. – Porte d'entrée au fond, à droite. – Une autre porte à droite, au premier plan¹⁴.

Aux corps exposés, meurtris, et anonymes du conte de Perrault répond donc ce mausolée dans lequel chacune des victimes est identifiée. De plus, ce n'est plus Barbe Bleue le meurtrier puisque, lâchement, ce dernier confie à son homme de mains la sale besogne, se contentant simplement d'amener la nouvelle victime sur les lieux puis de s'enfuir. Il ne cherche donc pas à empêcher ses femmes d'entrer dans la chambre secrète mais, au contraire, entend les forcer à y pénétrer¹⁵. Notons à ce titre que les personnages de Popolani et du comte, respectivement les deux hommes de mains de Barbe Bleue et de Bobèche, redoublent non seulement le caractère bicéphale de l'intrigue mais prennent aussi en charge, à l'échelle de l'opéra bouffe, la mauvaise conscience des deux rois. Chacun forme ainsi une personnification de la chambre secrète, de cette voix de la conscience que l'on étouffe, de ce lieu où l'on refoule ce que l'on souhaite dérober à l'intimité du couple.

Ici en effet, l'atelier de Popolani devient l'incarnation de la libido mortifère et sans limite de Barbe Bleue, l'autre de cet épouseur à toutes mains, de ce consommateur féroce de nouvelles femmes. Pour Boulotte, le mausolée se transforme en un confessionnal forcé où elle se croit obligée de révéler toutes ses aventures pré conjugales. Mais cette chambre secrète n'en est pas une, sa complète facticité renforçant à nouveau l'absence totale de pouvoir confié au personnage de Barbe Bleue, transformé ici en dindon de sa propre farce. Tout n'est que spectacle et mise en scène ; en était-il de même pour le sang caillé et les corps décapités dans le conte de Perrault ? Une simple mise en scène pour impressionner durablement l'épouse et la soumettre par la peur ? En effet, dans le livret de Meilhac et Halévy, les femmes ne sont pas empoisonnées mais simplement endormies puis réveillées et soumises ensuite aux exigences sexuelles de Popolani. Transformé donc en gynécée, le cabinet secret devient un lieu de

¹¹ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, op. cit., p. 70.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., p. 37.

¹⁴ Ibid., p. 71.

¹⁵ Boulotte cherche en effet par tous les moyens à se sauver de la pièce : « Elle veut se sauver et se jette sur la porte du fond qu'elle trouve fermée », *ibid.*, p. 76. Notons d'ailleurs qu'ironiquement, Barbe Bleue désigne les cinq tombeaux comme « cinq chambres » et veut forcer Boulotte à entrer dans la sixième.

séquestration, une nouvelle manière d'envisager la relation conjugale sous le signe d'un rapport de force où la femme ne peut que se soumettre à la toute-puissance du désir masculin. Sur la scène apparaît alors un second décor, une pièce cachée qui ressemble à un boudoir décoré et meublé avec luxe. Dans cette nouvelle version de la découverte de la chambre, les femmes ont un verre à la main et trinquent à la nouvelle arrivante. Le ton désinvolte, badin de Boulotte, allié à la légèreté de la musique, tend à effacer le caractère sinistre de la situation où une vie se négocie contre du sexe ; mais quand Popolani propose à Boulotte de se venger à ses côtés et d'aller dans le palais confronter Barbe Bleue à toutes ses femmes, elle répond avec franchise : « Ce que vous me proposez là me va mieux que ce que vous avez proposé à Héloïse »¹⁶.

L'ultime confrontation entre Boulotte et Barbe Bleue montre que les librettistes ont choisi d'illustrer la seconde morale du conte de Perrault, à savoir qu'« Il n'est plus d'époux si terrible, Ni qui demande l'impossible, Fût-il malcontent ou jaloux, Près de sa femme, on le voit filer doux. »¹⁷. En effet, comme dans la version de Perrault, c'est la femme qui, à la fin, se fait arrangeuse de mariages ; puis elle engage Barbe Bleue à respecter ses engagements – devenant ainsi celle qui exige et lui celui qui doit obéir. Elle accepte de le garder comme époux, et le livret s'achève ainsi sur un deuxième mariage, sur la confirmation des vœux prononcés à la fin de l'acte I, une manière de mettre en lumière à la fois combien le lien conjugal est difficilement dissoluble en ce milieu du XIX^e siècle et combien il repose sur de nouveaux départs, de nouvelles promesses qu'il sera certainement difficile de tenir pour ce fieffé menteur qu'est Barbe Bleue chez Offenbach. N'est-ce pas d'ailleurs déjà ce qu'illustre le conte de Perrault avec le recours à l'expression de « fort honnête homme »¹⁸ pour qualifier le second mari de la femme, expression qui apparaissait déjà au début du conte au sujet de la Barbe bleue lui-même ? Une manière d'annoncer discrètement que ce second mariage se place en réalité sous les mêmes auspices que le premier ?

Variation n°2 : le couple de la reine Clémentine et du roi Bobèche

Le second couple de l'opéra bouffe est formé par la reine Clémentine et le roi Bobèche. Ce dernier possède lui aussi sa chambre secrète. Elle est évoquée dans un échange entre le comte et Popolani. Il s'agit d'un « caveau » où sont enfermés cinq hommes, cinq prétendus prétendants de la reine. Dans une réécriture parodique de la confrontation entre Barbe bleue et sa femme au sujet de la clé du cabinet secret, les librettistes imaginent un échange qui joue sur le renversement de plusieurs motifs présents dans la version de Perrault :

Le comte :
 Il faut en finir !... Prends cette clé.
 Il lui donne une petite clé.
 Popolani
 Tachée de sang !
 Le comte
 Pourquoi ça ?
 Popolani
 Je pensais...
 Le comte
 Tu avais tort... Tu vas entrer dans le caveau dont cette clé ouvre la porte...
 Popolani
 Où ça ce caveau ?

¹⁶ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, op. cit., p. 93.

¹⁷ Charles Perrault, « La Barbe bleue », op. cit., p. 266.

¹⁸ *Ibid.*, p. 262 et 266.

Le comte
 Tu le trouveras
 Popolani
 Bien !
 Le comte
 Dans ce caveau, tu verras cinq hommes...
 Popolani
 Horreur ! horreur !
 Il agite son tambour de basque
 Le comte
 Tais-toi donc !
 Popolani
 J'obéis¹⁹.

À l'échange entre un mari et sa femme répond une confrontation entre deux hommes, à l'interdiction d'aller dans la chambre répond l'obligation d'aller dans le caveau, aux consignes précises de l'emplacement, à l'effet de surprise qui faisait toute la violence de la découverte de la femme dans la version de Perrault répond la déconstruction de cet effet par l'annonce très précise de ce qui s'y trouve ; enfin, à la désobéissance de la femme répond le « J'obéis » d'une parfaite soumission de Popolani. La référence erronée à la clé tâchée de sang – « Tu avais tort » dit bien le comte – fait de la réplique de Popolani le lieu d'une réminiscence involontaire, d'un sursaut du texte de Perrault dont la visée comique est évidente. Toujours est-il que le contenu de ce caveau renvoie à la jalousie du roi envers sa femme, jalousie possessive qui le pousse à éliminer abusivement tous les hommes qui s'adressent à sa femme en privé ; voilà donc une nouvelle version de la chambre secrète devenue le lieu où se révèle la volonté du roi de faire de la reine sa propriété privée, de maîtriser ses agissements, d'endiguer ses prétendues tentations adultérines.

Le couple Bobèche-Clémentine offre ainsi une nouvelle variation sur le thème de l'amour conjugal malheureux, notamment dans leur échange qui a lieu à la scène 6 de l'acte II où ressurgit, encore une fois de manière métaphorique, une nouvelle version de la chambre secrète. En effet, si la reine tente de communiquer avec son époux, ce dernier n'a de cesse de chercher à la faire taire, lui rappelant que certains sujets doivent rester tabous dans le mariage : « Je ne vous parle pas de **ça**, lui dit-il, vous m'en parler toujours, vous avez tort. **Ça** n'est pas un sujet convenable de conversation »²⁰. Le « ça » évoqué deux fois dans la réplique de Bobèche, désigne justement ce qui doit rester enfermé dans la chambre secrète, ce qui relève de l'indicible, et qui renvoie à toute l'hypocrisie sur laquelle s'est construit le couple royal. Faire taire sa femme, c'est bien l'une des obsessions de Bobèche, ce qui apparaît très clairement exprimé dans la plainte de Clémentine :

On prend un ange d'innocence,
 Tout comme j'étais à seize ans,
 Un jour, on le met en présence
 D'un prince des plus déplaisants...
 Voilà comment cela commence.
 Elle pleure, elle en perd l'esprit,
 Mais la raison d'État empêche,
 Qu'on écoute ce qu'elle dit,
 Bref, elle épouse un roi Bobèche !...
 Voilà comment cela finit.²¹

¹⁹ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, op. cit., p. 111 à 112.

²⁰ *Ibid.*, p. 52. Nous soulignons.

²¹ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, op. cit., p. 52.

« Vous avez une manie désagréable, lui répond-il, c'est de toujours me parler de ce dont les femmes évitent généralement de parler à leurs maris »²². La Barbe bleue n'égorgeait-il pas ses épouses avant de les mettre dans sa chambre secrète, et par ce geste ne manifestait-il pas aussi une volonté de les faire taire ? Juguler leur parole, voilà donc ce que font les maris à leur femme dans le livret de Meilhac et Halévy, transposition certes moins sanglante mais non dénuée de violence du motif de l'égorgement présent chez Perrault.

Dans les couplets plaintifs de Clémentine, portés par une musique enjouée qui annihile toute possibilité de pathos, s'entendent les souffrances engendrées par un mariage arrangé. C'est bien ce qu'a montré Alain Montandon dans un chapitre consacré à l'opéra bouffe d'Offenbach, en rappelant que la question du mariage d'inclination est centrale dans l'intrigue construite par Meilhac et Halévy et constitue une problématique bien contemporaine pour les spectateurs du Second Empire²³.

Variation n°3 : le couple de Saphir et d'Hermia

Le troisième couple enfin, formé par Saphir et Hermia, semble offrir un îlot d'idéalité dans ce livret qui traite avec humour noir des rapports conjugaux. Leur duo pastoral qui ouvre l'opéra, puis la scène de reconnaissance à l'acte II scène 8, « C'est mon berger »²⁴, rappellent les amours du prince et de la princesse dans *Peau-d'Âne*. C'est donc là, dans cette réécriture très libre de « La Barbe bleue », que se niche le conte de fées dans sa dimension stéréotypée, Saphir et Hermia étant tous deux les représentants d'un univers où « le Soleil poudroie, et l'herbe (...) verdoie »²⁵, où, malgré les obstacles et les moments de désespoir, l'amour triomphe... Ont-ils besoin d'une chambre secrète pour abriter leurs problèmes conjugaux ? Point du tout. Leurs amours se définissent au contraire par une liberté totale accordée à l'être aimé, dans le fait de quitter leurs cabanes respectives au début de l'acte I pour se retrouver dans l'espace de la nature champêtre et accueillante.

Ces trois variations autour du lien conjugal ont permis de mesurer que la franche gaieté du livret de Meilhac et Halévy n'est pas dénuée d'une certaine gravité : en effet, les couples qui se font, se défont et se refont permettent tous de mesurer à quel point la conjugalité est un lieu d'enfermement pour la femme, soumise à la toute-puissance des maris. Et le portrait qui est fait de ces derniers est noir : en plus des défauts que Perrault leur avait déjà attribués – violence, possessivité, manipulation – ils sont ici associés à de nouveaux, non moins reluisants : jalousie, lâcheté, grossièreté, lubricité, etc. Mais comme chez Perrault, il suffit d'une femme pour faire la différence et rompre les chaînes de la conjugalité malheureuse. En effet, dans cette réécriture, le personnage de Boulotte participe à un renversement des rapports de forces entre les genres.

« Jamais, manant ou grand seigneur, Jamais homme ne m'a fait peur »²⁶

Appelée Boulotte, comparée à un « Rubens » par son nouveau mari, la nouvelle femme de Barbe Bleue a des formes ; si ces désignations physiques renvoient avant tout, de manière peu délicate, au fait qu'Hortense Schneider qui interprète alors le rôle de Boulotte a pris du

²² *Ibid.*, p. 53

²³ Alain Montandon, *Mélusine et Barbe-Bleue. Essai de sociopoétique*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 211-233.

²⁴ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, *op. cit.*, p. 57.

²⁵ Charles Perrault, « La Barbe bleue », *op. cit.*, p. 264.

²⁶ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, *op. cit.*, p. 38.

poids, elles ne sont pas pour autant anodines. Boulotte est forte aux deux sens du terme ; elle est puissante, elle est capable physiquement d'imposer sa force au frêle Saphir, puis sa loi à son mari. « Jamais, manant ou grand seigneur, Jamais homme ne m'a fait peur », telle est sa devise, et tel est sûrement le plus grand changement par rapport à la version de Perrault dans le traitement des rapports hommes / femmes. En effet, disparaît totalement du livret la peur de la femme en même temps que la force physique se déplace de la barbe vers les jupons ; Saphir ne dit-il pas dès la première apparition de Boulotte sur la scène qu'« elle [lui] fait peur cette Boulotte », « qu'elle [lui] fait peur parce qu'elle [l'] adore »²⁷ ?

Boulotte se comporte comme un homme quand elle est amoureuse, voilà ce que révèle la construction symétrique des premières scènes de l'acte I : au caractère insistant de Saphir envers Hermia, à sa tentative de séduction en jouant quelques modulations à la flûte, correspond l'attitude harcelante de Boulotte qui vient pour « chanter quéqu 'chose » à son bien-aimé et lui jeter des cailloux sous sa fenêtre. Dans les commentaires qu'elle adresse ensuite à Saphir, là-aussi, les rôles sont inversés : c'est elle qui le complimente pour ses « cheveux qui sentent bon » et ses « mains blanches ». Voilà donc un homme rattaché à la couleur bleue par son prénom et qui a peur d'une femme, amusante entrée en matière pour cette nouvelle version de « La Barbe bleue » qui entend faire du personnage féminin celui que l'on redoute.

Mais Boulotte, c'est surtout celle qui, comme dans le conte de Perrault, rompt la chaîne des répétitions, rompt l'intertextualité dans laquelle les femmes précédentes de Barbe Bleue étaient retenues prisonnières. Je m'appuie ici sur l'analyse de la critique Casie Hermansson²⁸ qui voit dans l'histoire de « La Barbe bleue » de Perrault une construction métathéorique sur l'intertextualité dans laquelle la dernière femme vient briser le chaînon intertextuel, s'affranchit de la répétition, se transformant ainsi en une autrice capable de changer l'intrigue écrite par l'auteur incarné par la Barbe bleue. Cette dimension qui confère au personnage de Boulotte un caractère auctorial par le renouveau qu'elle instille dans un cycle répétitif est amplifiée à deux moments clés du livret de Meilhac et Halévy.

Premièrement, lors de la présentation de Boulotte à la cour du roi Bobèche, au moment où devrait se répéter la sixième version d'une scène déjà trop bien connue par tous les courtisans que la litanie « Il nous a déjà dit ça »²⁹ annonce clairement, l'attitude de Boulotte, son franc parler, sa non-conformité aux usages de la cour viennent renouveler en profondeur la scène topique pour en proposer une réécriture originale qui se traduit notamment par la palinodie chantée alors par les courtisans : « On ne nous a jamais dit ça »³⁰.

Boulotte, c'est donc une bourrasque de vérité et de franchise qui vient souffler sur ce monde sclérosé, rongé par l'hypocrisie que l'air des courtisans et leurs courbettes avaient déjà révélée au grand jour. Elle est celle qui prend les mots au premier sens du terme, qui les recharge d'un souffle vif et nouveau, notamment quand on lui demande d'embrasser Saphir et qu'elle se jette goulûment sur lui. On crie au scandale, à l'audace, à l'effronterie, mais au fond, l'opéra bouffe montre que les embrassades hypocrites, certes plus retenues et pudiques des courtisans, n'ont rien à envier à la simplicité naïve, au franc-parler expansif de Boulotte qui, d'ailleurs, triomphe à la fin du spectacle.

Mais la puissance de Boulotte ne se traduit pas seulement dans sa manière de s'affranchir des impératifs liés à sa condition de paysanne et d'endosser certains comportements et attitudes attribués au genre masculin ; elle devient aussi le porte-parole des revendications des autres femmes de Barbe Bleue, celle par qui justement le chaînon intertextuel se rompt et se réinvente :

²⁷ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, op. cit., p. 7

²⁸ Casie Hermansson, *Reading Feminist Intertextuality through Bluebeard Stories*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001.

²⁹ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, op. cit., p. 64.

³⁰ *Ibid.*, p. 65.

au lieu de devenir la sixième esclave sexuelle de Popolani, elle ressuscite au sens fort du terme les cinq autres femmes en réveillant en elle un sentiment de révolte et de vengeance. Elle les exhorte à sortir de cette chambre-prison « Sortons d'ici, leur dit-elle, et rentrons gaiement dans le monde »³¹. Barbe Bleue est ici doublement détrônée dans sa puissance : sa chambre secrète est non seulement factice – et l'usage qu'en fait Popolani réduit à néant – mais elle devient aussi le lieu d'une rébellion féminine conduite par Boulotte. Cette solidarité féminine, déjà présente dans le conte de Perrault avec le rôle salutaire joué par la sœur Anne, est ici amplifiée par ce chœur de femmes qui s'unit pour se retourner contre leur bourreau.

De plus, notons que l'air de Boulotte s'affiche comme le pastiche d'un des airs les plus célèbres du Grand Opéra français de la première moitié du XIX^e siècle, l'air des « Nonnes qui reposez » dans *Robert Le Diable* de Meyerbeer.

Meyerbeer, *Robert Le Diable*, livret
d'Eugène Scribe, Acte III, scène VII, 1831.

Offenbach, *Barbe bleue*, livret de
Meilhac et Halévy, Acte II, scène IX, 1866.

Nonnes, qui reposez sous cette froide
pierre, M'entendez-vous ?
Pour une heure quittez votre lit
funéraire,
Relevez-vous !
Ne craignez plus d'une sainte
immortelle,
Le terrible courroux !
Roi des enfers, c'est moi qui vous
appelle,
Moi, damné comme vous !
Nonnes, qui reposez sous cette froide
pierre
M'entendez-vous ?
Pour une heure quittez votre lit
funéraire,
Relevez-vous !

Mortes, sortez de vos tombeaux,
Pour revivre !
Il faut quitter ces noirs caveaux,
Et me suivre !
Mortes, sortez de vos tombeaux,
Pour revivre !
Vive la gaieté,
La liberté !
Le cri de guerre sera
Vengeance !

Le pernicious père de Robert, figure diabolique dans l'opéra de Meyerbeer, est remplacé ici par la puissante Boulotte qui vient exhorter elle aussi des femmes déchuées et rejetées à renaître et à sortir de leur retraite solitaire.

Pour conclure, le livret de *Barbe Bleue* de Meilhac et Halévy reprend ainsi certains motifs topiques du conte de Perrault et en propose des variations, parfois sous la forme de simples clin d'œil – on l'a vu notamment avec l'exemple de la clé – parfois en les amplifiant et en les kaléidoscopant, notamment avec le jeu autour des multiples cabinets secrets, concrets ou métaphoriques, que l'on pense au mausolée factice de Barbe Bleue, au boudoir secret de Popolani, au confessionnal de Boulotte, au caveau de Bobèche, au tabou du « Ça » entre Bobèche et sa femme, etc. Signalons au passage que les incarnations concrètes du cabinet sont exclusivement possédées par des hommes, manifestant ainsi combien il est plus difficile pour une femme de posséder *a room of one's own*...

Parmi les motifs structuraux qui sont repris et amplifiés par les librettistes, notons également le motif de l'urgence et de l'accélération. En effet, au « quart d'heure » puis au « moment » et au « petit moment » accordés par la Barbe bleue à sa femme dans le conte de

³¹ Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, op. cit., p. 97

Perrault, répond le « quart d'heure embêtant »³² évoqué par Boulotte, déguisée en bohémienne et diseuse de bonne aventure, à la fin duquel les secrets de Barbe Bleue et de Bobèche seront révélés. Et si la clé a presque disparu du livret, son effet magique revient dans cette incapacité qu'ont les hommes à dissimuler leurs fautes et leurs défauts : comme le sang sur la clé qui ne cesse de réapparaître, ceux ou celles qu'ils croyaient morts reviennent pour les hanter et exposer leur culpabilité au grand jour... Dans ce livret donc, la culpabilité est toute masculine, en témoigne l'anneau ensanglanté que Boulotte imagine au doigt de Barbe Bleue et qui matérialise une inversion parfaite des rôles hommes / femmes par rapport à la version de Perrault.

³² Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Barbe bleue*, *op. cit.*, p. 122.

Le défaut roi : au soleil noir de *Richard III* : lire et traduire Shakespeare

Gérald Garutti
Université Paris-Nanterre

Abîmes intérieurs : du défaut originel à la béance ultime

Incipit et explicit de la pièce

Traduction de Gérald Garutti, publiée aux éditions Les Solitaires Intempestifs en 2016

Acte I, scène 1

RICHARD

Voici l'hiver de notre colère
Changé en été de gloire par ce soleil d'York;
Et tous les nuages qui accablaient notre maison,
Inhumés dans le giron profond de l'océan.
Voici nos fronts cerclés de couronnes de victoire ;
Nos armes blessées érigées en trophées,
Nos alarmes sévères changées en joyeuses assemblées,
Nos marches terrifiantes en délicieuses cadences.
Guerre, triste figure, a déridé son front ;
Et voici qu'au lieu de monter des chevaux cuirassés
Pour effrayer les âmes d'ennemis effarés
Il fait de lestes cabrioles dans la chambre d'une dame
Aux accents langoureux d'un luth voluptueux.
Mais moi, qui ne suis pas taillé pour ces galipettes
Ni fait pour courtiser l'amour d'un miroir ;
Moi, qui suis rudement forgé,
Et dépourvu de la majesté de l'amour
Pour m'aller parader au déhanchement d'une nymphe dépravée ;
Moi, qui suis tronqué de belles proportions,
Frustré d'allure par la fallacieuse Nature,
Difforme, inachevé, expédié avant l'heure
Dans ce monde pantelant, à peine à moitié fait,
Si bancal et si laid
Que les chiens aboient à mon pas de boiteux ;
Eh bien, moi, en ces temps de paix où fredonnent de frêles pipeaux,
Je n'ai aucun plaisir à passer le temps,
Si ce n'est d'épier mon ombre au soleil
Pour porter le contrechant de ma difformité ;
Et donc, si je ne puis me montrer amoureux
Ni savourer ces beaux jours de beaux parleurs,
Je suis déterminé à me montrer criminel
Par haine des vains plaisirs de ces jours.
J'ai tramé des intrigues, de dangereux prologues,
À coups de prophéties d'ivrogne, de pamphlets et de rêves,
Pour jeter mon frère Clarence et le roi
En haine mortelle l'un contre l'autre ;

Et si le roi Édouard est aussi vrai et droit
 Que je suis retors, traître et faux,
 Aujourd'hui même Clarence sera flanqué en cage.
 Le roi est malade, faible et mélancolique,
 Et ses médecins craignent pour sa vie.
 Oh, voilà longtemps qu'il suit un régime fatal
 Et qu'il a par trop consumé sa royale personne.
 Il ne peut vivre, j'espère, mais ne doit pas mourir
 Avant que Clarence ne soit expédié au Ciel d'une ruade.
 Rentrions attiser la haine d'Édouard contre Clarence,
 Par des mensonges lestés d'arguments blindés ;
 Et, si je n'échoue pas dans mon profond dessein,
 Clarence n'a pas un jour de plus à vivre.
 Cela fait, que Dieu embrasse Édouard en sa miséricorde,
 Et me laisse à moi le monde pour champ de bataille !
 Après quoi, j'épouserai la fille cadette de Warwick.
 Qu'importe que j'aie tué son mari et son père ?
 Le plus court chemin pour dédommager la belle
 Consiste à devenir son mari et son père :
 Ce que je ferai ; non tant par amour
 Que pour un autre dessein, impénétrable et secret,
 Que par un tel mariage j'accomplirai.
 Mais voilà que je mets la charrue en avant de mon cheval ;
 Clarence respire encore ; Édouard vit et règne encore :
 Je me ferai fort de compter mes gains quand ils seront morts.

Acte V, scène 3

RICHARD III

Qu'on me donne un autre cheval ! Qu'on bande mes blessures !
 Aie pitié, Jésus ! Paix, je n'ai fait qu'un rêve.
 O lâche conscience, comme tu m'accables !
 Les lumières brûlent bleu. C'est l'heure morte qui court à minuit.
 De froides gouttes de peur strient ma chair tremblante.
 De quoi ai-je peur ? De moi-même ? Il n'y a personne d'autre alentour.
 Richard aime Richard, c'est-à-dire, moi et moi.
 Y a-t-il un meurtrier ici ? Non. Si, moi.
 Alors fuyons. Quoi, au loin de moi-même ? Pour quelle raison ?
 De peur que je me venge. Quoi, moi-même, de moi-même ?
 Hélas, je m'aime moi-même. Pour quoi ? Pour le bien
 Que je me suis fait moi-même à moi-même ?
 Oh non ! Hélas, je me hais plutôt moi-même
 Pour les actes haïssables commis par-moi-même !
 Je suis un criminel. Non, je mens, je ne le suis pas.
 Imbécile, ne dis pas de mal de toi-même. Imbécile, ne te flatte pas.
 Ma conscience a mille langues distinctes,
 Et chaque langue rapporte une histoire distincte,
 Et chaque histoire me condamne comme criminel.
 Parjure, parjure, au plus haut degré,
 Meurtre, meurtre absolu au plus atroce degré.
 Tous les péchés distincts, tous commis à tous les degrés,
 Tous se pressent à la barre et crient : "coupable, coupable !"

Je n'ai plus qu'à désespérer. Pas une créature ne m'aime,
 Et si je meurs, pas une âme n'aura pitié de moi.
 Eh, pourquoi en aurait-on, puisque moi-même
 Je ne trouve en moi-même aucune pitié pour moi-même ?

Il m'a semblé que les âmes de tous ceux que j'avais assassinés
Venaient à ma tente, et que chacun d'eux fulminait
La vengeance de demain sur la tête de Richard.

Le dessein secret de Richard III

Au fond, que veut Richard ? Car d'emblée, Richard *veut* – absolument. Et cette volonté absolue, il nous l'adresse. De prologue en monologues, de confidences en apartés, il s'expose pur projet, « *profond dessein* » (« *my deep intent* ») déployé en « *intrigues* » (« *plots* »), au point de ne plus pouvoir jurer que par « *l'avenir* » (« *the time to come* »). Monstre de théâtre, ce héros diabolique se pose par éclairs en phénomène de foire : il se construit par déclarations d'intentions – ses actes n'en sont que l'éclatante exécution. Pour lui-même et pour nous, il se fait oracle de son sort, auteur de son univers, metteur en scène de ses prouesses. Richard nous promet l'impossible et il le tient. Richard veut l'impensable et il l'obtient. Mais que veut-il vraiment ? Sous l'étalage du désir – la conquête, le pouvoir – et le plaisir du *show*, se cache cependant, dans l'abîme intérieur, une autre aspiration – « *un autre dessein, étroitement secret* » (« *another secret close intent* »), que Shakespeare évoque sans jamais le révéler.

Le pouvoir joue certes comme clair objet du désir, d'autant plus attirant qu'il s'avère massif et interdit. Cette couronne d'Angleterre qui ne devait pas lui échoir, Richard l'arrache au destin en supprimant un à un les héritiers légitimes, issus de son propre sang – frères et neveux de sa famille York, au besoin en les faisant s'entre-tuer. Reste que la jouissance machiavélique ne cesse nullement avec l'obtention du trône, preuve que cet objet de conquête, la royauté – ravie par force stratagèmes, manipulations, duperies et crimes – ne vaut qu'au premier degré de lecture.

La vengeance s'impose alors comme ressort sous-jacent. Vengeance contre sa famille, dont Richard constitue le rejeton monstrueux, difforme et diffamé, maudit par sa mère dès sa naissance, écarté par ses frères, conspué par tous. Vengeance contre le monde qui l'a vomi sans lui laisser la moindre place, si bien qu'à défaut d'espace propre, c'est l'univers entier que le paria réclame désormais pour champ, dût-il, à cette fin, faire place nette de tout.

Le mal surgit dès lors chez Richard comme un projet négatif, par contre-coup, en réaction à l'outrage que lui a infligé le monde. D'entrée de jeu, le protagoniste se déclare « *déterminé à être un scélérat* » (« *determined to prove a villain* »). Déterminisme inexorable d'une fatalité transcendante (« *déterminé* » = prédestiné) ou choix volontaire d'une conscience libre (« *déterminé* » = résolu), la plongée dans le mal peut s'interpréter dans les deux sens – une ambivalence que laisse ouverte le génie shakespearien. Demeure l'exigence de pureté (au sens alchimique) dans le mal : dans sa radicalité démoniaque et sa perversion sadique, cette « *scélératesse nue* » (« *naked villany* ») vise par ses « *méfais* » (« *mischiefs* ») à provoquer la haine, la mort et la ruine universelles.

La destruction : telle s'avère alors la fin poursuivie par Richard, dont le couronnement, loin d'endiguer la soif de crimes, en précipite au contraire l'ivresse. Prétendant au trône, Richard Gloucester pouvait avoir, pour ses meurtres, la faible mais réelle justification de l'ambition. Devenu roi, Richard III n'a même plus cette excuse quand, avec une gratuité qui choque jusqu'à son âme damnée l'ayant porté au pouvoir, son cousin Buckingham, il glisse du fratricide dynastique à l'infanticide familial. Destruction des siens, donc, mais bien davantage, destruction de tout, destruction sans objet autre qu'elle-même, comme si Richard aspirait à la fin du monde – au néant. Comme si le projet politique « traditionnel », l'usurpation de la couronne et sa conservation despotique (le projet de Macbeth, cet autre héros du mal, lui en revanche « *encore jeune dans le crime* »), ne servait qu'à masquer un projet autrement radical, métaphysique celui-là : l'anéantissement total. Sous la pulsion d'accumulation, la fureur de

destruction. Sous l'ambition tyrannique, la furie nihiliste. Avec, inévitablement, au bout du chemin, l'auto-anéantissement.

Sa propre destruction : ainsi se révèlent l'issue fatale, et peut-être le désir secret de Richard. Évidé par un manque essentiel impossible à combler, grevé par une lacune ontologique qui le laisse à jamais « *tronqué* » (« *curtail'd* »), « *inachevé* » (« *unfinish'd* »), « *à peine à moitié fait* » (« *scarce half made up* »), Richard, hanté par ce néant qui l'habite, s'éreinte à le combler par la néantisation du monde – sans jamais parvenir à calfeutrer ni même à réduire cette béance intérieure, qui, à la fin, l'engloutit. Comme s'il n'avait (r)avalé le plein du monde que pour se punir de cette entaille essentielle, de ce défaut d'être – au point d'imploser. Richard III – un trou noir.

Ne lui reste donc plus que le jeu, autrement dit, le théâtre. Et peut-être est-ce là sa dernière et primordiale volonté. Peu avant de mourir, tourmenté par les spectres de ses victimes, désespéré, Richard déchoie de la maîtrise virtuose du Je à l'éclatement tragique du Moi, de la duplicité au déchirement. Désormais, « *Me* » ne peut plus rien pour sauver « *Myself* », puisque « *je ne trouve en moi-même aucune pitié pour moi-même* ». Le comédien souverain polymorphe a dégénéré en pantin aliéné démantibulé. Lui qui savait parler à tous, et d'abord au public, ne parvient même plus à se parler à lui-même. Cependant, auparavant, tout au long de sa trajectoire, en un feu d'artifice, Richard aura brillé en acteur roi : puissance de jeu infinie, art suprême de la métamorphose, plasticité illimitée, excellence rhétorique, maestria de la double adresse, génie de l'improvisation, invention dramatique, brio des masques, palette des registres, sens du coup de théâtre...

Moi en majesté – il prononce plus de vers dans son seul premier acte que Macbeth durant toute sa tragédie –, Richard III fascine tant son public, qu'il captive à chaque tour et adresse, que ses proies, qu'il *joue* en les rembarant (ses neveux, Buckingham), en les renversant (Clarence, Hastings, Edouard) ou en les retournant (Lady Anne, le Maire). À l'irrésistible séduction du Vice – allégorie héritée du Moyen Âge – il ajoute l'humour ravageur du Joker, qui d'un seul trait peut teinter de comique jusqu'au pathétique. Ce « *vilain* » magnifique, à la cruauté et à la drôlerie perverses, règne en pur maître du jeu. Nul étonnement, dès lors, si le spectateur ne le voit quitter la scène qu'avec un soulagement mêlé de regret – non sans éprouver quelque coupable sympathie pour cet éblouissant démon de théâtre, envers ce héros qui a voulu se jouer de tout.

Traduire Richard III : musique, humour et vision

Traduire, c'est toujours choisir. Comme pour toute écriture, certes, mais avec en prime, par définition, un faisceau complexe d'exigences concurrentes issues d'ailleurs – non de soi-même (véracité intime ou fantaisie personnelle) mais d'un texte premier, ensemble constitué à faire entendre au mieux par le prisme d'une autre langue. À l'origine, par effet d'antériorité et d'autorité, le texte original prime, la traduction seconde. Mais à l'arrivée, la traduction prévaut, se donnant seule à voir, éclipsant un original relégué dans le secret de ses replis et mué en palimpseste dont, dans le meilleur des cas, les nervures irrigueront le filigrane.

À l'invitation de mon ami Jean Lambert-wild, poète et comédien qui interprète le sombre héros éponyme et avec qui je co-mets en scène ce *Richard III*, j'écris une nouvelle traduction de la pièce. Et donc nous dansons sur un fil dont la tension, cruciale pour l'élan de la langue au plateau, exige audace et acuité, inspiration et vigilance, fidélité et liberté, rigueur et initiative, mémoire et imagination. Fermement guidés par plusieurs principes essentiels.

1. De la musique avant toute chose. Shakespeare est poète. Dès lors, il ne se contente pas de dire, il ne cesse de chanter. La cadence de son vers, l'ordre de ses mots, la rythmique de répliques, les sonorités de ses périodes : tout joue, tout compte, tout sonne et résonne. Pour avoir déjà, seul, mis en scène *Richard III* en anglais avec une troupe de douze comédiens britanniques il y a douze ans en Angleterre, je pars d'une immersion totale dans le texte original, jadis sillonné en profondeur pendant une pleine année de travail sans recours alors à la médiation de la langue française. Cette plongée au long cours a induit une connaissance intime de la matière originelle de la pièce, incorporée à force d'avoir été entendue, proférée, méditée, réfléchie, dirigée dans sa langue originale, et donc avec sa musique première. C'est par cette résonance primordiale que j'aborde cette traduction, en visant à restituer le souffle de la parole shakespearienne, en approchant la plus grande justesse de ses timbres et de ses rythmes, en cherchant la plus stricte pertinence de ses volumes et de ses dynamiques au regard du texte-source.

Ainsi, par exemple, du vers suivant, issu de la malédiction de Margaret contre Richard :

“Thy friends suspect for traitors while thou livest”
“Tes amis, soupçonne-les de trahison toute ta vie”.

En termes rythmiques, loin de lisser la violence shakespearienne, qui procède par éclats en faisant surgir dans la phrase les termes selon leur importance, j'en répercute la respiration haletée, qui cloue les amis à l'orée du vers pour en faire un objet de soupçon niché en son sein, rongé par la trahison et courant jusqu'à la fin du dit vers, conclu seulement avec la vie. En terme mélodique, je fais entendre le venin de la malédiction qui gicle par alternance de sifflantes et de dentales. En termes métriques, aux dix syllabes canoniques du vers shakespearien (pentamètre iambique) correspondent ici quatorze syllabes dans la version française, effort de densité systématiquement poursuivi afin de conserver une masse sonore analogue d'une langue à l'autre (de fait, cet enjeu s'avère toujours des plus difficiles, vu l'extrême concision de la langue anglaise – qui procède par monosyllabes, là où le français se déploie souvent en mots de plusieurs syllabes ; exemple typique de vers anglais, dans le monologue d'ouverture de Richard : « *that dogs bark at me as I halt by them* » ; soit dix mots d'une syllabe chacun – autrement dit le cauchemar du traducteur français attentif à la métrique).

Ainsi, quand l'acteur met en bouche ce vers pour le tester, il en vérifie les appuis et les glissements, les impacts et les sonorités, les vitesses et les accès, à haute voix face au traducteur que je suis et qui, en dialogue et en retour, affine à nouveau la mélodie de la langue. Et ainsi de suite, encore et encore. Exercice de haut vol auquel nous nous livrons tel un duo de voltigeurs qui, sans filet mais non sans conscience, se jettent dans le vide à chaque réplique.

2. Shakespeare incarne la chair du monde – il en déguste toutes les saveurs, en étreint toutes les ardeurs, en digère toutes les matières. Sa langue s'élance concrète, charnelle, infinie dans les espaces qu'elle traverse, en invention perpétuelle. Sa poésie embrasse tous les champs, magnétiques ou politiques, érotiques ou métaphysiques, historiques ou domestiques. Le Barde du Globe n'a peur de rien, ni du grand écart périlleux, ni de la joyeuse trivialité, ni du coq-à-l'âne stupéfiant, ni du martèlement insistant. Cette liberté absolue me guide dans cette traduction, qui veille à exprimer du texte originel la bigarrure essentielle, l'audace radicale et la beauté convulsive.

Trop souvent, Shakespeare se donne à lire en français au travers de trois prismes différents dans leur approche mais également divergents à l'égard de l'esprit anglais initial. 1. Une *classicisation* de la langue, qui en abrase toutes les rocailleuses aspérités et les ludiques disparités – se perdent alors l'esprit du jeu tenté à tout prix et le démon de la vie réellement

vécue ; disparaît avec eux le jaillissement baroque (on croirait entendre Shakespeare détourné par Racine). 2. Une littéralité à la frontière du barbarisme, qui fait sonner la monstruosité shakespearienne sans parvenir à en inventer la transposition française, au risque de l'obscurité du propos, de la violence infligée à la grammaire et au sens, de *l'imprononçabilité* sur une scène de théâtre (on croirait entendre Shakespeare écrasé par Google Translate). 3. Une extrapolation d'une subjectivité partielle, qui déplace le génie anglais vers des horizons étrangers, en distord la vérité et en tord la parole, en pervertit la dynamique et la signification, pour faire primer sa propre musique intérieure et sa mythologie trop personnelle (on croirait entendre le traducteur glosé par Shakespeare).

Comment faire résonner la puissance et l'étrangeté, l'insolence et la vitalité, sans se réfugier sans une réduction classique, une fidélité opaque ou une élucubration interprétative ? En prêtant l'oreille à la poésie de l'humour. Lors de ma mise en scène de *Richard III* avec des acteurs anglais, j'ai été frappé de la déflagration comique provoquée par leur jeu. Richard ne se limitait plus à intervenir en triste sire et sinistre comploteur, il prenait toute l'étoffe d'un *joker* à l'humour assassin et d'un pervers polymorphe possédé par la jouissance du jeu – jeu de vilain, jeu de massacre, feu de joie. Les comédiens riaient, fût-ce en leur for intérieur, et les spectateurs riaient avec eux, avec toute la licence d'un public dépris de l'esprit de sérieux. C'est cette poésie de l'humour, souvent noir, ou jaune, ou rouge sang, que je vise à traduire, avec l'alachrité et l'allant du plateau d'où partent toutes les énergies. La puissance de corruption, de perversion et de destruction d'un Richard, véritable soleil noir de la mélancolie, ne va pas sans une terrible énergie comique de presque tous les instants, pétrie de distance à soi, au monde et à l'autre, une énergie qui se joue de tout, et d'abord de soi-même. Oui, Richard joue, à tous les sens du terme – y compris sa vie et son destin. Ainsi, le stupéfiant clown de Jean Lambert-wild, développé sur maints spectacles antérieurs, prend-il tout son sens lorsqu'il enfile ici la fraise du prince noir d'York, dernier de sa lignée, fin de race explosive – « *le monde entier contre rien* ».

Un bon exemple de cet humour qui s'infiltré partout, y compris là où on l'attendrait le moins, est la scène du meurtre de Clarence. Richard envoie deux meurtriers assassiner son frère Clarence, soi-disant sur ordre de son autre frère régnant, le roi Édouard. Mais face au corps de leur victime endormie, les deux assassins se voient saisis à tour de rôle d'un « *petit relent de conscience* », qui, de l'un à l'autre, se faufile, de l'âme du premier jusqu'au « *coude* » du second en passant par la bourse de Richard. Au point que les deux « *cadors* » aux airs de gros bras se retrouvent à « *raisonner* » avec l'homme qu'ils doivent tuer et, l'instant d'avant, méditaient d'« *accommoder en mouillette* ». Suite d'hilarantes palinodies, leur ping-pong éthico-pratique, du calcul commercial à la recette culinaire, est ponctué de « *quoi* », systématiquement traduits (la répétition étant l'une des fleurs les plus odoriférantes de la rhétorique, comme le disait justement Raymond Queneau dans *Les Fleurs bleues*, à l'inverse d'une trop française aversion malvenue pour la répétition). De la sorte, les deux acteurs peuvent se renvoyer cette balle qui claque dans l'incompréhension, la brutalité voire l'obscénité. D'autant plus que ce duo assassin intervient juste après le rêve de Clarence, vision sublime autant qu'horrible et pathétique où, dans une poétique de la rêverie et de la catastrophe, le captif prophétise sa propre mort, poussé par son frère Richard depuis le pont d'un bateau :

« Ô Seigneur ! Quelle souffrance quand il me sembla me noyer !
 Quelles horribles visions de mort dans mes yeux !
 Il me sembla voir un millier d'effrayantes épaves ;
 Un millier d'hommes rongés par les poissons ;
 Des lingots d'or, des ancres immenses, des monceaux de perles,
 D'inestimables pierreries, d'inappréciables bijoux,
 Tous éparpillés au fond de l'océan,
 Parfois nichés dans les crânes des morts ; et dans ces trous

Où se logeaient jadis les yeux, s'étaient glissés,
Parodies des yeux, d'étincelantes pierreries,
Qui courtoisaient le fond visqueux des profondeurs
Et bafouaient les ossements morts éparpillés autour d'eux. »

De cette extraordinaire vision d'une noyade infinie, au fond d'un abîme de mort et de beauté, jusqu'au pronostic de trempette dans un tonneau de vin assaisonnée par deux hommes de main versatiles, traduisant Shakespeare, je cherche à épouser les genres, les impressions et les univers, afin d'offrir aux comédiens matière à jouer et à vivre, à déployer la beauté jusque dans son horreur et son rire.

3. Si Shakespeare donne à entendre, à rêver, à rire, il donne aussi – et peut-être d'abord – à voir. Exprimer cet art du regard, ici transcendé en dessillement radical porté par une audace visionnaire et une imagination infinie, constitue un enjeu essentiel de la traduction que je m'efforce de réaliser. De Shakespeare, les visions explosent les cadres de la réalité, le socle de la normalité, les bornes de la bienséance. Tout ce qu'on ne verra pas ailleurs, dans la vie ou au théâtre, à la scène ou à la ville, ce poète l'expose et l'exalte, il le réalise et nous émerveille. Il ose tout – et son contraire. Rien ne l'arrête.

Ni l'exigence de cohérence temporelle, qui donnait déjà à *Macbeth* la temporalité en fusion d'un cauchemar où l'univers se condense en une chaîne de courts-circuits, et qui dans *Richard III* concentre plus d'une décennie d'actions historiques en une folle course à l'anéantissement du monde et à l'implosion de soi-même. De fait, le poème macbethien de l'initiation au crime atteint avec Richard l'incandescence d'un joyeux éloge de la jouissance dans le mal, que les comédiens explorent dans leur jeu avec autant de délectation que de précision pour en déployer toutes les saveurs.

Ni les réticences des convenances, qui eussent par exemple interdit de donner à voir les meurtres d'enfants – crime dont fut accusé le Richard III historique, présenté coupable d'avoir fait assassiner ses propres neveux pour accéder au trône – et que nous montrons dans notre spectacle, avec toute l'horreur ludique provoquée par ce Joker infernal, certes héritier de l'allégorie médiévale du Vice mais tout autant beau monstre de la Renaissance, fascinant de séduction et d'immoralité.

Ni le souci de la vraisemblance psychologique, qui fait du brusque retournement de Lady Anne une énigme inaugurale, la veuve éplorée se changeant soudain en promise conquise par le meurtrier exécré de son mari et de son beau-père – ce « *porc fouisseur* » sanglant qu'elle conspuait pourtant l'instant d'avant. Loin de taire le mystère de cette inexplicable conversion de la haine absolue en consentement au mariage et en promesse d'amour, Shakespeare en souligne explicitement l'opacité. Dès le monologue d'ouverture, il fait d'emblée annoncer par Richard son projet impossible voire délirant, ourdi pour une raison ostensiblement cachée :

« Après quoi, j'épouserai la fille cadette de Warwick.
Qu'importe que j'aie tué son mari et son père ?
Le plus court chemin pour dédommager la belle
Consiste à devenir son mari et son père :
Ce que je ferai ; non tant par amour
Que pour un autre dessein, impénétrable et secret,
Que par un tel mariage j'accomplirai. »

Ce dessein, « *impénétrable et secret* », véritable trou noir au cœur de l'être, autorise tous les impossibles et ouvre une brèche féconde à toutes les monstruosité. Puis, après coup, le Barde offre à son héros un autre monologue en manière de bilan, où le prétendant impensable vante son tour de force à un public qu'il défie tout autant qu'il l'amuse, comme s'il cherchait,

par l'inexplicabilité de sa prouesse, à précipiter une complexe alchimie de complicité, d'admiration et de répulsion.

« Femme fut-elle jamais en pareille humeur courtisée ?
Femme fut-elle jamais en pareille humeur gagnée ?
Je l'aurai ; mais je ne la garderai pas longtemps.
Quoi ! Moi, qui ai tué son mari et son père,
La prendre au cœur de sa haine la plus furieuse,
Les malédictions à la bouche, les larmes aux yeux,
Devant le sanglant témoignage de sa haine ;
Avoir Dieu, sa conscience et tous ces obstacles contre moi,
N'avoir aucun ami à mes côtés pour soutenir ma cause,
Hormis le diable et mes regards hypocrites,
Et pourtant la gagner, – le monde entier contre rien ! »

Shakespeare bâtit un théâtre des paris impossibles et pourtant tenus. Tel est l'horizon asymptotique de cette traduction, sensible à la puissance de ces inconcevables visions.

Pécher par défaut : Richard III et Harpo Marx

Jonathan Pollock
Université de Perpignan

Comment dire « défaut » en anglais ? *Flaw, fault, want, lack* : tous ces mots (et leurs équivalents) sont employés par et à propos du roi Richard III dans *The Tragedy of King Richard the Third*. Créée dans la banlieue de Londres vers 1592, cette pièce connaîtra six impressions (pirates) entre 1597 et son intégration dans l'in-folio posthume des *Œuvres* de William Shakespeare en 1623. Elle constitue le dernier rouage – et la pièce maîtresse – d'une tétralogie consacrée à la règne d'Henry VI et à la « Guerre des Roses », dont font aussi partie : *La Première Partie d'Henry VI* (1592) ; *La Contention des deux maisons célèbres de York et de Lancastre* (1590) ; *La Véritable Tragédie de Richard duc de York et du bon Henry VI* (1591). *La Tragédie de Richard III* s'ouvre au lendemain de la victoire (provisoire) de la maison de York et du couronnement d'Edward IV, le frère aîné de Richard. Son frère puîné, George, est duc de Clarence, et Richard duc de Gloucester. Leur frère Rutland est mort à la Bataille de saint Albans au premier acte de la pièce précédente. Tous ensemble, ils constituent une « *mess of sons* » (3H6, 1.4.74)¹, *mess* désignant en anglais élisabéthain un groupe composé de quatre éléments, mais également l'ordinaire d'un rapace, un gâchis, un fatras, une embrouille, bref : la pagaille. Plus près de nous, dans les années 20 et 30 du siècle dernier, une autre « *mess of sons* » a semé la pagaille sur les écrans du cinéma : les quatre frères Marx, Groucho, Chico, Harpo et Zeppo, célébrés par Antonin Artaud dans une « Note » du *Théâtre et son double*². Dans l'esprit du comparatisme cher à Camille Dumoulié, nous allons tenter ici un rapprochement, quelque peu hardi, certes, entre les frères Yorkistes et les Marx Brothers. La tonalité hautement exagérée et sardonique qui colore l'ensemble de la tétralogie nous servira de caution. Après tout, Richard III est l'un des derniers avatars du personnage du Vice, figure indissolublement diabolique et comique des Moralités médiévales.

Rapportons-nous au monologue que Richard de Gloucester, le « *crookback prodigy* », « le prodige bossu » (3H6, 1.4.76), adresse au public à l'orée de la dernière pièce de la tétralogie. Il y va de son désir : « *I [...] want love's majesty / To strut before a wanton ambling nymph* » ; « Il me manque (et je veux) la majesté de l'amour pour pouvoir pavaner devant une nymphe lascive allant à l'amble » (R3, 1.1.16-17). Cette nymphe fantasmée *ambles* comme un cheval, objet qu'il va vouloir troquer à la fin de la pièce contre son royaume (5.7.7), comme pour marquer la valeur égale et, en fin de compte, labile de tout objet désiré. S'ensuit ce deuxième aveu, proposition principale d'une phrase de quatorze vers : « *Why, I [...] Have no delight to pass away the time, / Unless to spy my shadow in the sun, / And descant on mine own deformity* » ; « Or, nulle jouissance ne m'est donnée pour passer le temps, sinon épier mon ombre au soleil et chanter le déchant de ma propre difformité » (1.1.24-27). Deux aveux capitaux, mais qui ne disent pas la même chose, se situant à des points opposés de la courbe du désir.

Richard ne jouit point, à moins de percevoir (et à être captivé par) son ombre, son reflet, dans « *this son of York* » (1.1.2 : « ce fils de York », avec un jeu sur *sun*, « soleil ») qu'est Edward, mais qui pourrait tout aussi bien être Richard lui-même. En conséquence, parmi les trois « dit-mensions » du discours que préconise Jacques Lacan, le rapport de Richard et Edward est à situer sur le plan de l'imaginaire. L'image spéculaire idéalisée que lui renvoie Edward est de *love's majesty*. Richard envie Edward à la fois pour sa puissance de monarque

¹ Toutes les citations de Shakespeare, mentionnées dans le corps de l'article, renvoient à l'édition suivante : William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Wells, Stanley & Taylor, Gary, Oxford University Press, 1988.

² Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1978, p. 133-135.

et pour sa puissance d'amant. Voilà en gros la signification de la curieuse dialectique qui scande son premier long monologue dans la pièce précédente, *La Véritable Tragédie de Richard duc de York et du bon Henry VI*. Gloucester ne peut imaginer que deux types de paradis : « *I'll make my heaven in a lady's lap* » ; « Je me ferai un paradis de l'entrecuisse d'une femme » (3H6, 3.2.148) ; et puis, sa difformité constituant une barrière infranchissable à la réalisation d'un tel désir : « *I'll make my heaven to dream upon the crown* » ; « Je me ferai un paradis du rêve de la couronne » (3H6, 3.2.168). « *Lascivious Edward* » (3H6, 5.5.34) jouit des délices des deux types de paradis, au point qu'il mourra d'avoir abusé des plaisirs de la chair. Examinons, alors, d'un peu plus près les rapports qu'Edward et Richard entretiennent avec les femmes et avec la couronne, ou plutôt avec ce que représente la couronne : le royaume d'Angleterre (rappelons que *England* désigne à la fois le pays et son monarque).

*

Presque toujours dans les films des Marx Brothers, des intérêts purement vénaux poussent Groucho à faire la cour à une riche veuve, lui ménageant des mots doux et des insultes, alors que Harpo est capable de prendre à partie cette même veuve dans un match de boxe improvisé pour l'occasion et dûment commenté par Chico. Edward aussi montre une préférence marquée pour les veuves, ainsi que pour les femmes mariées en général ; toutefois, bien qu'il parvienne à ses fins, on pourrait difficilement lui attribuer la présence d'esprit d'un Groucho. Shakespeare choisit plutôt, quand Edward entreprend la séduction de Lady Gray, de mettre dans la bouche de George et de Richard les *Witze* qui leur permettent de satisfaire à des tendances hostiles ou obscènes. D'ailleurs, Richard triomphera lui aussi d'une veuve, et cela dans des conditions à la fois beaucoup plus défavorables (ayant lui-même tué le mari) et qui exemplifient la loi de la communication intersubjective telle que définie par Lacan, Richard recevant de Lady Anne son propre message sous une forme inversée :

Rich. Vouchsafe, divine perfection of a woman [...]

Anne. Vouchsafe, diffus'd infection of a man [etc.]

Rich. Permettez, perfection divine d'une femme [...]

Anne. Permettez, infection diffuse d'un homme [etc.] (R3, 1.2.75-78).

Enfin, Richard semble pousser tellement loin le rapport mimétique avec son frère qu'il prend prétexte d'un mariage politique avec sa fille pour faire la cour à sa veuve (R3, 4.4). Fait remarquable, celle qu'il rechignait à appeler « *sister* » s'entendra apostropher par le terme de « *dear mother* » avant que Richard ne lui promette, à l'instar d'Atrée, d'enterrer ses fils (dont il a ordonné l'assassinat) dans le ventre de sa fille. Cette involution incestueuse et cannibale marque, on le verra, le dépassement effectué par Richard du désir encore articulé à un objet vers un désir qui fait surgir la Chose Même.

Richard insiste un peu trop sur les mésaventures sexuelles de son grand frère. Certes, de tels rappels servent ses fins politiques. Néanmoins, le caractère obsessionnel de son intérêt pour Mistress Shore se fait remarquer dans tel vers qui reconnaît à cette dernière « *A cherry lip, a bonny eye, a passing pleasing tongue* », « une lèvre pareille à une cerise, un regard pétillant, une langue très agréable » (R3, 1.1.94), vers qui excède le pentamètre de deux pieds. Si, comme l'affirme Freud, le trait d'esprit est organisé selon les mêmes lois que celles du rêve, il y aura à déceler un vœu inconscient dans ses jeux de mots sur *naught* (« la lubricité, le chiffre zéro, l'anneau du sexe féminin ») et *one* (l'index dressé comme un sexe). En effet, lorsque Brakenbury veut savoir *what one* pourrait faire *naught* avec Madame Shore, Richard, selon un des sens possibles du verbe *betray* (« trahir »), répond comme s'il était à la place d'Edward : « *Her husband, knave! Wouldst thou betray me?* » ; « Son époux, fripon ! Veux-tu me méprendre (me trahir) ? » (R3, 1.2.102)

Dans la foulée de cet échange – Brakenburg emmène Clarence à la Tour –, Richard crée un *Mischwort* par condensation lexicale : « *We are the Queen's abjects [...]* » ; « Nous sommes les *abjets* de la Reine » (106). Richard veut faire croire à Clarence qu'il est la victime des machinations de l'épouse d'Edward, la Reine Elizabeth. Dans ce sens, il ment. Toutefois, l'ascendant de la Reine sur le Roi est bien réel : elle a su résister à ses attentions jusqu'à ce qu'il daigne l'épouser. Prenons donc le mot de Richard à la lettre. Il refoule le *sub* de *subjects* au profit de l'*ab* du mot *abjection*. En tant qu'il brigue la place de celui qui incarne la souveraineté, Richard prend toute forme d'assujettissement pour une abjection. Être assujetti aux caprices de la Reine, comme l'est Edward, et comme le sont Clarence et Richard, à en croire ce dernier, s'avère encore plus humiliant du fait de l'origine prétendument modeste de Lady Gray. Faisons un pas de plus, car le fait d'être assujetti au caprice d'une femme dont on dépend pour sa survie n'est guère nouveau : de manière implicite, voire inconsciente, Richard élève Elizabeth à la place de sa mère.

De sa mère, justement, il faut dire un mot. Shakespeare dote la Duchesse de York d'une prescience maternelle ; ses souffrances l'ont rendue lucide, à l'instar des deux autres mères (Margaret et Elizabeth) dont les enfants font les frais de l'ambition de Richard, et avec qui elle forme une nouvelle triade de Maries pour l'*officium sepulchri* (R3, 4.4). Comment expliquer qu'un tel monstre soit issu de son ventre ? Elle dit elle-même que Richard lui présente l'image de sa honte (R3, 2.2.54). La honte de l'avoir enfanté, ou bien la honte d'un désir coupable qui aurait présidé à sa conception ? Le monstre est le produit d'un accouplement contre nature. En comparant Richard au personnage du Vice (2.2.28), il se peut qu'elle indique en même temps sa paternité : la chanson de Feste au quatrième acte de *Twelfth Night* nous apprend que le père du Vice était le Diable. Après tout, la tétralogie fourmille de sorcières, ou de femmes prétendument telles : la Pucelle, Eleanour Cobham, Margery Jourdain, Margaret, Elisabeth et la « *strumpet Shore* ».

Lewis Carroll a bien remarqué l'animosité de la Duchesse envers son fils, si l'on juge d'après la dureté maternelle de son homonyme dans *Alice au pays des merveilles*. On se souvient de la chanson sadique que celle-ci entonne à propos de son bébé garçon, lequel se transformera en petit marcassin (Richard a le sanglier pour emblème). Il semblerait que, pour Carroll, tout petit garçon soit un Richard de Gloucester en puissance. De même, la Reine des Cœurs hérite de la promptitude de Richard à ordonner la décapitation : « Que l'on tranche la tête à celui-ci ! Que l'on tranche la tête à celle-là ! »³ D'une pièce déjà parodique, l'*absurd* victorien ne fait qu'appuyer le trait.

Faisant allusion à la manière dont le petit duc de York s'est moqué de son oncle, Buckingham demande à Richard : « *Think you, my lord, this little prating York / Was not incensed by his subtle mother / To taunt and scorn you thus opprobiously?* » ; « Ne pensez-vous pas, mon seigneur, que ce petit York persifleur ait été encouragé par sa mère perfide à vous railler et dédaigner de cette façon atroce ? » (R3, 3.1.151-153). Or, dans la scène précédente, Elizabeth s'est appliquée à faire taire l'impudent ; c'était la Duchesse qui l'incitait à railler ainsi son oncle. Le petit Richard fait mouche à plusieurs reprises, sans bien juger du danger auquel il s'expose : la dernière fois qu'un enfant l'a tancé de « *misshapen Dick* », « Dick difforme », Gloucester l'a poignardé (3H6, 5.5.35. Rappelons que le diminutif de Richard, Dick, désigne aussi le membre viril). Ici, le neveu qualifie la dague qui pend à la cuisse de son oncle de « *toy* », « jouet » (R3, 3.1.114), ce même « *toy / Of amorous intent, well understood / Of Eve* » (« ce jouet / animé par le désir, bien apprécié / d'Ève ») dont parle John Milton. Objet en l'occurrence assez risible, étant donné que Richard est le seul de ses frères à ne pas avoir d'enfants. Lui-même se qualifie de « *curtailed* » (R3, 1.1.18) à l'instar d'un chien à la queue coupée. C'est à se demander qui, de l'oncle au pied boiteux, donc œdipien, ou du neveu

³ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, trad. Henri Parisot, Flammarion, 1979, p. 65.

quémandeur du phallus, subit cet acte symbolique qu'est la castration. En l'enfermant dans la tour de Londres, Richard prive Richard réellement de sa mère, avant de lui donner sa dague de la seule manière dont il est capable (en ordonnant son assassinat). Or, Shakespeare n'était pas sans savoir que *toy* correspondait en français au signifiant de l'appel à l'Autre : *toi* ! En donnant sa dague à son neveu de la manière ambiguë que l'on sait, Richard se prive du pouvoir d'invocation qui fonde la relation à autrui, d'autant plus que celui à qui il destine ce *toy* meurtrier porte le nom de son père : Richard of York.

Rappelons que, selon Lacan, « une marge [nous] sépare toujours de [notre] désir du fait qu'il subit une altération par l'entrée dans le signifiant »⁴. Cette marge, il l'appelle le phallus, et l'associe au Nom-du-Père (sans toutefois les confondre) : « De même que nous avons défini le signifiant paternel comme le signifiant qui, dans le lieu de l'Autre, pose et autorise le jeu des signifiants, il y a un autre signifiant privilégié qui a pour effet d'instituer dans l'Autre ceci, [...] à savoir qu'il n'est pas purement et simplement le lieu de la parole, mais qu'il est, comme le sujet, impliqué dans la dialectique située sur le plan phénoménal de la réflexion à l'endroit du petit autre [l'autre comme autre moi, autre de moi, *alter ego*] »⁵. L'ascendant du signifiant paternel doit être compris par rapport à la dialectique œdipienne dans l'histoire du sujet. Le désir essentiel, le désir infantile est « le désir du désir de l'Autre, le désir d'être désiré ». Or, l'enfant comprend que sa mère, vu ses absences répétées, doit désirer « Autre chose » que de satisfaire son désir à lui. Dès qu'il repère l'objet du désir de la mère chez le père, le processus d'identification à ce dernier peut se mettre en branle. Si donc Edward en vient à représenter aux yeux de Richard le « moi idéal », l'identification qui fonde « l'Idéal du moi » se cristallise autour de la figure de son père, Richard de York. On connaît le désir monocorde de ce dernier : s'emparer du trône de l'Angleterre. Ainsi, lorsque Buckingham prétend devant des citoyens incrédules que Richard le bossu ressemble plus à son père que le défunt Edward, il ne sait pas combien il dit vrai. Les deuxième et troisième pièces de la tétralogie montrent Richard comme le fils chéri du père qu'il adule. Tous deux portent le même nom, pratiquent la dissimulation, s'expriment par voie de longs monologues et meurent d'une mort rituelle entre les mains des Lancastre.

Du coup, Richard révèle la vérité du désir de son père.

D'abord, si l'amour tue le désir comme le prétendent certains, le désir n'arrive à ses fins qu'à contrefaire l'amour. Ainsi Richard parcourra la gamme des protestations d'amour – fraternel, amical, érotique, filial, avunculaire, paternel – pour mieux mettre à exécution les visées de sa haine. L'amour de soi ne déroge pas à la règle ; c'est la leçon de son dernier soliloque, moment vertigineux où pour la première fois, il s'écarte du désir qui l'anime.

« *Love* », dit le futur Richard III dans *La Véritable Tragédie de Richard duc de York*, « *foreswore me in my mother's womb* » ; « L'amour m'a abandonné dans le ventre de ma mère » (3H6, 3.2.153). Par conséquent, il adopte une sorte d'apathie proto-sadienne – « *I [...] have neither pity, love nor fear* » (3H6, 5.6.68 : « Je n'ai ni pitié, ni amour, ni peur ») – qui lui permet de s'approcher du champ innommable du désir radical, le champ de la destruction absolue qui cerne, selon Lacan, l'*extimité* de la Chose⁶. Richard n'a cure des facteurs qui barrent l'accès de ce champ au commun des mortels, nommément : le *delight* (R3, 1.1.25), mot dont l'étymologie dénonce son caractère d'appât ou de leurre (*lax*) ; le bien, qui fait hésiter les bourreaux de Clarence (R3, 1.4) ; et la beauté, qui suscite le remords des bourreaux des princes (R3, 4.3). Ce qui détermine Richard comme sujet aux désirs « vilains » (R3, 1.1.30) l'entraîne au-delà du Bien et des biens, au-delà du principe du plaisir jusqu'à ce point inouï où il venge « *myself upon myself* » (R3, 5.3.187) et s'abîme dans le soi-même comme manque absolu à soi.

⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre V, Seuil, 1998, p. 273.

⁵ *Ibid.*, p. 317.

⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, Seuil, 1986, 167.

Conforme au désir de l'Autre (paternel), Richard veut être celui qui représente, symbolise et incarne *the body politic*, la communauté politique. Au fil des pièces, cette dernière a connu la guerre internationale (la guerre de Cent Ans), la guerre civile, la guerre fratricide. Richard parachève ce mouvement de contraction et d'exténuation. Au commencement de la dernière pièce, toutes les places principales de la Cour anglaise – celle du roi, de la reine, de la reine mère, du Prince de Galles et du duc d'York – sont pourvues ; à la veille de la bataille de Bosworth, seules celles du roi et de sa mère sont encore occupées. Ainsi, derrière un projet de mariage incestueux avec sa nièce, se profile le désir pour la mère qui ne saurait être satisfait sans attenter à la loi qui fonde la civilisation en tant qu'elle se différencie de la nature. La destruction de toute société politique et familiale : voilà en vue de quoi Richard est *ordained* (3H6, 5.6.58 ; 5.7.23). Dès la première apparition de Gloucester dans la tétralogie, Clifford emploie à son endroit exactement les mêmes termes que ceux dont se sert Ovide pour décrire le Chaos (*Métamorphoses*, 1.7) : « *rudis indigestaque moles* », « *foul indigested lump* » (2H6, 5.1.155). Loin de constituer le microcosme du corps politique, le corps du roi Richard est un microchaos.

*

Nous voilà loin apparemment du parallèle avec les Marx Brothers. Cependant, lorsque Jacques Lacan s'ingénie à donner une idée de ce qu'il appelle le désir sans objet, ce n'est pas Richard qui lui vient à l'esprit :

Il n'est que d'évoquer une figure qui sera vivante pour tout un chacun d'entre vous, celle du terrible muet des quatre Marx Brothers – Harpo. Y a-t-il rien qui puisse poser une question plus présente, plus pressante, plus prenante, plus chavirante, plus nauséuse, plus faite pour jeter dans l'abîme et le néant tout ce qui se passe devant lui, que la figure, marquée de ce sourire dont on ne sait si c'est celui de la plus extrême perversité ou de la niaiserie la plus complète, d'Harpo Marx ? Ce muet à lui tout seul suffit à supporter l'atmosphère de mise en question et d'anéantissement radical, qui fait la trame de la formidable farce des Marx, et du jeu de *jokes* non discontinu qui donne toute la valeur de leur exercice⁷.

Harpo Marx, comme Richard de Gloucester avant lui, descend en droite ligne du Vice de la scène médiévale.

« *The sons of York* » – Ned, Rutland, George et « *Dickie [...] boy* » (3H6, 1.4.77) –, que peuvent-ils avoir en commun avec Groucho, Zeppo, Chico et Harpo Marx ? D'abord, le fait d'être trois, tout en étant quatre : Zeppo disparaît assez tôt de la carrière cinématographique des Marx, et Rutland meurt des mains de Clifford avant même d'atteindre l'âge adulte. Ce premier cas d'infanticide dans une tétralogie qui en comporte plusieurs semble invalider d'emblée toute comparaison avec le génie comique des Marx. Ce serait, cependant, sacrifier à des oppositions qui n'ont cours que dans la tête d'un Aristote. Le comique, nous dit le maître du Lycée, « consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction » (*La Poétique*, ch. 5). Or, même les comédies d'Aristophane ne tombent pas sous le coup d'une telle définition, encore moins le cinéma burlesque américain. Qu'est-ce qui caractérise les films de Charlie Chaplin, de Buster Keaton, de Laurel et Hardy ou des Marx Brothers, sinon l'extrême violence de l'action ? Est-ce vraiment une coïncidence si, parmi les films burlesques les plus réussis, se trouvent ceux qui ont trait à la guerre ? Dans *The General*, ou dans *The Great Dictator*, des gens meurent pour de bon, et parfois de façon hilarante. *Duck Soup*, le film le plus réjouissant des Marx Brothers, se termine sur une scène de bataille qui résume, par des changements de costume, l'histoire de la guerre depuis l'aube des temps modernes. Cette admixtion du tragique dans la comédie des Marx s'avère inversement symétrique à la composante comique dans la

⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, t. VII, p. 69

première tétralogie shakespearienne. D'ailleurs, pour que celle-ci soit conforme, pièce pour pièce, au modèle de la tétralogie antique, il faudrait que *Richard III* soit un drame satyrique et, en effet, c'est une histoire qui finit plutôt bien, quoique *in extremis*.

Venons-en à la distribution des rôles. Peut-on appairer les individus qui composent une « *mess of sons* » avec ceux de l'autre ? Dans les films des Marx Brothers, il incombe à Chico et à Harpo d'actualiser la relation duelle qui fonde le comique. Le personnage de Groucho, plus autonome, occupe une tierce position comme pour illustrer la loi du Witz dont il est passé maître : pour qu'il y ait trait d'esprit, dit Freud, il faut la présence d'un tiers autre que la victime de la blague. Cette même répartition vaut pour les dernières pièces de la tétralogie. Comme Rufus T. Firefly, le nouveau dictateur de Freedonia incarné par Groucho dans *Duck Soup*, King Edward se positionne un peu à l'écart de ses deux frères. De plus, Shakespeare prend soin de créer une véritable complicité entre George et Richard. À deux reprises, ils se retrouvent pour ironiser à mots couverts sur la libido débridée de leur frère aîné : une première fois pendant qu'Edward fait la cour à Lady Grey (3H6, 3.2) ; une deuxième fois lors de l'arrestation de Clarence (R3, 1.1) ; et c'est Richard qui convainc Clarence de rejoindre le camp de York à la veille de la bataille de Barnet (3H6, 5.1).

On peut comparer Clarence à Chico, non seulement parce que son nom « begins with C » (R3, 1.1.58, légèrement modifié), mais parce qu'il est le plus humain des trois frères. Dans bon nombre de films des Marx, Chico veille au bien-être des enfants et des amoureux. La dernière prière de Clarence est pour sa femme et ses enfants ; n'ayant pas pu faire admettre par ceux payés pour le tuer des contre-arguments fondés sur la justice temporelle et divine, il fait appel à leur compassion (R3, 1.4). Autre trait commun : dans *Duck Soup*, Chico, à la fois espion à la solde de l'ennemi et ministre de la guerre de Firefly, passe son temps à changer allégrement de camp, à l'instar de « *perjured George* » dans *Richard duc de York* (3H6, 5.5.34).

Cependant, du moment que l'on compare, en toute logique analogique, Richard à Harpo, on rencontre un problème de taille : Harpo ne parle pas. Ne serait-il pas plus juste de rapprocher Richard de Groucho, compte tenu de sa maîtrise verbale ? Clifford avait comparé tous les fils de York à des « *summer flies* » (3H6, 2.6.17), et Richard ne prend-il pas la place de King Edward, notre Firefly shakespearien ? En fait, l'équation Richard-Harpo nous aide à penser des facteurs cruciaux pour la compréhension de l'œuvre de Shakespeare : la relation entre Edward et Richard d'une part, et le symbolisme du mutisme d'autre part. Car si Richard n'est pas exactement muet, le succès de son entreprise exige qu'il travaille en catimini. Comme la mort à l'intérieur de l'être vivant, il travaille silencieusement à la dissolution de la Cour anglaise, mais aussi (bien malgré lui) à sa recomposition sur de nouvelles bases, plus sûres et plus stables. *Richardus ardet cum Richmundus mundet* : Richard brûle alors que Richmond (le futur Henry VII) purifie.

Dans *Duck Soup*, Harpo non seulement seconde Chico dans ses activités d'espionnage contre le régime de Firefly, mais aussi assure les déplacements du dictateur en tant que motard-chauffeur. Évidemment il s'acquitte fort mal de cette tâche, laissant Firefly toujours en rade, même lorsque ce dernier s'assoit à la place du chauffeur ! On pourrait voir là une allégorie – sur le mode burlesque – des rapports qu'entretiennent Edward et Richard. À l'opposé de George, Richard n'abandonne pas Edward après son mariage désastreux (sur le plan politique, s'entend) avec Lady Gray ; toutefois, et malgré ce que laisse penser sa devise, c'est moins la loyauté qui le lie à Edward qu'une meilleure chance à décrocher la couronne s'il reste à ses côtés.

Mais l'épisode de *Duck Soup* qui éclaire le mieux les fondements psychologiques du lien entre Edward et Richard est la fameuse scène du miroir. À vrai dire, il n'y a pas de miroir à proprement parler, Harpo l'ayant cassé au cours d'un cambriolage effectué dans la maison où Firefly passe la nuit. Harpo doit donc, lorsque ce dernier se présente devant l'emplacement supposé de la glace, lui donner l'impression qu'il se trouve bien devant son propre reflet. Pour

ce faire, il se déguise en Firefly et anticipe tous les mouvements du dictateur, lequel, pris de doute, le met à rude épreuve. C'est précisément ce même type de relation spéculaire qui unit Richard à Edward.

Des quatre frères Marx, Harpo a beau être celui dont le défaut (de parole) est le plus évident, il est le seul à ne jamais été pris au dépourvu. Au contraire, son défaut se révèle être une source infinie d'invention et d'ingéniosité. De même, les défauts qui éloignent Richard de la recherche des plaisirs et du bien lui servent de moteur à sa soif de pouvoir. Mais, alors qu'à la fin de son parcours tragique, le roi s'abîme corps et âme dans l'Autre Chose, « le terrible muet des quatre Marx Brothers », peut-être du fait qu'il n'est pas complètement « entré dans le signifiant », demeure à la lisière du champ mortifère du désir radical. En voulant fuir du champ de bataille, Richard perd ce qu'il lui reste de dignité ; Harpo Marx, en revanche, surgit toujours à la place de *das Ding* afin non seulement de révéler l'indignité des autres, mais aussi pour conjurer l'horreur absolue de la Chose.

Quand la voix fait défaut

Yves-Michel Ergal
Université de Strasbourg

Giuseppe Verdi, quand il compose son opéra *Macbeth*, créé en 1847 à Florence, sur un livret de Francesco Maria Piave, adaptation du drame de Shakespeare, non seulement amplifie le rôle de lady Macbeth, qui prend une place centrale dans l'opéra – la pièce d'origine lui offrait un rôle plus en demi-teinte – mais il invente par ailleurs un des grands rôles lyriques féminins autour d'une voix de soprano qu'il souhaite « âpre, étouffée, sombre », récusant la voix traditionnelle du bel canto, celle de la célèbre cantatrice Giuseppina Strepponi, créatrice du rôle d'Abigaille dans l'opéra *Nabucco*, qui fut un triomphe à sa création à la Scala de Milan en 1842, pour lui préférer celle de Marianna Barbieri-Nini, à la voix puissante de colorature et réputée pour son jeu d'actrice dramatique. La Strepponi, à la voix fragile, se retire alors de scène, s'installe à Paris comme professeur de chant, où Verdi la rejoint. Il l'épousera quelques années plus tard, en 1859. Presque cent ans après, en décembre 1952, à la Scala de Milan, le rôle est repris par Maria Callas, immortalisant à jamais le mythe d'une Lady Macbeth terrifiante, par sa voix ténébreuse, éloignée de toute légèreté propre à la soprano lyrique, sans compter que la Callas fut une tragédienne hors pair. Je ne connais pas de voix d'héroïne féminine dans les grands opéras du XIX^e siècle qui soit aussi déstructurée que celle de lady Macbeth, à mi-chemin entre le récitatif parlé et l'agilité du chant ; la voix attendue de la soprano fait ici défaut : il est signe de la richesse de ce personnage inventé par Shakespeare et relayé par Verdi. Quand la voix fait défaut, l'ordre du monde semble se disloquer, laissant au spectateur, ou au lecteur, le sentiment d'un vide, d'une injustice, comme si l'on approchait une forme d'horreur absolue.

Deux scènes principales hantent l'imaginaire créé par le personnage de lady Macbeth : la scène V de l'acte I, qui voit l'apparition sur scène de l'épouse de celui qui n'est encore que le général vainqueur au service de son cousin le roi d'Écosse Duncan, puis la scène 14 de l'acte V, lorsque la femme de Macbeth, devenue reine, en proie à une scène de somnambulisme, erre dans le palais, observée dans l'ombre par le médecin de la cour et sa dame de compagnie. Il est intéressant de noter qu'à la scène V de l'acte I, lady Macbeth n'est pas tout à fait elle-même : elle n'est qu'une voix qui se fait le relais de l'écriture de Macbeth, puisqu'elle lit une lettre que celui-ci lui a fait parvenir, dans laquelle il lui narre sa rencontre avec les sorcières. Une partie des prédictions des « sœurs fatales », ou « sœurs de la destinée », au nombre de trois, telles les Parques, se sont déjà réalisées : en effet, Duncan a paré Macbeth du titre nobiliaire de « Thane de Cawdor », **pris au traître passé** à l'ennemi, condamné à mort. Puis Macbeth cite l'énigmatique salut des trois Sœurs : « Salut à toi, qui seras roi ! »¹. La fin de la lettre s'achève par ces mots : « Ceci, j'ai cru bon de te le confier, très chère compagne de ma grandeur, afin que tu ne perdes pas la part de bonheur qui t'est due en ignorant la grandeur qui t'est promise. Garde cela dans ton cœur et au revoir »².

En lisant la lettre de Macbeth – ce qui est encore plus frappant dans l'opéra de Verdi, puisque nous sommes dans une sorte de récitatif de fond de gorge, où la voix pourrait être celle de lady Macbeth certes, mais surtout celle de Macbeth, ou, plus précisément, celle des

¹ William Shakespeare, *Tragédies, Œuvres complètes II*, « Bibliothèque de la Pléiade », *Macbeth*, p. 329, « Hail, King that shalt be ! ».

² *Ibid.*, « This I have I thought good to deliver thee, my dearest partner of greatness, that thou might'st not loose the dues of rejoicing by being ignorant of what greatness is promis'd thee. Lay it to thy heart, and farewell ».

profondeurs obscures des prophéties, reliant ainsi lady Macbeth aux trois sorcières – lady Macbeth quitte soudain sa nature de femme, pour venir habiter une voix qui n'est plus la sienne, mais celle, idéalisée, du mari viril, qui, lui, à l'inverse, perd toute virilité. « Pourtant j'ai peur de ta nature ; Elle est trop pleine du lait de la tendresse humaine »³ : ce lait en vérité maternel, est soudain asséché dans la poitrine aux accents guerriers de lady Macbeth : « Vieni ! t'affreta ! » chante soudain la lady Macbeth de Verdi, hymne national du meurtre, chant d'un chef de guerre et non d'une femme, la voix de soprano de la jeune héroïne amoureuse se transforme en un air de bravoure terrifiant. C'est cette voix verdienne déformée par le prisme d'une fureur vocale hors norme qui offre toute son ampleur au personnage de lady Macbeth : la voix lyrique fait défaut, signe du désordre profond du monde où tout est contraire à tout, « Jamais je n'ai vu jour si noir et si clair »⁴ s'était exclamé Macbeth à son entrée en scène à la scène III de l'acte I. « Foul and fair » : ce pourrait être la définition même de cette voix en défaut de la voix de lady Macbeth relayée par Verdi.

Le « Fair » semble revenir assez tôt dans la pièce, à l'acte II scène II, lorsque lady Macbeth renonce soudain à poignarder le roi Duncan : « S'il n'avait pas ressemblé/ À mon père dans son sommeil, je l'aurais fait »⁵. La voici redevenue petite fille, respectueuse de la figure paternelle, tandis que Macbeth surgit les mains ensanglantées du régicide. Curieuse remarque ici de lady Macbeth, inexplicable en vérité, montrant qu'elle s'est laissée manipuler par la part inconsciente de son mari, cette voix intérieure qui lui dictait le crime afin de pouvoir réaliser la seconde prophétie des trois sorcières, celle où il deviendrait roi. C'est par la voix caverneuse de la lecture de la lettre qu'elle met des mots à la folie ambitieuse de son mari, cette voix qui fait défaut est celle, inconsciente, du crime. Quand elle redevient la fille de son père, et surtout la femme du régicide, simultanément, la voix usurpée, la voix « doublée » de lady Macbeth, n'a plus lieu d'être : elle ne parvient toutefois pas à redevenir elle-même, elle se laisse lentement absorbée par une voix venue de la face cachée de la terre : celle du sommeil (si semblable à la mort dans la dramaturgie élisabéthaine), voix de la somnambule, figeant à tout jamais le mythe de lady Macbeth au cours du XIX^e siècle, inauguré par le célèbre tableau de Fuseli, « Lady Macbeth somnambule », peint en 1784, exposé au musée du Louvre. On y voit l'héroïne tenant une torche à la main, dans l'ombre les personnages de la gouvernante et du médecin, tandis qu'une lumière oblique et spectrale éclaire sa robe jaune, couleur de la folie. Dans la scène V de l'acte I de la pièce, le médecin commente cette apparition surnaturelle, avouant : « Allez, allez. Vous en savez plus que vous ne devriez »⁶, le contraste en anglais étant ici beaucoup plus fort que dans la traduction française : lady Macbeth a connu ce qu'elle n'aurait pas dû connaître, mais où donc est-elle descendue ainsi ? L'opéra de Verdi apporte une précision : là où lady Macbeth demeure évasive dans Shakespeare, seul le spectateur est supposé décoder les énigmes des paroles de la Somnambule, elle dit tout sans rien dire, à l'acte IV scène IV de l'opéra – qui n'a que quatre actes, contrairement aux cinq actes de la pièce de Shakespeare – à la fin de la scène réunissant les trois mêmes protagonistes, elle lâche, comme un aveu, le nom de Macbeth : « [...] andiam, Macbetto, / Non t'accusi il tuo pallor » [« Allons, Macbeth, ne laisse pas cette pâleur t'accuser »]. Sans doute préciser le nom de Macbeth est-il nécessaire au public populaire de l'opéra, pour être sûr qu'il comprenne bien le sens de cette scène, toutefois l'idée shakespearienne d'une initiation à l'innommable, qui, par essence, ne peut se dire, n'existe plus dans l'opéra. Ce qui est en jeu dans Shakespeare est une forme de scène initiatique, où, depuis l'Antiquité, l'initié ne peut révéler les rites secrets des temples, il est tenu par la loi du silence. Là où la voix fait entièrement défaut, c'est lorsqu'elle ne peut pas révéler le secret initiatique,

³ *Ibid.*, p. 329, « Yet do I fear thy nature, It is too full o'th'milk of human kindness ».

⁴ *Ibid.*, p. 313, « So foul and fair a day I have not seen ».

⁵ *Ibid.*, p. 351, « Had he not resembled/ My father as he slept, I had done't ».

⁶ *Ibid.*, p. 467, « You have known what you should not ».

sous peine de mort. Lady Macbeth a l'excuse du somnambulisme, néanmoins elle n'enfreint pas tout à fait la règle, elle se situe au plus loin possible de la révélation : seul le spectateur – l'initié dans ce cas au drame lui-même, car la pièce en elle-même constitue un rituel initiatique, qui a pour but de dégrossir la pierre brute du tyran pour façonner l'image du prince parfait, généreux, équitable, vertueux, tel Malcolm à la fin de la pièce, en miroir de Jacques I^{er} d'Angleterre, nouvellement monté sur le trône, supposé être le descendant de Banquo dans la légende que Shakespeare accrédite – comprend la signification de ce dévoilement oblique de la vérité, Shakespeare permet ainsi au spectateur d'être partie prenante du drame. Hors scène, qu'est-il devenu de lady Macbeth ? Se serait-elle défenestrée, dans un élan suicidaire ? Ce serait ici contraire à l'image même de lady Macbeth, qui est en quelque sorte revenue des Enfers où elle fut plongée, son suicide entacherait une fin chrétienne possible, et constituerait une faute indélébile supplémentaire. N'aurait-elle pas été plutôt poussée par le vent nocturne de la loi du silence, pour qu'elle se taise à jamais, emportant avec elle un secret qui ne peut être dit ? Toujours est-il qu'elle disparaît : « Au lit, au lit, au lit »⁷, le lit de la mort, le lit du silence. Jamais la voix de la lady Macbeth verdienne ne redevient celle d'une soprano lyrique : c'est une petite voix qui s'essouffle, s'efface, s'éteint. Le rituel était celui des sorcières qui ont traversé la pièce, auquel lady Macbeth avait eu un accès secret, elle semble rejoindre ce royaume qu'elle a connu, en emportant avec elle ses mystères. C'est sans doute la raison pour laquelle, jusqu'à nos jours, lady Macbeth demeure l'une des figures féminines les plus intrigantes, les plus touchantes, les plus troublantes.

La Tragédie de Macbeth s'inscrit avant tout dans la lignée sanglante du théâtre élisabéthain, même si elle n'est pas à proprement parler soutenue par le thème de la vengeance, comme *Hamlet*, mais par celui de l'ambition et de la mise en place d'un contre-portrait du prince idéal. Il faut revenir à l'une des premières pièces de Shakespeare, *La Très Lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus*, ancêtre directe de *Macbeth*, pour comprendre le vertige ici lié à une voix arrachée, supplément d'horreur par rapport à la légende de Procné et de Philomèle narrée par Ovide dans ses *Métamorphoses*. D'une certaine manière, *Titus Andronicus* et *Macbeth* forment un ensemble cohérent, autour de l'angoisse fondamentale qui se pose peu avant, et peu après la mort d'Élisabeth I^{ère}, celle d'une vacance possible du pouvoir, et celle de la nature du prince voué à lui succéder. De même que le royaume d'Écosse est en guerre contre la Norvège, la Rome imaginaire où se situe *Titus* vient de vaincre la bataille contre l'envahisseur – les Goths, qui étaient aux portes de la ville – grâce au général en chef Titus Andronicus. Les deux pièces reposent sur un jeu de rhétorique à propos des discours politiques, ou encore « programmatiques » des princes voués à régner : à Rome, le vieil empereur est mort, s'ouvre l'élection pour le nouveau, son fils aîné Saturninus, et le frère cadet, Bassianus, s'adressent tour à tour aux nobles Romains pour les convaincre de les élire – l'un arguant qu'il est dépositaire du droit d'aînesse, l'autre, vantant son mérite et sa vertu. Marcus Andronicus, lui, tribun du peuple, met en avant son frère Titus, le plus valeureux des guerriers, « a braver warrior »⁸, revenu vainqueur de la bataille contre les envahisseurs, ayant vu presque tous ses fils tomber au champ d'honneur, Titus déjà choisi par le peuple pour régner, autant de discours auxquels feront écho le contre-discours tenu par Malcolm à l'acte IV scène III, quand il s'adresse à son officier Macduff, et qu'il lui avoue, pour l'éprouver, que s'ils arrivent à battre et à tuer Macbeth, alors, à son tour devenu roi d'Écosse, il sera bien pire encore que le tyran actuel :

⁷ *Ibid.*, p. 469, « To bed, to bed, to bed ».

⁸ *Ibid.*, p. 6.

J'accorde qu'il [Macbeth] est sanguinaire,/_Luxurieux, cupide, fourbe, artificieux,/_Impulsif, méchant, infecté de tous les péchés,/_Qui portent un nom. Mais il n'est pas de fond, non, pas de fond,/_À ma lubricité [...] Plutôt Macbeth/_Qu'un tel roi.⁹

Remarquons les jeux de mots infinis qui prouvent qu'avant tout le théâtre de Shakespeare s'adresse à l'élite aristocratique qui a payé ses places de loges au théâtre du Globe à Londres, tandis que le sang qui gicle sur scène – de bœuf, fourni par les abattoirs voisins – et qui retombe sur les spectateurs debout au parterre, est réservé à un spectacle populaire : parlant de luxure, il est écrit en anglais qu'il n'y pas de « bottom » à la luxure de ce Malcolm appelé à régner, traduit par « fond » (à sous-entendre : « fond de culotte », mais ces jeux de mots sont intraduisibles). Macduff refuse de servir un tel maître au programme délirant : Malcolm alors lui avoue qu'il ne s'est présenté sous un tel jour que pour l'éprouver, le refus de servir de Macduff prouve sa vertu. Alors Macduff confie : « Such welcome and unwelcome things at once,/'Tis hard to reconcile »¹⁰, signifiant que l'ordre et le désordre du monde sont désormais pour lui irréconciliables, de même que la frontière entre le bon et le mauvais « prince » ne sera plus jamais aussi claire qu'auparavant, comme si les mots passés par le jeu de la rhétorique des oxymores portent toujours la mémoire du contraire de ce qu'ils signifient. Existe en permanence le danger que les mots puissent dire l'inverse de ce qu'ils prétendent signifier : ainsi en est-il des discours politiques déployés au début de *Titus Andronicus*. Quand il récrit la pièce *Macbeth* en 1972, Ionesco conclura sa tragédie *Macbett* d'un burlesque grinçant, par l'anti-discours (devenu le discours lui-même) de Malcolm, reprenant mot pour mot le texte de Shakespeare, offrant une fin bien pessimiste au drame. La voix qui fait défaut est celle qui empêche de prendre au mot les trop beaux, ou trop mauvais, discours.

C'est bien la voix qui porte ces discours : ici, celle de tribuns, capables d'enrôler les foules au service de leurs convictions. Titus refuse la couronne impériale : il la laisse au fils aîné du défunt empereur, Saturninus. En remerciement de cet acte de fidélité à la tradition – même si Titus commet pour cela le premier sacrilège : en faisant élire, au nom de la loi, un sujet indigne de la couronne, en refusant l'honneur qui lui est fait, forme de désertion morale supplémentaire – Saturninus demande la main de Lavinia, la seule fille de Titus, mais voici que le frère de ce dernier s'interpose : Lavinia lui est promise. Saturninus se venge, il épousera Tamora, la reine des Goths, tandis que s'inaugure une série de meurtres : Saturninus commence par tuer son fils Mutius d'un coup d'épée, avant que Tamora et son amant africain Aaron (préfiguration de Malcolm le mauvais dans son anti-discours, puis de Iago), ne se livrent à d'épouvantables actes de vengeance. L'aspect pour nous de cette pièce sanglante de la vengeance par excellence, réside dans l'horreur du récit initié par Ovide dans ses *Métamorphoses* : rappelons-nous la légende de Procné et de Philomèle. Térée, le roi de Thrace, viole sa belle-sœur, Philomèle, ~~il~~¹¹ et lui arrache la langue pour qu'elle ne puisse plus parler. Dans Shakespeare, Lavinia est violée par les fils de Tamora, Démétrius et Chiron ; ~~ils~~¹² lui coupent aussi la langue, puis lui tranchent les mains, pour qu'elle ne puisse pas, comme dans Ovide, écrire le nom de ses meurtriers. Si Titus annonce Macbeth – ne s'exclame-t-il pas le jour même de son éventuel couronnement, qu'il a décliné : « Voici le jour le plus affreux de ma vie »¹¹, en écho au « Foul » de Macbeth ? – Lavinia mutilée, sans langue, sans voix, préfigure lady Macbeth. Le spectaculaire du théâtre de la cruauté se fait plus subtil dans *Macbeth* : si la voix est en partie revenue, elle demeure impuissante à rendre les accents de la vérité, elle porte

⁹ *Ibid.*, T. II, p. 447, “But there's no bottom, none,/In my voluptuousness. Your wives, your daughters,/Your matrons, and your maids could not fill up the cistern of my lust [...] Better Macbeth,/Than such an one to reign”.

¹⁰ *Ibid.*, p. 452.

¹¹ *Ibid.*, T. I, p. 33, « The dismall'st day is that e'er I saw”.

en elle les stigmates de l'innommable, du voyage dans un inconnu que nous n'aurions pas dû connaître.

Si inattendue que la comparaison puisse paraître, je rapprocherai la forme d'irréalité du personnage de lady Macbeth de celui d'Ondine, ne serait-ce, dans un premier temps, que par les ramifications obscures que les deux héroïnes entretiennent avec un monde supranaturel : à la parenté secrète qui unit lady Macbeth aux sorcières, répond le cordon ombilical d'Ondine la reliant à son élément premier, l'eau, et à son oncle le « roi des Ondins ». Le court roman de Friedrich de la Motte-Fouqué, paru en 1811, *Ondine*, reprend à la fois certaines caractéristiques du mythe des Sirènes, et remet au goût du jour romantique les légendes slaves de la Russalka, ou germaniques des « nixes », ces mêmes « nixes nicettes » d'Apollinaire, mêlant, dans la section « Rhénanes » de son recueil de 1913, *Alcools*, la figure de la Lorelei des bords du Rhin à celle d'Ondine. Tout au long du roman de la Motte-Fouqué, la forêt, lieu de toutes les terreurs enfantines – pensons au lied de Goethe « Le Roi des Aulnes », mis en musique plus tard par Schubert, le célèbre « Erlkönig », histoire de l'enfant mort dans les bras de son père chevauchant dans la forêt et emporté par ce « roi des Aulnes » maléfique – est peuplée de gnomes et hantée par une forme blanche prenant différents aspects, celle de « Kuhleborn », l'oncle d'Ondine et roi du fleuve du midi de l'Allemagne, le Danube. L'équivalent dans Shakespeare de ce « no man's land » effroyable serait la lande écossaise, les apparitions des sorcières et leurs prophéties sont apparentées à cette soumission constante de la petite Ondine à des forces qui la dépassent, à la désillusion humaine aussi : le chevalier Hans ne lui sera pas fidèle, elle devra lui donner la mort, cette mort écrite à toutes les pages. Lady Macbeth signe aussi le destin fatal de son époux, malgré elle, quand elle lui insuffle l'idée du meurtre : dans les deux cas, la figure féminine semble à la fois émancipée – femme libre d'aimer ou habitée d'une ambition toute masculine – et incapable d'endosser un rôle trop grand pour elle, s'étant aventurée sur des terres interdites. Que les romantiques allemands se soient inspirés de Shakespeare, permet de mieux comprendre certaines équivalences qui peuvent exister entre une pièce comme *Macbeth* et un récit tel *Ondine* : les nains travaillant l'or dans la Motte-Fouqué, bientôt les « Nibelungen » de Wagner, ou encore les Ondins, sont autant d'esprits malicieux qui se trouvent déjà dans un bois près d'Athènes, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, qu'il s'agisse de Puck, ou du roi des Elfes, Obéron, tandis que le spectre du père d'Hamlet, de même que celui de Banquo assassiné, rappelle que dans ces féeries, la comédie et la tragédie demeurent imbriquées. Ainsi de lady Macbeth et d'Ondine : à la fois enfantines, et sorcières criminelles, vectrices de volupté et de mort. En elles-mêmes, elles sont ce que l'homme – ici le chevalier Hans et Macbeth – n'aurait pas dû connaître.

Un point particulier pourrait établir un rapprochement dans ces voix perdues, arrachées, qui font totalement, et cruellement défaut : quand l'écrivain danois Hans Christian Andersen reprend dans son conte pour enfants, *La Petite Sirène*, la légende d'Ondine, en 1835, il ajoute un élément nouveau, la sorcière consultée pour donner un aspect humain à la jeune héroïne, accepte à la condition que celle-ci donne sa voix en sacrifice.

- Tu possèdes la voix la plus délicieuse du monde et tu pensais pouvoir t'en servir pour charmer le prince mais, détrompe-toi, tu vas me la donner. [...]
- Mais si vous prenez ma voix, demanda la petite sirène, que me restera-t-il ?¹²

La petite sirène subit la même violence que la jolie Lavinia dans *Titus*, ou encore la malheureuse Philomèle dans *les Métamorphoses*. La voix féminine qui fait ainsi défaut est la preuve d'une dislocation de la nature, elle signifie qu'il existe une loi du silence, accouplée à la question initiatique au cœur de laquelle l'initié se doit de ne rien révéler au profane. La

¹² Hans Christian Andersen, *La petite Sirène et autres contes*, Le Livre de Poche jeunesse, Hachette Livre 2006, p. 33.

littérature transmet ces secrets : elle ne le fait qu'à mi-mots, dans cet espace blessé, mutilé, de la voix. Rappelons que dans *Titus Andronicus*, Shakespeare imagine ainsi le dévoilement de la vérité : Lavinia, la langue arrachée, s'est vu aussi couper les mains par ses violeurs, comment dès lors communiquer le crime, puisqu'il n'y a plus, à l'instar de Philomèle, la possibilité de tisser le drame ? Alors, voyant que son petit neveu tient dans ses mains le volume des *Métamorphoses* d'Ovide, elle le poursuit, l'obligeant à jeter à terre le livre, puis elle l'ouvre avec frénésie (avec sa bouche, ses moignons, aidée par son oncle Marcus), le feuillette jusqu'à s'arrêter aux pages qui racontent l'histoire de Procné et de Philomèle. Titus alors demande : « Lavinia, as-tu été, toi aussi capturée, mignonne, /Violentée et outragée comme le fut Philomèle ? »¹³. Sylvie Thorel, dans son article « La Toile de Philomèle », remarque : « Par quoi Shakespeare assimile les vers d'Ovide à la toile même, et le regarde donc comme la réserve de la voix perdue – il rend au poète le plus bel hommage »¹⁴. Le viol de Philomèle, le régicide de lady Macbeth et de Macbeth, la transgression de la petite Sirène trahie en écho à la voix devenue celle de la source et des fontaines pour l'éternité, celle d'Ondine, sont autant de voix qui font défaut, mais qui sont passées « sous le texte », pour reprendre le titre du colloque organisé par Claude Jamain à l'université d'Angers au printemps 2000 : « La Voix sous le texte ». Cette voix demeure le « plus bel hommage » à la littérature, seule capable de garder le mausolée de toutes les tragédies humaines.

Le colloque organisé par Camille Dumoulié, « Fascinations musicales », qui s'est tenu le 23 et 24 mai 2004 à l'université de Paris X-Nanterre, a permis que je m'attarde sur l'ultime nouvelle de Franz Kafka, écrite en 1924, *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*, qui clôt le recueil *Un artiste de la faim*. Dans l'article publié par la suite, « La Voix sans voix de Joséphine »¹⁵, l'idée principale est celle de Kafka, héritier du romantisme allemand et de la question primordiale de la musique, dénonçant, par son personnage de cantatrice « sans voix », incarnant tout un peuple, cette culture musicale allemande dominante, vouée à l'impuissance, à n'être plus qu'un souvenir lointain, la voix d'une mémoire de ce qui fut la voix lyrique d'un peuple. Kafka n'aurait-il pas également pensé à la nouvelle d'Andersen, dans ce conte évoquant un peuple de souris, qui pourrait s'adresser à un enfant ? Joséphine muette, ou inaudible, est à rapprocher d'un pacte avec la mort : Kafka, lui aussi, au sanatorium de Kierling, a perdu la voix, il doit griffonner ce qu'il tente de transmettre à son entourage. Mais ici, la lecture de la nouvelle d'Andersen, reconduisant le mythe d'Ondine instauré par Friedrich de la Motte-Fouqué, que Kafka ne pouvait que connaître, nous permet de lire d'une autre manière l'ultime nouvelle de Kafka, ou, du moins, d'une manière différente, car le sens ne peut s'épuiser : ne s'agit-il pas d'un conte pour enfants, où l'univers des souris paraît tout aussi mystérieux que celui des ondins et ondines ? De ce conte, il est à retenir le lien qui unit la voix faisant défaut à l'enfance. Si cette voix sans voix est celle des premiers âges, elle est aussi, précise Kafka, celle de la vieillesse, celle de la disparition, ainsi ce monde qu'il n'aurait pas fallu connaître est-il celui du monde adulte, celui de toutes les dérives possibles, la voix sans voix est celle du texte, de la pureté du récit et de la création littéraire. Joséphine disparaît de la scène de la même manière que lady Macbeth : « [...] elle est un petit épisode dans l'histoire de notre peuple »¹⁶,

¹³ *Titus Andronicus*, op. cit., Acte IV, scène 1, p. 115, « Lavinia, wert thou surpris'd, sweet girl, / Ravish'd and wrong'd as Philomela was ? ».

¹⁴ Sylvie Thorel-Cailleteau, « La Toile de Philomèle », *La Voix sous le texte*, Études réunies et présentées par Claude Jamain, Actes du colloque d'Angers 4 et 5 mai 2000, p. 112 [Duplicopy-Bull 49000 Angers, mai 2022].

¹⁵ Camille Dumoulié (sous la direction de), *Fascinations musicales, Musique, littérature et philosophie*, Desjonquères, 2006, « La Voix sans voix de Joséphine », p. 198-204.

¹⁶ Franz Kafka, *Récits, Romans, Journaux*, Le Livre de Poche, La Pochotèque, 2000, p. 1512.

un sifflement demeure, le souvenir d'une présence, une brève chandelle qui s'éteint, c'est aussi la fin des nouvelles, la dernière page du théâtre et du roman.

Rappelons-nous la nouvelle de Melville, *Billy Budd, marin*, publiée de manière posthume en 1924, conçue environ de 1885 à la mort de l'écrivain américain, en 1891. Marin de misaine aguerri, aimé de tout l'équipage, apprécié de tous, il est néanmoins jaloué par l'un des officiers à bord du *Bellipotent*, navire de guerre où Billy fut enrôlé de force : le capitaine d'armes John Claggart, personnage habité par tous les vices, tel Aaron dans *Titus Andronicus*, Melville étant également imprégné de Shakespeare. Claggart parvient à mener à bien son désir de détruire Billy : il le fait accuser de mutinerie. Le capitaine Vere convoque les deux hommes, exhortant Billy à se justifier, mais le jeune marin est « pris d'un embarras vocal », qui le porte, à cet instant, « à un paroxysme de convulsion aphasique »¹⁷. La voix de Billy fait défaut, devant cet innommable qu'il n'a pas soupçonné, lui qui découvre l'horreur cruelle du monde. C'est l'innocence de l'enfance et la beauté suprême qui demeurent sans voix devant la laideur, le mensonge, la haine (due à la passion : car Claggart sans doute se hait lui-même, dans son attirance refoulée pour le beau marin). Billy, impuissant par la voix, donne un coup de poing au visage de Claggart, qui s'effondre et meurt. Le capitaine Vere convoque alors un conseil de guerre : un gabier tuant un officier ne peut qu'être condamné à la peine de mort. Billy est pendu à une vergue et jeté à la mer le lendemain matin. En 1951, Benjamin Britten conçoit un opéra, *Billy Budd*, en quatre actes, dont le livret est écrit par le romancier E. M. Forster et Éric Crozier. Lors de la première, le commandant Vere est interprété par le compagnon de Britten, le ténor Peter Pears. Étrange opéra, où une voix fait défaut : la voix féminine, puisque *Billy Budd* est chanté uniquement par des voix d'hommes. Billy bégaie, à l'acte III, quand, sous le coup de l'émotion, il ne parvient pas à se défendre. Mais la voix de Billy lui revient : quand, avant que la sentence de mort soit exécutée, le beau marin chante au vent, à la mer, et à l'éternité, son air « Oh farewell to ye, old Rights o' Man »¹⁸, tout en pardonnant au capitaine Vere qui n'a fait que son devoir, ne pouvant sauver celui qu'il sait innocent. La voix qui fait défaut revient conclure le texte : elle a retrouvé l'innocence perdue. Ce sont les voix les plus belles : la voix somnambule de la lady Macbeth de Verdi, la voix de Billy Budd dans l'opéra de Britten. Celle de Billy Budd plus encore, puisque je l'ai partagée avec Camille Dumoulié, lors d'une représentation de l'œuvre de Britten à l'opéra Bastille, au printemps 2010.

Les exemples de voix qui font défaut sont innombrables dans la littérature : reprises dans des opéras, elles demeurent à jamais gravées dans la mémoire, tandis que l'opéra et la littérature se font écho.

¹⁷ Hermann Melville, *Bartleby, Billy Budd et autres romans*, «Bibliothèque de la Pléiade », *Œuvres IV*, Gallimard, 2010, p. 949.

¹⁸ « Adieu à vous, droits de l'homme anciens comme le monde » [notre traduction]

Cannibales et autres monstres dans les *Essais* et *La Tempête*

François Laroque

Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

L'influence exercée par les *Essais* de Montaigne sur Shakespeare via la traduction de John Florio publiée à Londres en 1603 est tout aussi incontestable qu'avérée de longue date et étudiée par les spécialistes avec force détails. En effet, dès la fin du XVII^e siècle, en 1780, le critique littéraire anglais Edward Capell (1713-1781), le septième à entreprendre une édition complète des œuvres de Shakespeare, fut le premier à signaler que Shakespeare s'était directement inspiré de l'essai de Montaigne intitulé « Des cannibales » (I, 31) dans le discours mi-utopiste, mi-fantaisiste de Gonzalo dans *La Tempête*, la dernière pièce que le dramaturge ait écrite seul (1611). La découverte de Capell devait rester sans lendemain jusqu'à ce qu'en 1838 la bibliothèque du British Museum fasse l'acquisition d'un exemplaire des *Essais* dans la traduction de Florio, dont la page de garde portait la signature « Shakspeare ». Mais les notes en marge de ce volume ne sont visiblement pas de la main du directeur du théâtre du Globe, ce qui fait donc planer des doutes sérieux sur l'authenticité de la signature, dont on considère aujourd'hui qu'il s'agit en réalité d'un faux datant du XVIII^e siècle. Néanmoins, la polémique qui allait naître autour de la réalité et de l'importance de l'influence de Montaigne sur Shakespeare était lancée et, comme le montre l'ouvrage de Robert Ellrodt, *Shakespeare et Montaigne*¹, elle continue à aller bon train de nos jours.

Il est donc intéressant d'évoquer l'impact qu'ont pu avoir les écrits de celui en qui l'on peut sans doute voir l'un des plus grands philosophes français sur les œuvres de celui qui incarne le génie du théâtre et de la langue anglaise. Il ne s'agira pas ici d'un quelconque choc des cultures, même si la Renaissance donne autant d'exemples d'intolérance que de libre circulation des hommes, des idées et des textes, ni même de connivences possibles entre deux esprits au fond assez différents, du moins pour ce qu'on peut en deviner en lisant leurs écrits, mais bien de ce que l'homme de Bordeaux nomme « l'entreglose », c'est-à-dire la marqueterie quasi maniériste des emprunts, des porosités et des détournements, compte tenu des décalages inévitables dus au passage d'une langue à l'autre. Car, comme nous le verrons, il existe bel et bien des affinités électives entre ces deux immenses écrivains qui sont aussi de grands bricoleurs et chapardeurs de textes². Il n'y a dans mon esprit nulle irrévérence dans cette formule qui désigne tout simplement le fait que la Renaissance privilégiait un mode d'écriture essentiellement fondé sur l'imitation de sorte que l'originalité n'était pas réellement valorisée en tant que telle. Montaigne, comme Shakespeare – et Antoine Compagnon l'a bien noté dans *La seconde main*³ – sont tous deux parfaitement conscients de ce que le critique américain Harold Bloom a appelé « the anxiety of influence », c'est-à-dire l'idée que tout texte ne peut que renvoyer à un autre qui se pose alors en modèle ou en archétype et qui suscite dès lors une situation de rivalité et d'inquiétude puisque le jeune écrivain n'est jamais sûr de pouvoir égaler et encore moins surpasser les anciens.

¹ Robert Ellrodt, *Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011.

² Montaigne le reconnaît bien volontiers dans le chapitre 12 (« De la Physionomie ») du livre III des *Essais*, quand il écrit :

« Parmi tant d'emprunts je suis bien aise d'en pouvoir dérober quelqu'un, les déguisant et diffonnant à nouveau service ». Montaigne, *Essais*, édition d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête, Paris, Folio Classique, Gallimard, 2009, 3 vol., III, p. 391. Cette citation est une addition marginale de l'exemplaire de Bordeaux.

³ *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 291-94.

La question de l'héritage de Montaigne au sein de l'œuvre de Shakespeare mérite donc d'être abordée, à la fois pour tenter de mieux comprendre la nature autant que les raisons de l'emprunt, mais aussi pour la situer dans un contexte à la fois anthropologique et colonial, en étudiant la représentation du personnage du cannibale tel qu'il est abordé par le philosophe dans l'essai du même nom, et peut-être aussi tel qu'il est indirectement reflété dans celui que la liste des personnages de *La Tempête* définit comme un « esclave sauvage et difforme », et qui n'est autre que le « monstre » Caliban. Certes, le discours utopiste de Gonzalo ne contient aucune allusion à un quelconque cannibale mais comme il pastiche et renvoie sans la moindre ambiguïté à l'essai de Montaigne dans la traduction de John Florio, dont un certain nombre de termes, voire de membres de phrases, sont directement reproduits dans le texte shakespearien, il paraît impossible de s'en tenir au seul éloge paradoxal du primitivisme. Par ailleurs, les thèmes de l'étrange, du difforme et du monstrueux hantent littéralement les dialogues de cette pièce tardive (1611) de Shakespeare, renvoyant ainsi indirectement aux éléments fabuleux liés à la littérature de voyage de l'époque mais aussi à la réflexion ironique et relativiste de Montaigne sur le statut et la nature du sauvage et sur celles du civilisé et du barbare. Quels sont les véritables monstres, où réside la pire sauvagerie, quels rapports l'art entretient-il avec la nature ? Telles sont certaines des questions que Montaigne pose très explicitement dans son essai et auxquelles Shakespeare apporte quelques éléments de réponse sans toutefois dissiper toutes les ambiguïtés. Le texte de sa pièce conserve en effet une partie de son mystère, comme toujours chez ce dramaturge en fin de compte assez insaisissable et qui ne cesse de susciter ainsi de nouvelles interrogations et interprétations.

Sans doute rédigés à partir de 1572, les *Essais* remportèrent un grand succès dès leur parution. C'est ce que montrent les quatre éditions publiées de 1580 à la date de la mort de Montaigne à l'âge de 59 ans en 1592, suivies de la seconde édition de 1588, dite édition de Bordeaux, qui comporte de nombreux ajouts introduits à partir des annotations marginales de Montaigne sur son exemplaire de la première édition de 1588, l'édition de 1592 et enfin l'édition posthume de 1595 établie par sa disciple Marie de Gournay et Pierre de Brach. Le retentissement immédiat qu'allaient avoir les *Essais* lors de leur publication dans un contexte sensible où la controverse avait bien entendu sa part, fit que la réputation de Montaigne allait rapidement traverser la Manche, où le genre des essais connaîtra une grande popularité dès le début du XVII^e siècle. On sait par exemple qu'en 1597, Sir Francis Bacon publiait un premier volume de onze essais lesquels passèrent au nombre de 38 en 1612 puis de 58 dans l'édition de 1625. Sir William Cornwallis (1579-1614), s'inspirant de Montaigne plutôt que de Bacon (ce sont, dit-il, des « conversations avec lui-même » écrites dans un style assez oral tout à fait éloigné des aphorismes du philosophe et homme d'État anglais), écrivit de son côté des *Essais* qui furent publiés en deux volumes de 25 (1600) puis de 24 essais en 1601. C'est donc ce même Cornwallis qui fut le premier à attirer l'attention sur Montaigne, alors totalement inconnu en Angleterre. Mais la vogue de l'essai se poursuivra bien au-delà, comme on le voit vers la fin du XVII^e siècle, avec *L'Essai sur l'entendement humain* (1689) de Locke ou encore, au XVIII^e siècle, avec le poème philosophique de Pope intitulé *l'Essai sur l'homme* (1733).

Dans son épître dédicatoire à sa traduction des *Essais*, John Florio déclare que « sept ou huit grands esprits » avaient tenté avant lui de traduire Montaigne en anglais. Il y eut notamment un certain Edward Aggas qui, dès 1595, avait fait inscrire au Registre des Libraires « The Essais of Michael, Lord Mountene ». Tout cela indique qu'avant la date du 4 juin 1600, où une autorisation d'impression est officiellement donnée pour la publication des *Essais* de Montaigne à Edward Blount (1565-1632) – c'est, soit dit en passant, le même imprimeur qui, en association avec William et Isaac Jaggard, publiera le premier in-folio des pièces de Shakespeare en 1623 – il y avait déjà eu bon nombre de tentatives ou d'intentions de traduction de l'ouvrage du Bordelais. C'est à la demande de Sir Edward Wotton (1548-1628), le demi-frère du célèbre diplomate Henry Wotton, qui fut ambassadeur à Venise, que Florio entreprit la

traduction de l'essai intitulé « De l'institution des enfans ». À la suite de quoi, Lucy Harington, comtesse de Bedford (1580-1627), chez qui il résidait, l'encouragea à poursuivre son travail. Au terme de près de cinq années d'un labeur éreintant, qui lui demanda « sueur et sang », il parvint au bout du voyage et publia sa traduction en 1603.

John, ou Giovanni, Florio était le fils d'un protestant florentin qui avait fui l'Italie et traversé la Manche pour échapper aux persécutions. Il fut professeur d'italien à Oxford avant de revenir à Londres où il fréquenta l'aristocratie. Précepteur du troisième comte de Southampton, Sir Henry Wriothesley (1573-1624), souvent présenté comme le fameux « Mr W.H. » le dédicataire des Sonnets de Shakespeare, il publia un dictionnaire italien-anglais, *A World of Words (Un monde de mots)* en 1598. Cette somme lexicographique tout à fait remarquable lui valut une notoriété rapide. Il est clair que, pour lui, ce sont moins les idées que la langue de Montaigne qui l'intéresse et que sa traduction s'offre comme une vitrine d'une langue anglaise augmentée de nombreux néologismes et trouvailles linguistiques. Dans sa première épître dédicatoire à la comtesse de Bedford, membre du cercle de Sidney et du comte d'Essex et grande protectrice des arts et des lettres, Florio se présente comme le parrain de cet « enfant » qu'il a transporté de France en Angleterre, qu'il a habillé à l'anglaise, et à qui il a appris une langue souvent mâtinée de « jargon français ». Désireux de doter la langue anglaise d'un vocabulaire élargi, Florio allait faire de cette traduction une œuvre à la fois personnelle et créatrice, même si son style a parfois un caractère euphuïste⁴ et maniéré, marqué par des parallélismes et une tendance à l'augmentation linguistique (il met plus de mots en anglais pour traduire le français alors que l'usage et l'expérience des deux langues montre que c'est l'inverse qui prévaut). Dans un ouvrage intitulé *La Dette de Shakespeare envers Montaigne* (1925), le critique anglais G.C. Taylor a répertorié quelque 750 mots que Shakespeare aurait empruntés à Montaigne dans les pièces écrites après 1603, ce qui suggère bien un processus d'imprégnation progressive.

Comme l'a bien montré Robert Ellrodt, la lecture de Montaigne a accru l'intérêt que Shakespeare portait à la vie intérieure et à la connaissance de soi dans la période qui s'étend d'*Hamlet* au *Roi Lear*, soit de 1601 à 1606. Dans les pièces qui suivent, cette influence paraît nettement moins marquée et on ne la voit véritablement resurgir que dans *La Tempête*. On ne peut donc que s'interroger sur les raisons de ce retour à Montaigne dans une pièce de facture classique qui respecte les trois unités de lieu, de temps et d'action (un cas quasi unique sur l'ensemble des 37 pièces que compte son œuvre), qui, contrairement à l'essentiel du corpus dramatique de l'auteur d'*Hamlet*, ne repose sur aucune source principale et qui emprunte une partie de son matériau à tout un ensemble de bigarrures : *l'Enéide* de Virgile, les *Métamorphoses* d'Ovide, la littérature de voyage contemporaine, mais aussi la *commedia dell'arte*, les traités de magie et de démonologie, le *Dr Faust* de Marlowe, la pièce perdue du dramaturge allemand Jakob Ayler (1543-1605) *Die Schöne Sidea*, ainsi que les masques de cour écrits par Ben Jonson en collaboration avec l'architecte et machiniste Inigo Jones. À cet inventaire, il faut bien sûr ajouter les *Essais* de Montaigne et notamment l'essai « Des cannibales » du Livre I. Ce faisceau de sources donne évidemment à penser que le dernier Shakespeare a pu être influencé par la réflexion de Montaigne qui est toujours fortement appuyée sur les auteurs classiques et l'Antiquité romaine en dehors de son expérience personnelle. Par ailleurs, celui que son ancien rival, le polygraphe Robert Greene (1558-92), avait qualifié de « corbeau parvenu » dans un libelle satirique paru juste avant sa mort, pouvait aussi, à la fin de sa longue et brillante carrière, avoir à cœur de répondre à son autre ami et rival Ben Jonson qui écrira plus tard, dans le poème qu'il inscrira dans l'in-folio de 1623, que

⁴ Style précieux marqué par les balancements et les effets de symétrie rhétorique introduit en Angleterre en 1580 par l'écrivain John Lyly dans son roman *Eupheus ou l'anatomie de l'esprit*. Le terme vient du grec *ευφους* signifiant élégant, de bon goût.

Shakespeare n'avait que « peu de latin et encore moins de grec », faisant ainsi allusion au fait qu'il était autodidacte et n'avait pas étudié les langues anciennes sur les bancs de l'université.

L'île où le Duc Prospéro, chassé du pouvoir par son frère Antonio, débarque avec sa fille Miranda au terme d'une expulsion nocturne de la ville de Milan et d'une longue errance en mer à bord d'une barque pourrie, est une île de nulle part, un *u-topos* :

PROSPÉRO

Le jour choisi, à minuit, Antonio a ouvert
Les portes de Milan et, au cœur des ténèbres,
Les sbires à son service nous ont jeté dehors,
Moi et toi, un bébé qui pleurait [...]
En bref, ils nous ont embarqués à la hâte,
Pour nous mener au large, où nous attendait une
Barcasse pourrie, sans le moindre grément, cordage,
Voile ni mât— et que les rats eux-mêmes avaient
Instinctivement quittée [...]

MIRANDA

Comment

Avons-nous touché terre ?

PROSPÉRO

Grâce à la divine

Providence ; nous avons des vivres et de l'eau douce,
Qu'un noble Napolitain, Gonzalo, nous avait
Donnés par charité— car c'est lui qui avait
Été chargé de cette besogne— avec, en sus,
De beaux habits, du linge, des étoffes et des choses
Qui nous ont beaucoup servi depuis lors ; par pure
Gentillesse, sachant que j'aimais mes livres, il prit
Dans ma bibliothèque les volumes dont le prix
Est pour moi supérieur à celui de mon duché (1.2.126-65)⁵

Contrairement à Antonio le frère félon de l'ex-Duc de Milan, et à Sébastien, le frère du roi de Naples, Alonso, Prospéro est un prince humaniste qui possède une bibliothèque à laquelle il attache le plus grand prix. Le livre, qui symbolise la connaissance érudite mais aussi les savoirs occultes et interdits (grimoire), accède donc au statut d'objet précieux par excellence mais aussi, alors que le mot « book » servira d'euphémisme à l'ivrogne Trinculo pour désigner sa bouteille de vin, à celui de bréviaire qui lui permettra de renoncer à la vengeance, de pardonner à ses ennemis et d'atteindre la sagesse. Cette double idée d'accès à la connaissance et à la sagesse nous ramène donc vers les *Essais* de Montaigne, dont Gonzalo serait, sinon le porte-parole ou le représentant dans la pièce, du moins le vulgarisateur.

Voici à présent en effet le passage où le sage conseiller, que les comploteurs machiavéliques et les âmes noires que sont Antonio et Sébastien vont essayer de faire passer pour un idiot ou un vieux gâteux radoteur et pédant, expose sa vision d'un monde idéal sous forme d'utopie primitiviste :

GONZALO

Dans ce type de gouvernement, je ferais
Tout à rebours, car je n'admettrais nul commerce ;

⁵ Toutes les citations de *La Tempête* sont tirées de mon édition-traduction publiée au Livre de Poche Classique, Paris, Hachette, 2011.

Aucun titre de prince ; nul recours à l'écrit ;
 Ni riches, ni pauvres, ni serviteurs ; pas de contrat,
 D'héritage, de bornes, de propriété, et nul
 Labour ni viticulture ; pas de métal, de blé,
 De vin ni d'huile ; aucun métier et tous les hommes
 Seraient oisifs, tous, les femmes aussi, mais pures
 Et innocentes ; aucune souveraineté— [...]
 La nature produirait tout en commun sans sueur
 Ni labeur. Je n'admettrais ni trahison ni
 Félonie, ni épée, pique, couteau, fusil ni
 Quelque engin que ce soit, mais la nature produirait
 D'elle-même tout à foison, tout en abondance,
 Pour nourrir mon peuple innocent [...]
 Ma façon de gouverner, Monsieur, serait si
 Parfaite, qu'elle surpasserait l'Âge d'Or (2.1.132-52)

Écoutons à présent Montaigne nous parler des Brésiliens cannibales qu'il a rencontrés à Rouen en 1562 et dont il a lu les descriptions dans les récits de Léry et de Thévet⁶ :

Or je trouve [...] qu'il n'y a rien de barbare en cette nation à ce qu'on m'en a rapporté : sinon que chacun appelle barbarie, ce qui n'est pas de son usage [...] Ils sont sauvages de même que nous appelons sauvages les fruits, que nature de soi et de son progrès ordinaire a produits : là où à la vérité ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice, et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages [...] Les lois naturelles leur commandent encore, fort peu abâtardies par les nôtres [...] il me semble que ce que nous voyons par expérience en ces nations-là, surpasse non seulement toutes les peintures de quoi la poésie a embelli l'âge doré [...] C'est une nation, dirais-je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance de lettres, nulle science de nombres, nul nom de magistrat, ni de supériorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauvreté, nuls contrats, nules successions, nuls partages, nules occupations qu'oisives, nul respect de parenté que commun, nuls vêtements, nulle agriculture, nul métal, nul usage de vin ou de blé [...] Combien trouverait-il la république qu'il a imaginée éloignée de cette perfection...⁷

Le début de la tirade de Gonzalo évoque un monde à l'envers tandis que la réplique finale fait référence au mythe classique de l'Âge d'Or, situant ainsi la société idéale du vieux conseiller quelque part entre carnaval et fable humaniste. Il rêve d'une société d'abondance où le travail ne serait pas le moteur de la richesse, où tous les biens seraient mis en commun et où Mère Nature nourrirait ses enfants sans sueur ni labeur et nous donne donc là l'image correspondant à celle du « Pays de cocagne » comme sur le célèbre tableau de Peter Bruegel. On voit bien, en lisant les deux extraits en vis-à-vis, que Shakespeare s'amuse à paraphraser Montaigne dans la langue de Florio, faisant de Gonzalo un doux rêveur, un idéaliste prompt à s'émerveiller de tout, une sorte de Candide avant la lettre en somme.

Shakespeare reprend ici à son compte la formule négative (« rien... aucune... nul ... nulle », etc.) et le style délibérément paradoxal de la déclamation qu'il a pu, comme Montaigne, trouver dans *L'Utopie* (1516) de Thomas More ou dans *L'Éloge de la folie* (1511) d'Érasme, un texte publié exactement un siècle avant la représentation de *La Tempête*. Il s'agit d'un exercice rhétorique, d'une peinture idéale éloignée de tout réalisme, le vieux et fidèle conseiller Gonzalo n'étant ici qu'un roi de carnaval, un prince bienveillant et sans aucun pouvoir qui a abdiqué toute souveraineté au profit de ses sujets. Il joue donc un peu le rôle de fou du roi, de

⁶ Voir sur ce point Frank Lestringant, « Le Brésil de Montaigne : l'essai « Des cannibales » (1580) » in *Le Huguenot et le sauvage*, Paris, Aux Amateurs de Livres, Klincksieck, 1990, p. 133-148.

⁷ Montaigne, *Essais* I, chapitre 34, vol. I, p. 396-98.

pourvoyeur de divertissement inventant ce *topos* d'une république sans gouvernement pour distraire le roi de Naples et le Duc de Milan de l'affliction qui suit leur naufrage et la disparition du prince Ferdinand qu'ils croient noyé.

Pourtant, Montaigne sait bien que, dans le monde réel, les Indiens du Brésil pratiquent l'agriculture, filent et tissent le coton, s'adonnent à une économie de troc et ne cessent de se faire la guerre. Il reconstruit la figure du Brésilien en essayant de le faire comparaître physiquement comme Shakespeare le fait de son côté en mettant en scène Caliban, le fils vicieux et difforme de la sorcière Sycorax et du diable en personne. Montaigne fait allusion au hamac et aux armes, à la nourriture et à la boisson de ces peuplades (« fait[e] de quelque racine [...] couleur de nos vins claires »), aux bâtons de rythme, aux danses, à la musique aussi avec des chansons guerrières et une chanson amoureuse qu'il juge « tout à fait Anacréontique »⁸. De même, Caliban se montre sensible à la musique puisqu'il déclare à Stéphano :

N'aie pas peur. L'île est pleine de bruits, de sons, et d'airs
Suaves, qui nous ravissent et ne font aucun mal.
Parfois, j'entends mille instruments vibrer qui
Bourdonnent à mes oreilles ; parfois, ce sont des voix,
Qui, quand je m'éveille d'un long sommeil,
Me font me rendormir et alors, dans mes songes,
Il me semble voir les nuages s'ouvrir et me montrer
Des richesses prêtes à me tomber sur la tête,
Si bien qu'en m'éveillant je voudrais rêver encore (3.2.113-21)

« L'esclave sauvage et difforme » de *La Tempête* est donc à la fois musicien et poète. C'est aussi un danseur qui s'adonne à une bacchanale en entonnant une forme d'hymne à la liberté :

'Ban, 'Ban, Ca-Caliban
A un nouveau maître— qu'il trouve un autre esclave !
Liberté, c'est la fête ! C'est la fête, liberté ! Liberté, c'est la fête, liberté (2.2.145-46)

On sait qu'Aimé Césaire reprendra ce refrain dans *Une tempête. Adaptation pour un théâtre nègre* (1971) :

Shango marche avec force
à travers le ciel, son promenoir !
Shango est un secoueur de feu
chacun de ses pas ébranle le ciel
ébranle la terre
Shango Shango ho !⁹

Caliban sert sans doute à figurer la réalité ironique qui viendra contredire le discours merveilleux autant qu'émerveillé de Gonzalo comme il interrompra indirectement le masque pré-nuptial que Prospéro fait représenter par Ariel et ses esprits sous les yeux ébahis des amoureux que sont le prince Ferdinand et la jeune Miranda. L'étymologie de ce nom est sans doute une métathèse du mot cannibale ou peut être aussi une formation à partir du nom de l'Indien caribe, prononcé tantôt caribe, tantôt « calibe ». Une autre étymologie renverrait à la

⁸ Genre créé par le poète grec du VI^e siècle avant J.C., qui fait l'éloge de l'amour et d'une douce ivresse, a été illustré au XVI^e siècle par les poètes de la Pléiade, Marot, du Bellay et Ronsard.

⁹ Aimé Césaire, *Une tempête. Adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Le Seuil (Points), 1997. Voir à ce sujet le bel essai que Jonathan Pollock a consacré à la question du relativisme culturel et de la réécriture de *La Tempête* par Aimé Césaire, *Ariel, mon oiseau. Une lecture écocritique de La Tempête de William Shakespeare*, Paris, Hermann, 2021.

ville de Calibia situé sur la côte de l'Afrique du Nord (on sait que sa mère Sycorax est native d'Alger). D'autres critiques mettent en avant l'argot des gitans, dont Shakespeare avait une certaine connaissance par l'intermédiaire des brochures satiriques de Robert Greene sur les bas-fonds et les vagabonds de Londres (*cony-catching pamphlets*), où le mot *Cauliban* ou *kaliban* signifie « noir » et tout ce qui est associé à cette couleur¹⁰. Une telle dérivation ferait de l'esclave de Prospéro un sauvage à la peau foncée (d'où peut-être son appellation de « thing of darkness » – « créature de ténèbres » à la fin de la pièce). Shakespeare répondrait donc au Brésilien de Montaigne par la création d'un personnage appartenant aux îles caraïbes (on sait que par ailleurs l'esprit de l'air et du feu au service de Prospéro, Ariel, fait allusion aux « Bermudes »), même si l'on nous dit explicitement qu'il est le fils d'une sorcière d'Alger.

Mais ce personnage de sauvage cannibale (par son nom plus que par ses mœurs car il se nourrit essentiellement de baies et de petits mollusques ainsi que de ouistitis qu'il réussit à piéger sur l'île) nous ramène indirectement à la question du livre ainsi qu'à John Florio, évoqué au début. En effet, en consultant l'édition originale de 1603, on trouve un passage assez surprenant dans l'épître dédicatoire à Lucie, comtesse de Bedford, placé avant le début du livre I, où le traducteur décrit son labeur en termes aussi frappants qu'imaginés :

Je dois dire que, pendant que je travaillais à ceci et pensais être pareil à un cannibale captif qu'on engraisait avant de me mettre à mort, vous m'avez souvent crié « Coraggio » en disant « ça, ça » en applaudissant à mon passage [...]

Il est possible que Shakespeare ait eu ce passage en tête, puisqu'il est situé au tout début du volume et qu'il n'a donc pas pu ne pas le lire, quand il a créé son Caliban, cannibale captif s'il en est. Ceci est confirmé par un autre indice qui apparaît à l'acte 5 lorsque Stéphane houspille Caliban en lui disant « *Coraggio*, joli monstre, *coraggio* » (5.1.275), ce qui irait dans le sens d'une identification aussi littérale qu'ironique du traducteur avec Caliban sous la plume de Shakespeare. Par ailleurs, un peu plus loin dans la même dédicace, Florio remercie John Harrington, frère de la comtesse et traducteur du *Roland furieux* de l'Arioste, de l'aide qu'il lui a apportée, lui permettant, grâce à ce « fil d'Ariane » de sortir du « labyrinthe inextricable » où il se trouvait. Or, l'image du labyrinthe s'applique à plusieurs reprises à l'île de *La Tempête* comme on le voit avec l'emploi récurrent du mot « maze » qui désignait un labyrinthe de verdure, comme on les aimait alors dans les jardins ou dans la campagne anglaise¹¹. On voit donc mieux désormais comment et pourquoi Florio est indissociable de Montaigne quand on étudie d'un peu près la question de l'influence des *Essais* sur la pièce.

Si les livres rapprochent Gonzalo de Prospéro dans *La Tempête* ainsi que Shakespeare de Montaigne, cela dans le cadre d'un plaidoyer humaniste et ironique écrit à la manière de More ou d'Érasme et dont le but est de relativiser le point de vue du civilisé sur le sauvage, on notera que le mot « monster » est employé à 34 reprises dans *La Tempête* (toujours à propos de Caliban) sur un total de 70 occurrences que l'on trouve de ce terme dans l'ensemble de l'œuvre dramatique Shakespeare. Autrement dit, près de la moitié des emplois du mot sont concentrés dans cette seule et ultime pièce.

La comédie du monstrueux est source d'un humour grinçant autant que grotesque au sens bakhtinien du terme¹² c'est-à-dire imprégné de l'esprit du carnaval et de la fête populaire qui privilégient le bas corporel et matériel, les orifices ou les parties saillantes du corps comme le

¹⁰ Voir sur ce point Alden T. Vaughan & Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 26-36.

¹¹ Voir sur ce point l'ouvrage de Sophie Chiari, *L'image du labyrinthe à la Renaissance. Détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Paris, Honoré Champion, 2010.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1971.

nez, les oreilles, les fesses ou le pénis. De ce point de vue, le monstre à deux têtes, à quatre jambes et à deux voix (une voix de devant et une voix de derrière) que forment Trinculo et Caliban cachés sous la gabardine pendant l'orage, exploite les clichés rabelaisiens de la scatologie autant que les facéties et les *lazzi* des tréteaux de foire (hommes enceints, « souffle-à-culs etc..) dans ce qui ressemble à une parodie d'accouchement et à une naissance anale à la Rabelais¹³.

Certes Caliban est laid, vicieux, mal embouché (il a souvent l'insulte aux lèvres) et incarne la gouaille démotique autant que l'esprit de révolte et de revanche populaires (Montaigne dit que le cannibalisme que pratiquent les Indiens du Brésil est un « cannibalisme de vengeance »), s'affirmant assez vite comme un adepte assez stupide de ce qu'Étienne de La Boétie appelle la « servitude volontaire ». Il troque en effet le maître, certes exigeant et tyrannique qu'est Prospéro, contre un ivrogne et un bouffon, en qui il voit des dieux et à qui il fait allégeance en proposant de leur baiser le pied. Mais il saura reconnaître sa bêtise à la fin, alors que le vrai méchant et le monstre de l'histoire n'est autre que le frère usurpateur de Prospéro, Antonio, qui refuse tout repentir en gardant obstinément le silence quand il se retrouve face à son frère qu'il a pourtant détrôné et banni et qui vient de lui pardonner publiquement ses avanies.

De même Montaigne, avec le goût du paradoxe provocateur qui le caractérise, va dédouaner l'Indien cannibale pour mieux s'en prendre au prétendu civilisé qui pratique les pires tortures et abomination au nom de sa foi et de son Dieu :

Après avoir longtemps bien traité leurs prisonniers [...] celui qui en est le maître fait une grande assemblée de ses connaissances : il attache une corde à l'un des bras du prisonnier et donne au plus cher de ses amis l'autre bras à tenir de même : et eux deux en présence de toute l'assemblée l'assoment à coups d'épée. Cela fait, ils le rôtissent, et en mangent en commun, et en envoient des lopins à ceux de leurs amis qui sont absents [...] Je ne suis pas marri, que nous remarquons l'horreur barbaresque, qu'il y a en une telle action, mais oui bien de quoi jugeants bien de leurs fautes nous soyons si aveuglés aux nôtres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant, qu'à le manger mort, à déchirer par tourments et par gehennes, un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens, et aux pourceaux : comme nous l'avons, non seulement lu, mais vu de fraîche mémoire, non seulement entre des voisins et concitoyens, et qui pis est, sous prétexte de piété et de religion, que de le rôtir et manger après qu'il soit trépassé.

Cet excursus relativiste à la Lévi-Strauss autour des notions antithétiques du cru et du cuit, se retrouvera plus tard dans l'humour noir de *La Modeste proposition* (1729) de Jonathan Swift, où le satiriste, s'inspirant de Juvénal, propose de venir en aide aux Irlandais, en pleine période de famine, en conseillant aux femmes de mettre des enfants au monde pour pouvoir utiliser la chair de leur bébé en tant que ragoût ou de rôti et réussir ainsi à nourrir leur famille famélique. Cet essai trempé au vitriol est évidemment un pamphlet redoutable à l'encontre des Anglais accusés de laisser mourir de faim des dizaines de milliers de gens par cynisme autant que par intérêt. On voit bien, là encore, que les monstres sont en fait ceux qui se prétendent civilisés, les Anglais en l'occurrence, et non les Irlandais alors présentés comme des sauvages, qui sont leurs victimes désignées. Soit dit entre parenthèses, Caliban est parfois décrit par la critique comme un Irlandais, une interprétation qui permettrait d'expliquer son goût pour l'alcool et pour la musique.

¹³ Voir sur ce point l'ouvrage de Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le carnaval. Essai de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

Pour en revenir à Montaigne, on voit, dans l'essai intitulé « Des Boiteux » (III, 11), consacré à la question de la difformité physique (où le paradoxe de l'auteur montre qu'elle ne va pas sans quelques avantages), qu'il n'hésite pas à s'identifier lui-même à un monstre :

Je n'ai vu monstre et miracle au monde plus expres que moi-mesme.
On s'apprivoise à toute estrangeté par l'usage et le temps ; mais plus
je me heurte et me connois, plus ma difformité m'estonne, moins je
m'entens en moy.

Sans aller jusqu'à dire que Montaigne ébaucherait ici la notion d'inconscient (qui sera plus tard élaborée, bien avant Freud, par Nietzsche, ce grand lecteur et admirateur des *Essais*), on voit que le projet que l'auteur avait de se peindre aboutit à une forme d'impasse ou d'échec. Plus il s'étudie, moins il se trouve ou se comprend. « Je ne peins pas l'être, je peins le passage » dira encore l'auteur dans l'admirable chapitre 2 du livre III, « Du repentir ». La vérité de l'être qui n'est que mouvement, « sauts et gambades » à l'image du style de l'essayiste, ne se laisse jamais appréhender ni fixer une fois pour toutes. L'individu ne cesse de s'échapper à lui-même.

En un sens, on peut dire qu'il en va de même pour Prospéro qui, à la fin de *La Tempête*, s'identifie assez clairement avec son esclave Caliban quand il déclare en présence de tous « [...] cette créature/De ténèbres, je la reconnais mienne » (5.1.291-92).

Il convient, en guise de conclusion, de revenir sur la question liminaire de ce texte, à savoir la raison pour laquelle Shakespeare choisit d'en revenir à Montaigne dans sa dernière pièce. La question de la subjectivité et de la conscience de soi n'est en effet pas le sujet qui l'occupe dans cette œuvre testamentaire qui récapitule la plupart des grands thèmes de son œuvre (usurpation, trahison du frère, voyage, errance, exil, vengeance, jeux, ruses et comédie de l'amour, théâtralité, mise en abyme et en perspective du sens et des valeurs etc.). Il y est en effet question de mémoire, de restauration, voire de refondation dynastique, et les vertus mises en avant sont la tempérance, la chasteté et le pardon. Contrairement au dernier Montaigne qui fait l'éloge de la sensualité et des plaisirs de Vénus dans « Sur des vers de Virgile » (III, 5), Prospéro bannit Vénus et Cupidon du masque de fiançailles offert en spectacle à Ferdinand et Miranda, à qui il ne cesse de rappeler qu'ils doivent rester vierges jusqu'au mariage. Face à cet ascétisme du désir ouvertement revendiqué et appliqué, Caliban apparaît comme l'apôtre et l'apologiste de la promiscuité amoureuse, comme celui qui a tenté de violer la jeune Miranda pour tenter de peupler l'île de « petits Calibans ». Montaigne, dans son chapitre « Des cannibales », fait quant à lui ce qui ressemble fort à un éloge de la polygamie, louant les épouses des Indiens du Brésil qui, non seulement ne manifestent aucune jalousie face aux assiduités dont d'autres femmes pourraient faire preuve vis-à-vis de leur mari, mais vont jusqu'à les encourager et à rechercher leur amitié au motif que le nombre de ses femmes serait un signe d'honneur et un témoignage de la vaillance de leur époux :

Étant plus soigneuses de l'honneur de leurs maris, que de toute autre chose, elles cherchent et mettent leur sollicitude à avoir le plus de compagnes qu'elles peuvent, d'autant que c'est un témoignage de la vertu du mari.

Il y a bien sûr une forme de provocation malicieuse chez Montaigne quand il écrit ces lignes mais il est vrai aussi que la promiscuité sexuelle, qui avait tant choqué les missionnaires espagnols au moment de la Conquête, faisait déjà partie du mythe de ce primitif que l'on n'allait pas tarder, à la suite des voyages de Cook et de Bougainville, à nommer le « bon sauvage ». Rien de tel toutefois chez Shakespeare qui voit dans la libération effrénée du désir une source

de violence, de malheur et de mort (voir à ce sujet l'interdépendance d'éros et de thanatos dans ses tragédies amoureuses, *Roméo et Juliette*, *Othello* et *Antoine et Cléopâtre*).

Il me semble donc que ce qui a pu séduire Shakespeare dans le « Des cannibales » des *Essais*, c'est en fait le parti pris de distance ironique, la malice et la ruse avec laquelle Montaigne administre sa satire et sa leçon de vie, toutes choses que Shakespeare s'efforce d'imiter en montrant que le naïf Gonzalo est en fait un homme sage et bon qui a gain de cause à la fin, puisque tout est bien qui finit bien. Par ailleurs, le masque d'Iris, Junon et Cérès à l'acte IV reprend la vision de fertilité et d'abondance de l'âge d'or rêvé dans son Utopie insulaire. On trouve aussi le même jeu de renversement ironique dans les paroles de Miranda qui, en voyant soudain apparaître devant elle Antonio, Sébastien, Alonso et les autres, s'exclame :

Ô merveille ! Qu'ils sont nombreux tous ces nobles êtres
Qui sont ici ! Que le genre humain est beau !
Oh ! Comme ce monde nouveau est joli avec
Ces personnes si belles ! (5.1.194-97)

Ce sont donc les jeux de l'ironie et les renversements de perspective que Shakespeare aura retenus de la lecture de cet essai de Montaigne, tout en maintenant certaines réserves sur l'éloge du cannibalisme et de la polygamie, même s'ils font partie d'une déclamation *a contrario*, d'un jeu d'esprit fondé sur le goût de la surprise et du paradoxe, car il y a toujours chez l'homme qui était à la tête des Comédiens du Roi, la peur que le carnaval ne se transforme en orgie sanglante, comme dans la révolte de Jack Cade (dans la deuxième partie d'*Henri VI*) ou en messe noire comme dans *Macbeth*. *La Tempête* est aussi, ne l'oublions pas, la réponse que Shakespeare donne au *Dr Faust* de Marlowe où le nom de Faust est l'équivalent latin de l'italien *Prospero*, tous deux signifiant ironiquement le chanceux ou le bienheureux. En effet, l'addiction fatale du professeur de Wittenberg à une magie diabolique aboutira à son démembrement et à sa damnation au terme des vingt-quatre années du contrat qu'il a signé avec Méphistophélès. Prospéro, quant à lui, prend soin d'enterrer sa baguette magique à plusieurs brasses sous terre et de noyer son livre là où plusieurs sondes ne peuvent pas descendre. Et, à la fin, on le voit s'agenouiller face au public pour demander aux spectateurs de lui accorder le pardon. Cette ultime note d'humilité du comédien ajoutée à cet adieu à la magie et donc aux pouvoirs du théâtre rejoint l'image du souverain de l'utopie de Gonzalo, celle du roi qui abdique en faveur de ses sujets. En cela il rejoint *in fine* les préoccupations du premier Montaigne (« que philosopher c'est apprendre à mourir »), Prospéro termine en disant que désormais, pour lui, « un tiers de ses pensées/Seront consacrées à la tombe » (5.1.326-27).

Bibliographie

Sources primaires

Césaire, Aimé, *Une tempête. Adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Le Seuil (Points), 1997.
Montaigne, Michel de, *Essais*, édition d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête, Paris, Folio Classique, Gallimard, 2009, 3 vol.
Shakespeare, William, *La Tempête* (1611), ed. et trad. François Laroque, Paris, Livre de Poche classique, 2011.

Sources secondaires

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1971.

- Chiari, Sophie *L'image du labyrinthe à la Renaissance. Détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979
- Ellrodt, Robert, *Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011.
- Gaignebet, Claude et Marie-Claude Florentin, *Le carnaval. Essai de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.
- Holbrook, Peter, ed., « Shakespeare and Montaigne Revisited », *The Shakespeare International Yearbook*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Lestringant, Frank, « Le Brésil de Montaigne : l'essai « Des cannibales » (1580) » in *Le Huguenot et le sauvage*, Paris, Aux Amateurs de Livres, Klincksieck, 1990.
- Pollock, Jonatah, Ariel, *mon oiseau. Une lecture écocritique de La Tempête de William Shakespeare*, Paris, Hermann, 2021
- Taylor, G.C., *Shakespeare's Debt to Montaigne*, Oxford, 1925.
- Vaughan, Alden T., & Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Rimbaud ...défauts ... ça rime

Pierre Brunel
Institut de France

Ô saisons, ô châteaux !
Quelle âme est sans défauts !

J'ai fait la magique étude
Du bonheur, qu'aucun n'élude.

Salut à lui, chaque fois
Que chante le coq gaulois.

Ah ! je n'aurai plus d'envie :
Il s'est chargé de ma vie.

Ce charme a pris âme et corps
Et dispersé les efforts.

Ô saisons, ô châteaux !

L'heure de sa fuite, hélas !
Sera l'heure du trépas.

Ô saisons, ô châteaux !

Pour introduire en 1873 ce poème sans titre à la fin d'« Alchimie du verbe », dans *Une saison en enfer*, Rimbaud a utilisé une image qu'on trouve déjà en 1867 dans l'un des *Poèmes saturniens* de Verlaine, « Nocturnes parisiens » : l'image du ver. « Le Bonheur », écrit-il, « était ma fatalité, mon remords, mon ver : ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté ». C'est à un autre des *Poèmes saturniens* que renvoie une note pour cette phrase dans la nouvelle édition de la Pléiade des *Œuvres* de Rimbaud¹. Elle rappelle que « les quatre mots de cette phrase : Bonheur, fatalité, remords et ver apparaissent dans la dernière strophe de l'un des deux poèmes intitulés 'Nevermore' » :

Le Bonheur a marché côte à côte avec moi ;
Mais la FATALITÉ ne connaît point de trêve ;
Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve,
Et le remords est dans l'amour : telle est la loi.
— Le Bonheur a marché côte à côte avec moi.

Il s'agit du second poème qui porte ce titre dans les *Poèmes saturniens*, et il mérite d'être cité ici plus complètement.

Le premier « Nevermore » était le deuxième de la première section, « MELANCHOLIA ». C'était à la fois l'invocation et l'évocation d'un souvenir considéré comme heureux, mais hélas passé, un amour d'extrême jeunesse pour une femme à la voix d'ange, le « murmure charmant » du « premier oui qui sort des lèvres bien-aimées ! ».

¹ Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2009, p. 935, note 16.

Le second « Nevermore » fait partie de la quatrième et dernière partie, « CAPRICES ». Cette fois, le Bonheur a accompagné le poète, l'amant qui, « vieillard prématuré », souhaiterait, en « chanter rajeuni », pouvoir « pousser à Dieu [s]on cantique », et lui rendre grâce d'un amour retrouvé. Il a pu avoir l'illusion de presser entre ses bras « le Bonheur, / cet ailé voyageur qui de l'Homme évite les approches », - un Hermès en quelque sorte, mais décevant comme le sera plus tard pour Verlaine, Rimbaud, l'homme aux semelles de vent.

Déjà, dans ce poème saturnien, donc avant de connaître Arthur, Verlaine a eu l'expérience de cette illusion du bonheur ruiné par la fatalité, même si le dernier vers du dernier quintil s'obstine à évoquer ce compagnonnage d'un bonheur sans nul doute illusoire. Ce serait là, comme ce le sera pour Rimbaud, le défaut du Bonheur.

Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve,
Et le remords est dans l'amour : telle est la loi.
Le Bonheur a marché côte à côte avec moi.

Comment ne pas rappeler qu'au moment où, en mai 1873, dans la ferme maternelle de Roche, Rimbaud a commencé à concevoir ce qui n'avait pas encore pour titre *Une saison en enfer*, le désaccord avec Verlaine avait assombri leur précédent séjour londonien, désaccord qui s'aggraverait au retour à Londres, avec la querelle du 3 juillet, le départ de Verlaine pour Bruxelles, leurs retrouvailles dans la capitale belge et la tragique journée du 10 juillet 1873 ?

Le défaut dans la cuirasse de cette liaison amoureuse n'avait fait que s'accroître alors, et c'est la source d'*Une saison en enfer* où les « Délires II. - Alchimie du verbe » qui s'achèvent sur ces vers sans titre suivant et complètent les « Délires I » évoquant la liaison et le conflit de la Vierge folle (Verlaine) et de l'Époux infernal (Rimbaud).

Les avant-textes sont révélateurs à cet égard. Alors qu'au temps de la « Chanson de la plus haute tour », cette « espèce de romance » (comme les *Romances sans paroles* de Verlaine), Rimbaud croyait « avoir trouvé raison et bonheur » et ne plus « vivre, étincelle d'or de la lumière *nature* », dans une manière d'« Éternité », d'« Âge d'or », une lente et complexe évolution l'a conduit à comprendre qu'il a bien plutôt « été damné par l'arc-en-ciel » et qu'au Bonheur attendu s'était attaqué, comme un rongeur, « [s]on remords, [s]a fatalité, [s]on ver ». Le brouillon de « Délires II », qui a été conservé et qui est sans titre, s'achevait sur la déroute du bonheur, et le poème sans titre sur lequel se clora « Alchimie du verbe » avait alors ce titre, qui sera finalement effacé, « Bonheur » :

« Dans les plus grandes villes, à l'aube, au *Christus venit*, sa dent, douce à la mort, m'avertissait avec le chant du coq. « Bon[heur] »².

Un bonheur fragile, c'était son défaut. Et, défaut plus grand encore sans doute, c'était une illusion trompeuse pour une âme naïve, qui, Rimbaud est obligé de le reconnaître, n'était pas elle-même sans défaut.

Cette chanson est donc pour moi, celle de la duperie du bonheur et Yves Bonnefoy avait cru découvrir dans la prolongation et la « poursuite » de « ce bonheur, l'illusion de quelques minutes », mais plutôt que la chanson du bonheur, une illusion trop longtemps prolongée dans une « poursuite, désormais subie comme un besoin, [qui] n'a plus que le caractère d'une malédiction et d'un vice »³.

*

² Je renvoie aussi à la transcription que j'ai faite de ce brouillon dans mon édition critique d'*Une saison en enfer*, Librairie José Corti, 1987, p. 166.

³ Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, éd. du Seuil, 1961, p. 79.

Faut-il être prudent dans l'emploi du mot « vice » à propos de ce poème ? Je ne peux pas m'empêcher de me poser la question, ayant été marqué, dans ma vingtième année, par une séance du séminaire Rimbaud qu'assurait à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm en 1959 René Étiemble, un maître inoubliable.

Ce jour-là (qu'il m'est impossible de dater avec précision), il avait choisi de commenter ce poème, et il insistait de manière toute particulière sur le troisième distique :

Salut à lui, chaque fois

Que chante le coq gaulois.

Il avait été tenté de penser que « lui » pouvait désigner Verlaine, mais, comme dans son édition des *Pages choisies* de Rimbaud dans les Classiques Larousse, parue en 1957, il prenait ses distances avec cette interprétation trop brutale et avec cette identification trop facile. On y lisait en effet cette note :

À lui, c'est-à-dire au bonheur ; il s'est chargé et sa fuite renvoient également à bonheur (mais certains ont pensé lire en ce pronom : Paul Verlaine).⁴

En revanche son attention était attirée sur l'adjectif « gaulois », qu'il ne réduisait pas au sens premier en latin : le coq, comme dans la phrase de Sénèque : *gallus in sterquilinio suo plurimum potest*, le coq est roi sur son fumier, dans sa basse-cour. Pour les Latins, nos ancêtres sont devenus des *Galli*, des Gaulois, et Rimbaud, se rappelant peut-être l'enseignement qu'il avait reçu au Collège municipal de Charleville, a pu jouer sur l'équivoque.

Il a pu jouer aussi sur le sens de « coq gaulois » en Wallonie et dans les Ardennes, comme l'a suggéré Robert Goffin dans son ouvrage *Rimbaud vivant. - Documents et témoignages inédits*⁵. Jean-Pierre Giusto a rappelé ce sens « gaillard » du mot dans son livre *Rimbaud créateur*⁶ mais de manière plus nuancée il a émis l'hypothèse d'une évolution de ce sens obscène dans le brouillon de ce même poème :

Je suis à lui chaque fois

Si chante son coq gaulois

Puis dans une version manuscrite,

Ô vive lui chaque fois

Que chante son coq Gaulois

à la version définitive dans *Une saison en enfer*,

O vive lui chaque fois

Que chante le coq gaulois.

Ce serait le passage de l'époque encore presque heureuse de la liaison avec Verlaine à la solitude et la distance qui suivirent la querelle du 10 juillet 1873 et l'incarcération de l'agresseur jusqu'au 15 janvier 1875. Et c'est ce qui a conduit Jean-Pierre Giusto, non sans raison, à considérer que dès 1872 (si du moins telle est bien la date des toutes premières versions du poème), « le poème *Ô saisons...* est la confidence - que par la suite le poète a cherché à masquer

⁴ Étiemble, *Pages choisies de Rimbaud*, Paris, Classiques Larousse, 1957, p. 72, note.

⁵ Robert Goffin, *Rimbaud vivant. - Documents et témoignages inédits*, Paris, Corrêa, 1937, p. 161-164.

⁶ Jean-Pierre Giusto, *Rimbaud créateur*, Presses Universitaires de France, Publications de la Sorbonne « Littérature » 13, 1980, p. 186.

- de l'inquiétude qu'éprouve Rimbaud dans ses relations avec Verlaine »⁷. Inquiétude qui est devenue une manière de rejet dans la version définitive d'*Une saison en enfer* publiée en octobre 1873 à Bruxelles par l'Alliance typographique⁸.

Si l'on préfère ne pas recourir à cette donnée autobiographique, on peut s'en tenir à une évocation plus simplement religieuse, sans qu'elle exprime pour autant une quelconque dévotion. Le mot *gallus* servait bel et bien jadis à désigner le coq du clocher, celui qui y est représenté tel un emblème de jubilation dévote au lever du jour, « l'emblème de la résurrection, sculpté sur les tableaux chrétiens des premiers siècles », comme l'a écrit Sergio Sacchi⁹.

Dans la nouvelle édition de la Pléiade, André Guyaux et ses collaborateurs ont cru bon de rappeler les deux interprétations inverses, celle de Robert Goffin et celle de Sergio Sacchi, en laissant en quelque sorte le choix au lecteur¹⁰.

Le défaut a-t-il été là, dans cette relation homosexuelle considérée à l'époque comme immorale, et comme un défaut de l'âme ? Même s'il revient sur son passé récent, dans *Une saison en enfer*, Rimbaud ne cherche nullement à se ranger. Il sera encore bien plus hostile à Verlaine quand en 1875, il le traitera de Loyola, de faux dévot devenu professeur de morale. Et le défaut de ce Loyola sera alors pour lui bien pire que celui de l'amant.

*

Le vrai défaut dans ce poème, c'est bien plutôt celui de la recherche éperdue du bonheur. Et ce défaut, qui en est un parmi d'autres (d'où le pluriel du vers 2), il est celui de chaque être humain. D'où l'avertissement, dès le matin, au chant du coq, qui concerne l'âme de quiconque, homme et femme, vertueux ou non vertueux, à quelque âge que ce soit. Un avertissement de moraliste au terme de son expérience, mais de moraliste qui traite de l'âme humaine en général :

Ô saisons, ô châteaux !
Quelle âme est sans défauts ?

Les saisons peuvent être celles qui passent pour les plus heureuses, le printemps et l'été (alors que Charles d'Orléans rejetait l'hiver comme « un vilain »). Les châteaux peuvent être les châteaux en Espagne, ces rêves trompeurs de grandeur ou de bonheur, ces illusions qui sont très vite des illusions perdues. Rimbaud ne voit là nul péché. Mais c'est bien pour lui une caractéristique générale de l'être humain, de ces humains dont comme François Villon il a le sentiment profond d'être le frère.

Sans doute reconnaît-il qu'il a poussé cette recherche plus loin que le commun des mortels. Il a cru pouvoir en faire la « magique étude ». Mais il a conscience que nul n'y échappe, qu'« aucun » ne « l'élude ». Et c'est pourquoi il considère que ce n'est ni un péché ni même une faute. Car il n'existe pas d'âme humaine « sans défauts ».

Le coq gaulois, c'est alors le son de cloche matinal, qui ne se confond ni avec une croyance religieuse (le *Christus venit*) ni avec un optimisme béat lié au temps. C'est seulement la reconnaissance qu'être ici est un bonheur, et que ce bonheur est là, sans se confondre en quoi que ce soit avec la béatitude des dévots. La vraie vie n'est pas absente, comme le regrettait l'autre, la Vierge folle, - Verlaine -, dans « Délires I ». Rimbaud constate, en ce qui le concernait qu'elle est là.

⁷ *op. cit.*, p. 185.

⁸ M.-J. Poot et Compagnie, p. 35-36.

⁹ Sergio Sacchi, « Le Chant du coq gaulois », *Il confronto letterario*, en novembre 1993, p. 221-227.

¹⁰ *Œuvres*, p. 909.

Sans doute reconnaît-il qu'il y a dans ce sentiment d'optimisme quelque chose de magique. Mais est-ce interdit ? n'est-ce que le défaut d'un être trop confiant ? Faut-il regretter d'avoir cédé à ce « charme » qui a pris l'âme comme le corps ?

Non, la vie est belle. Mais on ne peut oublier que tout être vivant a une fin. Le regret, sinon la peur de la mort, surgit dans le dernier distique. Elle est acceptée, car il n'y a pas de vie sans mort, il n'y a pas de bonheur sans fuite de bonheur, à moins qu'on ne se réfugie dans on ne sait quelles béatitudes. Ce serait nier la loi du temps (les saisons) et croire à l'illusion des châteaux.

*

Rimbaud fut-il le défaut dans la vie de Verlaine ? C'est ce que laisserait entendre cette anecdote le concernant, qui a été souvent racontée, en particulier par Francis Carco dans son livre sur *Verlaine poète maudit* :

Voyons, qu'est-ce qu'on vous a fait ? s'informait un agent qui - par ordre du Préfet de Police - avait pour mission de ramener Verlaine chez lui.

Brandissant son bâton, Paul refusait de répondre, ou, quelquefois, crevant de détresse et s'accordant piteusement à un réverbère, il gémissait :

Rimbaud !¹¹

Pour Marcel Coulon, et pour beaucoup d'autres, le défaut suprême de Rimbaud serait sa disparition. Nul peut-être n'en a souffert autant que Verlaine qui, après leur dernière rencontre si mouvementée à Stuttgart, en février - mars 1875, n'a plus jamais revu celui qu'il a appelé, en reprenant l'image homérique qualifiant Hermès « l'homme aux semelles de vent ». Non, pas un messenger des dieux, délégué par Zeus auprès d'Ulysse pour le délivrer de la captivité amoureuse où l'enfermait Calypso, mais un compagnon infidèle qui l'avait présenté comme une « Vierge folle » dans les « Délires I » d'*Une saison en enfer* et tour à tour comme un « pitoyable frère » et un « satanique docteur » dans le poème en prose des *Illuminations* intitulé « Vagabonds ».

Le « bon disciple » que Verlaine, de son côté, avait malignement présenté dans un sonnet inversé, sinon inversi, de mai 1872¹², est devenu pour lui en septembre-octobre 1875 cet « enfant en colère », ce maudit qui « pill[e] tout » et « perd en viles simagrées / Jusqu'aux derniers pouvoirs de [s]on esprit ». Toutes ses qualités se seraient effacées pour laisser place à une invasion de défauts, considérés comme des défauts du temps. Le défaut majeur serait la conséquence d'une pollution mentale et morale à la fois :

Tout ce que les temps ont de bête paît et beugle
Dans ta cervelle, ainsi qu'un troupeau dans un pré,
Et les vices de tout le monde ont émigré
Pour ton sang dont le fer lâchement s'étiolé¹³.

La poésie, qui était le don de l'adolescent prodige, a cédé la place à une parole sale et mauvaise, « morte de l'argot et du ricanement », toute pleine des « bourdes du moment » qu'il

¹¹ Ed. Albin Michel, 1948 ; rééd. 1996, p. 155.

¹² Il est classé parmi les poèmes contemporains de *La Bonne Chanson*, dans l'édition de la Pléiade d'Yves-Gérard Le Dantec révisée et complétée par Jacques Borel, Gallimard, 1962, p. 215. On trouvera ce poème dans cette même édition de la Pléiade, p. 245.

¹³ On trouvera ce poème dans cette même édition de la Pléiade, p. 245-246. Voir aussi Verlaine, *Ecrits sur Rimbaud*, préface d'Andrea Schellino, Rivages poche, 2019, p. 109-110.

ne fait plus que rabâcher. Sa mémoire n'est plus qu'un odieux marécage, pire que les marais des Enfers antiques. Elle est « de tant d'obscénités bondée » qu'elle « Ne saurait accueillir la plus petite idée, / et patauge parmi l'égoïsme ambiant, / en quête d'on ne peut dire quel vil néant ». L'être est noyé dans le néant comme les damnés antiques dans les marais de Styx et les eaux de Phlégéon, mais ce néant est un néant recherché par celui qui est en quelque sorte un suicidé de l'Enfer.

Le défaut le plus éclatant de Rimbaud selon Verlaine dans ce poème vengeur de septembre-octobre 1875, publié dans *Sagesse* en 1880, peu avant leur rupture en décembre, serait l'Orgueil :

L'Orgueil, qui met la flamme au front du poétastre
Et fait au criminel un prestige odieux,
Seul, l'Orgueil est vivant, il danse dans tes yeux,
Il regarde la Faute et rit de s'y complaire.

D'où la prière du poète chrétien dans le vers final :

- Dieu des humbles, sauvez cet enfant de colère !

Verlaine, il est vrai, est revenu plus tard sur ce poème, et en particulier dans le dernier vers, quand en 1893, sur un exemplaire de la troisième édition de *Sagesse* ayant appartenu au comte Harry Kessler il a écrit de sa main ces lignes pénitentes :

À propos d'Arthur Rimbaud, Arras, septembre ou octobre 1875. Après coup je me suis aperçu
que cela pouvait s'appliquer à « poor myself ! ».

Le défaut serait donc le sien. Et l'on sait comment Verlaine est revenu par la suite vers celui qu'il n'a pourtant jamais revu, que ce soit dans un poème comme « *Laeti et errabundi* »¹⁴, ou dans le deuxième article des *Poètes maudits* (1883-1884) qu'il redéfinira en 1888 comme poètes absolus, ou dans les hommages qu'il lui rendra après avoir appris sa mort.

C'est sur la mort, cette mort inéluctable, que s'achevait le poème auquel Rimbaud avait finalement refusé le titre « Bonheur ». On sait combien elle a hanté la poésie de Baudelaire jusqu'au renversement qui s'est produit dans ce qui est devenu comme il le voulait le dernier poème des *Fleurs du mal* pour la deuxième édition de 1861 et pour l'édition de 1868 qu'il n'a pu lui-même achever. Dans ce poème, « Le Voyage », la mort, saluée comme un « vieux capitaine », donne accès au « nouveau », consolation suprême. Rimbaud s'est bien gardé d'ouvrir sur une consolation de ce genre. Le dernier distique du poème final d'« Alchimie du verbe » n'offrait pas une consolation, mais une constatation correspondant à la fin du bonheur :

L'heure de sa fuite, hélas !
Sera l'heure du trépas.

Le regret restait alors intact, mais inéluctable. Et le premier vers du poème était repris en dernier, comme pour évoquer un défaut de l'existence, une perte absolue :

Ô saisons, ô châteaux !

¹⁴ Poème publié dans *La Cravache*, le 29 septembre 1888, et repris dans *Parallèlement* en 1889 ; Pléiade, p. 522-525.

On ne peut qu'admettre la mort et donc ne chercher au-delà de la vie ni on ne sait quelle saison, même pas une totale saison en enfer, ni de quelconques châteaux mythiques. Cela n'empêche pas son œuvre poétique d'être « d'acier ou d'émeraude », cette expression dont Charles Ficat a fait le titre de son remarquable livre sur Rimbaud publié en 2004 par les éditions Bartillat et empruntée à l'une des *Illuminations*, « Mystique ». Ce serait le symbole du « sans défaut ».

Défaut et défauts. J. M. Machado de Assis et A. Schopenhauer

Jean-Claude Laborie
Université Paris Nanterre (LIPO)

Il s'agit ici de présenter la lecture, forcément brève et incomplète, d'une œuvre très peu familière au lecteur français, alors même que l'auteur est un immense classique dans la culture littéraire brésilienne. Le choix de l'œuvre de Machado de Assis est justifié par la proximité évidente de l'auteur, Joaquim Maria Machado de Assis, avec la philosophie de Schopenhauer, au point qu'une lecture inattentive pourrait laisser penser que l'un a fictionnalisé la pensée de l'autre. Si l'on reconnaît une véritable homologie entre la représentation de la société brésilienne sous le règne de Pedro II et l'appréhension, par le philosophe, du réel comme représentation orchestrée par la Volonté, les textes littéraires sont bien loin de se soumettre à cette interprétation. Ils organisent, bien au contraire, la confrontation d'une conscience individuelle (en général celle du narrateur) avec la vacuité du monde. La caractéristique essentielle de cette mise en place romanesque, chez Machado, repose, cependant, sur le défaut ontologique de cette voix narrative, aussi défaillante dans sa lucidité que le monde qui l'entoure. Ainsi, l'univers machadien est-il à la fois la confirmation de la thèse de Schopenhauer (le défaut de consistance du monde « réel ») et sa déconstruction par un sujet qui ne peut cependant pas *in fine* échapper à l'inconsistance de sa condition. L'on peut donc avancer que la totalité de l'entreprise du romancier valide les thèses du philosophe tout en tentant de construire un regard lucide, mais désespérément inefficace, sur le monde. Le manque de consistance affecte tous les personnages de l'auteur brésilien, soit parce qu'ils se soumettent sans résistance aux lois de la norme, soit parce que leur compréhension ne peut dépasser le constat fragmentaire et incomplet, qui les conduit inexorablement à la même aliénation que les autres. Néanmoins, le lecteur est le spectateur privilégié de la défaite pathétique du sujet, de ses erreurs comme de ses lâchetés. La représentation des défauts individuels apparaît donc comme une sorte de comédie qui articule texte romanesque et pensée philosophique, sans qu'ils se recouvrent exactement, l'une s'attachant à décrire la mécanique de ce que nous prenons pour le réel, et l'autre la résistance dérisoire de la conscience individuelle.

L'œuvre de J. M. Machado de Assis¹ peut être tenue pour une sorte de comédie humaine. Le cadre restreint de la bourgeoisie de Rio de Janeiro sous le Second Empire brésilien², qui constitue l'arrière-plan de toute son œuvre, est extensible à l'humanité tout entière. Il ne s'agit, en effet, pas seulement d'y peindre une société particulière, dans ce qui pourrait correspondre à un projet réaliste, visant à en dénoncer la brutalité et l'injustice. Cette société fonctionne comme toutes les autres, en secrétant des règles qui assurent sa pérennité et en agissant sur tous ceux qui la composent afin qu'ils travaillent « volontairement » en ce sens. Mais c'est toujours à travers le regard d'un personnage que ce monde est approché, avec toutes les opacités, les incertitudes, les erreurs d'appréciation et les comédies qu'il se joue à lui-même. L'impuissance

¹ Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), né et mort à Rio de Janeiro, fils d'un descendant d'esclave et d'une mère portugaise, après avoir exercé de nombreux métiers modestes, deviendra le plus grand auteur brésilien du XIX^e siècle. Achevant sa carrière comme président de l'Académie brésilienne des lettres (qu'il a lui-même créée), il est aujourd'hui le grand classique national.

² À partir de l'avènement de Don Pedro II en 1840, jusqu'à l'établissement de la République en 1889, la politique brésilienne est dominée par l'alternance entre libéraux et conservateurs, tous unis dans la défense et la promotion des intérêts de l'oligarchie des producteurs de café. La vie mondaine est caractérisée par les fastes et la frivolité d'une classe de nouveaux riches, fascinés par les titres nobiliaires.

ontologique du sujet fait dévier l'objet de la narration, qui n'est donc plus le monde mais la perception erronée qu'en a l'individu, à l'image du Frédéric Moreau de *L'Éducation sentimentale*, cette référence à Flaubert n'ayant rien d'un hasard tant le romancier français a nourri l'auteur brésilien. Tous les textes de Machado s'achèvent sur d'insondables tristesses, avec pour seule issue la douce ironie d'une profonde mélancolie. Les personnages sont pris dans les filets de la convention et du préjugé, auxquels ils se soumettent, néanmoins, tant bien que mal. Malgré l'effort de lucidité tenté par quelques-uns, le constat est toujours aussi désespérant. L'existence apparaît comme une somme d'illusions que l'individu suscite et déploie en se trompant lui-même constamment. Les illusions individuelles (l'amour, l'ambition, la gloire, etc.) accompagnent et relayent celles qui ont cours dans le corps d'une société bourgeoise qui repose elle-même sur le consensus autour de valeurs éthiques et morales dévoyées.

Nous reconnaissons là les thèses de Schopenhauer sur le sujet. La réalité commune, la représentation collective, n'est que la création d'une « Volonté » agissant à l'extérieur des consciences individuelles, en imposant à tous une série d'illusions qui lui permettent d'accomplir ses propres objectifs (reproduction, mobilisation de tous pour assurer la pérennité de l'espèce...). La Volonté étant une, les désirs individuels ont tendance à converger vers ce qu'elle impose et, donc à se fondre dans une représentation collective normative. L'individu, tout en s'illusionnant sur la spécificité de son désir, renonce à sa conscience et adopte les représentations d'autrui. Des réalités nouvelles, sans réel support concret dans le monde, viennent à l'existence, une existence confirmée seulement par les consciences environnantes. Tel l'algorithme contemporain, l'effet de consensus valide en retour les réalités alternatives sans nécessité de quelque autre vérification. L'individu renonce ainsi, sans s'en rendre compte, à sa conscience individuelle.

Machado de Assis semble donc suivre à la lettre la construction philosophique de Schopenhauer. Cependant, dans ses romans, le travail d'aliénation opéré par le sujet lui-même ne s'accomplit jamais sans heurt. Ces points de résistance dans la conscience du narrateur se manifestent comme des « défauts », à savoir des séquences narratives – parfois de simples anecdotes ou quelques incises plus furtives, parfois des chapitres entiers – lors desquelles la réduction consentie à la Volonté laisse subsister quelques aspérités, comme l'exhibition de la mauvaise foi ou l'ironie devant sa propre lâcheté. Le défaut se situe simultanément à deux endroits, dans la perception du narrateur et dans l'objet qu'il regarde ou commente, sans que nous puissions décider *a priori* ce qui est premier. La narration, qu'elle soit à la première personne ou bien assumée par une voix narrative tout aussi hésitante, adopte toutes les formes de l'indécision, alternant ironie et certitude comique. Les dispositifs romanesques comme les choix stylistiques dessinent nettement un réseau de références littéraires, qui vont de Cervantès à Flaubert en passant par Sterne.

Le sentiment amoureux, ou plus précisément le processus d'élection de l'objet du désir, constitue à ce titre un point névralgique, puisque s'y manifeste, le plus brutalement qui soit, le conflit entre l'individu et les lois de la Volonté quand, à l'évidence, ce qui devrait être le cœur de l'intimité acquiesce à la norme imposée par la société. La justification que se donne alors le sujet est le défaut qu'il situe toujours dans l'objet, afin de se dédouaner de toute culpabilité. Quand le texte conserve, ou parfois exhibe, les traces de ce déplacement, il fait du défaut au sens concret le signe visible d'un processus complexe d'aliénation, une faille ontologique qui est la matrice du texte machadien.

Parmi les nombreux exemples de ce type de traces dans l'œuvre de l'écrivain, nous avons choisi de privilégier un roman, *Memorias postumas de Bras Cubas*, parce que l'intégralité du texte est suscitée par le commentaire de la résistance et la défaite de l'individu se heurtant aux

illusions générées par la Volonté. Le champ du sentiment amoureux, au centre de toutes les attentions d'un narrateur pour qui ce fut la plus grande affaire de sa vie, est l'arène dans laquelle se joue l'essentiel du conflit. Par ailleurs, le dispositif littéraire expérimenté dans les *Memorias*, le narrateur regardant sa propre existence depuis l'au-delà³, place le sujet au point d'observation le plus dégagé que possible de la contingence des représentations. La perception fragmentaire que Bras Cubas a de sa propre existence, ses subterfuges, ses aveuglements et ses illusions, occupent ainsi tout l'espace romanesque, au point que nous pouvons constater que, malgré l'échec final, le sujet du roman pourrait se résumer au paradoxe d'un exercice de lucidité qui ne peut jamais s'exercer qu'*a posteriori*. Dès lors, le sujet est une scène de théâtre sur laquelle s'agitent et s'expriment tour à tour les diverses instances qui le constituent :

Meu cerebro foi um tablado em que se deram peças de todo genero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comedia louça, a desgengrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemonio ⁴.

Aucune unité de ton, aucun autre dénouement que la mort.

L'existence du héros est tout entière orientée vers la recherche de l'objet du désir. Dans ce mot se cache l'ensemble des aspirations individuelles propres à affirmer l'intégrité du sujet, l'amour, la réussite sociale, ou l'ambition. La manifestation du désir précédant toujours l'objet, ce dernier est le résultat d'une construction orientée, à laquelle le texte nous fait assister. Ainsi lisons-nous la longue liste des défauts, qui semblent *a priori* se situer tous dans les diverses figures féminines qui se présentent au narrateur, alors même qu'ils ne sont que les signes des difficultés d'ajustement entre le désir du sujet et les injonctions de la société. Quatre figures féminines vont susciter, successivement, l'intérêt de Bras Cubas. Si dans l'espace de cette brève étude, nous n'en regarderons en détail qu'une seule, la plus poignante peut-être, il convient de rappeler les positions des quatre, qui dessinent la trajectoire de l'épuisement du désir du narrateur. Celui-ci rencontre d'abord Marcella, la belle courtisane espagnole, qui va ruiner le naïf adolescent de bonne famille. Elle incarne la puissance du désir sexuel, sans aucune autre finalité que lui-même. Elle invite à la dépense, autant financière que symbolique, jusqu'à la faillite. Son défaut principal est la cupidité, cent fois mise en évidence par le texte et achevée par une dernière vision de Marcella, vieille, accablée par la petite vérole et réduite à la misère. Cette aventure permet de mettre en scène le désordre d'un désir qui ne reçoit apparemment aucune injonction de l'extérieur et s'égare en perturbant complètement l'ordre social. Cet ordre social, sous la forme du père et de l'oncle, va intervenir directement pour mettre le jeune homme de force dans un bateau pour Lisbonne. La deuxième femme est Eugenia, la beauté boiteuse, sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Il suffit ici de noter qu'elle suscite un désir attesté par le narrateur, pourtant immédiatement repoussé parce qu'elle n'appartient pas à la bonne

³ Machado de Assis pastiche ici le modèle des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, en ironisant sur la vanité de la prétention à l'achèvement et à la connaissance de soi. Plus sérieusement il met en fiction la position privilégiée par Schopenhauer pour l'analyse, à tel point que les *Memorias* semblent suivre littéralement les mots du philosophe quand il écrit : « Nous ne voyons un homme rentrer en lui-même, se reconnaître et reconnaître aussi le monde, se changer de fond en comble, s'élever au-dessus de lui-même et de toute espèce de douleurs, et, comme purifié et sanctifié par la souffrance, avec un calme, une béatitude et une hauteur d'esprit que rien ne peut troubler, renoncer à tout ce qu'il désirait naguère avec tant d'emportement et recevoir la mort avec joie, nous ne voyons un homme en arriver là, qu'après qu'il a parcouru tous les degrés d'une détresse croissante, et qu'ayant lutté énergiquement, il est près de s'abandonner au désespoir. » Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction Auguste Burdeau, librairie Felix Alcan, 1912 (6^{ème} édition), tome I, livre Quatrième, § 68, « De la négation du vouloir vivre », p. 433.

⁴ Joachim Maria Machado de Assis, *Memorias Póstumas de Brás Cubas* [1881], 10^e édition, São Paulo, Editora Atica, 1984, cap. XXXIV, p. 55. « Mon cerveau fut une scène où se jouèrent des pièces de tout genre, le drame sacré, la tragédie, le mélodrame, la comédie, la farce désopilante, les bouffonneries, un pandémonium », *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, traduction de R. Chadebec de Lavalade, Paris, éditions Métailié, 1989, p. 92.

société et ne peut constituer une épouse convenable. La concentration du regard du narrateur sur la légère claudication de la jeune fille concrétise et justifie son renoncement. Par la suite, le désir ne précédera plus jamais l'apparition de son objet. Cette séquence est donc celle qui marque la défaite du sujet, qui ne se laissera plus guider par des élans qui lui appartiennent en propre. La troisième figure, Virgilia, est celle que le père a choisie. Le désir du narrateur ne fait que suivre la désignation paternelle. Elle est l'épouse parfaite mais la mollesse, voire l'inexistence, du désir de Bras Cubas aboutit à l'échec, puisqu'un prétendant obéissant plus franchement aux injonctions sociales la lui soufflera sous le nez. Le rival séduit Virgilia en lui promettant de la faire marquise, signe d'une femme calculatrice et opportuniste. Ce n'est que plus tard que le désir pour Virgilia resurgira, alors qu'elle est mariée et donc hors de toute perspective d'union conjugale. La relation adultère transgressive, la dernière bataille de Bras Cubas, s'achèvera pathétiquement par l'épuisement d'une énergie amoureuse qui ne reçoit pas le soutien d'un projet de réussite sociale. La dernière figure féminine, une jeune fille évanescence de 19 ans, Nhã-lolo, est proposée par la famille au narrateur vieillissant comme une dernière chance de s'inscrire dans le cadre social, une injonction commentée ironiquement par le narrateur qui citera, à cette occasion, le « *compelle intrare* » de saint Paul. La jeune fille meurt de la fièvre jaune avant le mariage, silhouette fugitive qu'un désir vague avait eu peine à concrétiser. Son défaut n'est ni physique ni psychologique, mais textuel. Le personnage demeure fantomatique, apparaissant comme un pâle reflet dans un miroir et ne bénéficiant pour seule description que de trois adjectifs, qui l'apparentent à un rêve, « *terna, luminosa, angelica*⁵ » (« tendre, lumineuse, angélique »). L'épithète clôt l'épisode, sans autre commentaire que l'aveu d'une tristesse sans larme. Finalement, le narrateur décèdera sans descendance, se félicitant tristement en ces derniers mots : « *não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*⁶ ».

La cupidité et la rouerie de Marcella, la claudication d'Eugenia, la frivolité et le conformisme de Virgilia comme l'immatérialité de Nhã-lolo, sont indéniablement des défauts sur lesquels Bras Cubas focalise l'attention du lecteur. L'intégralité de son discours rétrospectif fait, ainsi, du lecteur le témoin complice de la défaite de sa conscience individuelle. En effet, les manques et les failles qui affectent les femmes sont, à l'évidence, les masques dont le narrateur les affuble. Cette construction est toujours parfaitement cohérente avec ce que Schopenhauer peut dire du sentiment amoureux, à savoir qu'il n'est que la manifestation de la Volonté qui sélectionne les objets aptes à assurer sa propre continuation en persuadant les individus qu'il s'agit de leur propre choix. De ce point de vue, Virgilia est le bon choix, Marcella et Eugenia sont des erreurs, Nhã-lolo est un ersatz. L'histoire adultère avec Virgilia est un détour, une vaine stratégie de compromis entre les deux parties. Mais le véritable obstacle à la Volonté, comprise ici comme la société bourgeoise du temps, est la force du désir individuel. C'est ce combat qui occupe l'espace textuel, alors qu'il est partiellement évacué de la perspective de Schopenhauer. Cette confrontation est particulièrement sensible à propos d'Eugenia, « la fleur du bosquet ».

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lucidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril ; e coxa ! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escarnio. Por que bonita, se coxa ? Por que coxa, se bonita⁷ ?

⁵ Joaquim Maria Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, op. cit., cap. CXXI, p. 121.

⁶ *Ibid.*, cap. CLX, p. 144. « je n'ai transmis à aucune créature le legs de notre misère », trad. cit., p. 262.

⁷ *Ibid.*, cap. XXXIII, p. 54. « Le malheur était qu'elle fût boiteuse. Des yeux si lumineux, une bouche si fraîche, une allure si noble...et boiteuse ! Un tel contraste ferait soupçonner la nature de n'être qu'une vaste plaisanterie. Pourquoi belle, puisque boiteuse ? Pourquoi boiteuse, puisque belle ? », trad. cit., p. 90.

C'est en ces termes que le protagoniste du roman, Bras Cubas, évoque Eugenia, une jeune fille rencontrée lors d'un séjour dans la maison de famille, sur les hauteurs de Rio de Janeiro. Alors fortement incité par son père à contracter un mariage socialement valorisant, le héros fait la connaissance d'Eugenia, la fille d'une voisine de condition modeste, qui, cependant, le trouble profondément. Après un baiser prometteur, il renonce néanmoins à poursuivre l'aventure, ainsi qu'à un éventuel projet de mariage, en constatant la légère claudication d'une femme qui semblait parfaite en tout point. Ce défaut est, de toute évidence, autant d'ordre social que physique, la boiterie concrétisant le déclassement social promis par cet attachement. Cet épisode se déploie sur six chapitres, qui fournissent tous les détails sur les mouvements intérieurs de Bras Cubas et donc sur sa lecture défectueuse d'Eugenia, qui le conduira à la fuir pour tenter d'épouser la femme sans défaut apparent, Virgilia, que la bonne société lui désigne comme l'objet idoine pour accompagner une trajectoire de réussite. La construction des deux personnages féminins laisse, évidemment, à penser que ce fut là une grande erreur.

Si nous regardons d'un peu plus près la construction des six chapitres consacrés à l'épisode d'Eugenia, ils présentent au moins trois types d'approche : le souvenir du bosquet de 1814, l'allégorie du papillon noir et le théâtre intérieur du narrateur.

Il y a d'abord la création d'une première perspective implicite de lecture, grâce à l'expression « *a flor da moita* »⁸ (« la fleur du bosquet », titre du chapitre 30 qui voit apparaître le personnage), qui renvoie à un épisode antérieur. Bras Cubas, encore enfant, cherchait à se venger de ce qu'on lui avait refusé un peu de compote. Choisisant pour cible aléatoire de sa vengeance un notable, le docteur Villaça, il l'espionne et le surprend en train de compter fleurette dans un bosquet à une femme libertine, qui se révélera par la suite être la mère d'Eugenia. Lorsqu'il nomme cette dernière « la fleur du bosquet », il renoue le fil avec le libertinage de la mère. Sans explicitation nette, par un simple rapprochement avec le bosquet dont la jeune fille serait la fleur, la faute de la mère s'incarne dans la claudication de la fille. Ce raccourci, opéré par la seule plume du narrateur, crée une relation de cause à effet totalement subjective⁹. Cette causalité aléatoire, inscrite au cœur de l'idylle naissante, associe le défaut physique à la marque d'un potentiel péché originel. Le désir naissant est déjà condamné par la lecture symbolique de la boiterie.

L'allégorie du papillon noir opère un déplacement d'un autre ordre. La première conversation avec Eugenia suscite à l'intérieur du cerveau du narrateur l'image d'un papillon aux ailes d'or et aux yeux de diamant (un cliché du ravissement amoureux !). En même temps survient « à l'extérieur », dans le monde réel, un papillon noir. Ce dernier réapparaît au chapitre suivant dans la chambre du narrateur, se pose sur sa tête puis sur le portrait de son père, comme un rappel à l'ordre. Bras Cubas le frappe avec une serviette, le papillon expire. La supposition « *se fosse azul...* »¹⁰ (« S'il avait été bleu... ? »), ce qui aurait peut-être assuré sa survie, est le remède aux remords, le papillon noir devant sa triste fin à un défaut de couleur. À l'évidence, les deux papillons, l'un à l'intérieur l'autre à l'extérieur, incarnent les deux instances qui occupent le théâtre intime du narrateur, à cet instant aux prises avec deux images d'Eugenia, l'une que suscite le désir comme libre expression du sujet, et l'autre qui rappelle le spectre de la mésalliance et la voix du père. Le meurtre du papillon noir correspond exactement à la restauration du sujet, qui fait sienne une décision alors qu'elle lui a été, en réalité, imposée par

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ *Ibid.*, p. 52 : « *Nisto recordei-me do episodio de 1814, ela, o Villaça, a moita, o beijo, o meu grito ; e estando a recorda-lo, ouço um ranger de porta, um farfalhar de saias e esta palavra : Mamãe...mamãe...* », « Cela me rappela l'épisode de 1814, elle, Villaça, le bosquet, le baiser, mon cri. Et tandis que ce souvenir s'évoquait en moi, j'entendis un grincement de porte, un bruissement de jupes et ces mots : Maman...maman... », trad. cit., p. 84. La relation entre Eugenia et le soupçon de ce qu'elle avait pu être conçue dans le bosquet réapparaît un peu plus loin, au cœur de la scène du premier baiser (p. 91).

¹⁰ *Ibid.*, cap. XXXI, p. 53.

la pression sociale, et qui balaie d'un geste négligent toute trace de culpabilité. Bras Cubas confirme ainsi le processus d'aliénation.

Enfin, en trois courts chapitres, le renoncement s'accomplit définitivement, en commençant par le déclassement progressif du sentiment amoureux. L'image excessive suscitée par Bras Cubas « *enlevado ao pé da minha Vénus Manca* ¹¹ » (« en extase au pied de ma Vénus boiteuse ») se convertit, dès la ligne suivante, en simple « figure de style », le sentiment amoureux en une jouissance d'amour-propre, le baiser dans le bosquet se déroulant alors même qu'il pense à cet instant au bosquet de 1814. Le narrateur se défend ensuite, avec la plus parfaite mauvaise foi, de tout cynisme. La séquence se poursuit par un chapitre ouvertement parodique, intitulé « Le chemin de Damas », en référence à saint Paul. Le narrateur se dit appelé par une injonction divine à rejoindre la ville (où l'attend le mariage avec Virgilia). Mais le réseau des autojustifications accumulées jusqu'au ridicule (mon père, la carrière, la constitution, ma fiancée, mon cheval...), parodiant ainsi la fameuse réplique du *Richard III* de Shakespeare, vient évidemment balayer toute obligation venue d'en haut. C'est enfin un dernier moment en forme d'apologue (« *A proposito de botas* », cap. XXXVI) que s'accomplit la reddition définitive du sujet, lorsque celui-ci a recours à une formule de sens commun selon laquelle on doit bénir des bottes trop étroites, qu'il convient de rapporter à Eugenia, pour le soulagement que procure le fait de les quitter. Le désir initial a été totalement déjoué par les diverses manœuvres du conformisme social, perceptible par l'aspect convenu des références culturelles convoquées à cette occasion, tout en se dissimulant sous les traits d'une décision personnelle.

À l'issue de cette séquence, nous comprenons que le défaut physique qui accable Eugenia vient faire obstacle au désir du narrateur, comme s'il avait pour origine une intentionnalité de la nature. Nous assistons ensuite au déploiement de toutes les stratégies de contournement qu'il lui faut mettre en œuvre pour se tromper lui-même. La perturbation initiale est celle de la relation de cause à effet, le défaut physique n'étant pas une cause mais une conséquence. Le défaut n'est donc qu'un masque, une stratégie pour détourner le sujet de toute rébellion contre le projet collectif de pérennisation endogamique de la classe à laquelle il appartient. Les deux questions parallèles qui clôturent le passage cité, « *Por que bonita, se coxa, por que coxa, se bonita ?* ¹² », ainsi que l'invocation d'une plaisanterie de la nature, sont l'expression de la situation finale du sujet aliéné qui n'a plus conscience d'être manipulé et qui confond définitivement réel et représentation. Eugenia est le dernier effort d'un désir qui, dès cet instant, va s'étioler et ne plus parvenir à construire, grâce à sa propre énergie, de nouveaux objets. Cependant, l'opération se solde par une effervescence stylistique, qui convoque une multitude de tons et de références, venant compenser l'échec.

Bras Cubas est un cousin de Frédéric Moreau et il serait aisé d'établir quelques parallèles entre les amours de Bras Cubas et les Madame Arnoux, Rosanette et autre turque de *L'Éducation sentimentale*. Cependant, la narration à la première personne de l'écrivain brésilien ne produit pas le même type de réflexion sur l'échec du sujet à établir une quelconque vérité sur le monde qui l'entoure. Si Frédéric ne parvient jamais à dépasser la vision conventionnelle des diverses comédies que la société lui propose, Bras Cubas témoigne d'une compréhension plus complète des enjeux de son existence. Même si sa seule gloire est négative, puisqu'il s'est tenu à l'écart de sa programmation sociale, en n'épousant pas, ne reproduisant pas, ne devenant ni riche ni député, il n'a pu survivre qu'en marge de la société. Ses forces épuisées, il n'a fait qu'échouer, ce qui est, pourtant, en soi une victoire. La procédure introspective, bien qu'elle demeure fragmentaire et impuissante, développe et rend visible les conditions de la défaite. Les

¹¹ *Ibid.*, cap. XXXIII, p. 54.

¹² Voir note 7.

défauts localisés dans les objets de désir (mais le même processus affecte la carrière politique ou le travail intellectuel) sont des manifestations directes de la norme, qui propose au sujet des solutions simples, immédiates et déculpabilisantes, rendant artificiellement incompatibles beauté et boiterie, désir et ordre social. Mais le dévoilement de la mauvaise foi, l'irrésolution et l'acceptation de l'échec, en un mot le défaut du sujet élevé au rang de poétique, dépasse la construction de Schopenhauer, en orientant le propos sur la résistance à l'aliénation.

C'est d'une certaine manière la voie suivie par Machado de Assis, lui-même affecté de nombreux défauts au regard des normes sociales de son temps, puisqu'il était mulâtre, d'origine modeste et qui plus est épileptique. Il adoptera des positions politiques extrêmement conservatrices, qui lui assureront une parfaite intégration dans le monde des lettres brésiliennes, comme un aveu ultime de ce qu'il est impossible de lutter contre les injonctions de la représentation collective, alors même qu'on est conscient de leur vanité.

***The Golden Bowl* de Henry James, ou le défaut de tragédie**

Francesca Manzari

Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence

Dans un ouvrage intitulé *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Camille Dumoulié écrit que « l'excèsif, dans l'excès, naît du renversement incontrôlable des termes qu'il met en jeu : du positif et du négatif, du bien et du mal¹ ». Le Oui nietzschéen à la vie est ainsi toujours confronté à la dimension inverse, le Non, la destruction, dans un mouvement qu'il serait possible d'appeler de cause à effet dans les deux sens, de la vie à la mort, mais également de la mort à la vie : « on peut aussi [...] trouver dans le manque et le négatif l'origine de cette démesure, comme le fait Rousseau, pour qui l'excès est né d'un écart entre le besoin et sa satisfaction qui ne sera jamais comblé, et que la fureur du désir ne fera qu'accentuer² ». Ou encore, et pour le dire avec Derrida lisant Nietzsche, *la vie la mort* à la fois, comme dans le début du premier chapitre de *Ecce Homo* : « La chance (*Glück*) de mon existence (*Daseins*), son unicité peut-être tient tout à sa fatalité : pour l'exprimer en forme d'énigme (*Rätsel*form), je suis en tant que mon père déjà mort, en tant que ma mère je vis encore et deviens vieux, ou vieille³ ». Passage que Derrida nous invite à lire non seulement dans sa dimension autobiographique, mais également *in Rätsel*form, symboliquement, comme une double origine qui est la clé de lecture pour la compréhension de l'existence de Nietzsche :

J'ai pour les signes de l'ascension et de la chute [littéralement du lever et du coucher, par exemple du soleil : *für die Zeichen*, pour les signes, *von Aufgang und Niedergang*, de ce qui monte et de ce qui tombe, vers le haut et vers le bas], j'ai pour ces signes un flair qu'aucun homme n'a jamais eu, je suis à cet égard le maître [l'enseignant : *Lehrer*] par excellence – je connais les deux, je suis les deux (*ich kenne beides, ich bin beides*)⁴.

Dans *Ecce Homo* Nietzsche raconte avoir répété la mort du père : « L'année même où sa vie déclina, la mienne en fit de même⁵ » alors que la mère survit à l'effondrement – rappelle Derrida – au point d'enterrer le fils, sur le modèle de la vierge enterrant le Christ, auquel Friedrich Nietzsche oppose la figure de Dionysos comme sosie. Cet être à la fois le mort et la vivante, le père et la mère, « *ich bin der und der*⁶ » serait le lieu à partir duquel interpréter un passage ultérieur de *Ecce Homo* dans lequel Nietzsche écrit : « Mes lecteurs savent peut-être à quel point j'ai considéré la dialectique comme symptôme de décadence (*als Decadence-Symptom*), par exemple dans le cas le plus célèbre [et "cas" ici c'est *Fall*, comme cas indiquant la chute, le *casus*, la décadence, *im allerberühmtesten Fall: im Fall des Sokrates*]⁷ ». Décadent est à la fois un adjectif que Nietzsche réclame pour soi et pour son contraire (« *ich ein decadent bin, bin ich auch dessen Gegensatz* »). Comme l'écrit Camille Dumoulié, « L'univers apollinien d'images, la séduction des belles formes, fut toujours pour Nietzsche une nécessité vitale, métaphysique, dans *La Naissance de la tragédie*, biologique, dans les textes

¹ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993, p. 23.

² *Ibidem*.

³ La traduction est de Jacques Derrida. *La vie la mort Séminaire (1975-1976)*, Pascale-Anne Brault et Peggy Kamuf éd., Paris, Seuil, 2019, p. 57-59.

⁴ *Ibid.*, p. 58-59. Les commentaires entre parenthèses carrées sont de Derrida.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ecce homo. Wie Man wird was Man ist*, Leipzig, Insel Verlag, 1908, p. 7.

⁷ Jacques Derrida. *La vie la mort*, op. cit., p. 60.

postérieurs⁸ ». La beauté des Olympiens est un écran derrière lequel « gît une “profondeur terrifiante” »⁹, parce que le monde divin « des enfants éblouissants » est un théâtre qui existe pour recouvrir un réel insoutenable :

Le Grec connaissait et ressentait les terreurs et les atrocités de l'existence : et pour qu'en somme la vie lui fût possible, il fallait qu'il interposât, entre elle et lui, ces enfants éblouissants du rêve que sont les Olympiens. [...] Toute la philosophie du dieu sylvestre, avec ses exemples mythiques, qui fit la perte des mélancoliques Étrusques, les Grecs, eux, par la grâce de ce monde artistique médiateur des Olympiens, n'ont cessé de la surmonter ou, en tout cas, de la voiler et de la dérober au regard¹⁰.

Ce monde artistique, dans ses formes les plus accomplies, conduit au « “naïf” en art » qui est le stade le plus abouti de la civilisation apollinienne et le plus difficile à toucher : « mais qu'il est rare qu'on atteigne au naïf, à cet engloutissement total dans la beauté de l'apparence¹¹ ! »

Nous consacrerons cette brève étude à une représentation romanesque de ce que Nietzsche appelle l'échec du « naïf », et que Camille Dumoulié décrit comme une faute, celle de « l'oubli [du] réel que représentait Dionysos, [...] que les dieux avaient justement pour fonction de cacher¹² ». Le roman de Henry James, *The Golden Bowl*, paru en 1904 est ainsi décrit par l'auteur : « Le Père et la Fille, avec le mari de l'une et la femme de l'autre imbriqués dans une passion mutuelle, une intrigue¹³ ». L'idée de cette histoire commence très probablement avec une « vision » que James restitue dans ses *Carnets* après avoir lu, dans la *Revue des Deux Mondes*, un article sur la *Vie américaine* : « un homme, pas un Newman, plus absolument civilisé, une nature large, riche, complète, mais fortement typique, essentiellement un produit du terroir¹⁴ ». Cette vision deviendra le personnage d'Adam Verver, un millionnaire américain veuf, passionné d'art, collectionneur de trésors, avec pour projet la construction d'un musée à American City, lieu qui l'avait vu s'accomplir et auquel il souhaite rendre hommage en y ramenant toutes ses acquisitions d'œuvres d'art pour la joie des yeux de ses habitants. Il entretient avec sa fille une relation singulière, un attachement débridé et difficile à décrire sans recourir au tabou de l'inceste. À cet indicible, le mariage de Maggie Verver avec le prince Amerigo, descendant de l'illustre famille romaine des Vespucci, vient offrir un cadre respectable. L'arrivée du prince italien est une promesse d'harmonie aux contours plus clairement définis lorsque Mr Verver, sur la suggestion de Maggie elle-même, demande la main de Charlotte Stant. L'arrivée de Charlotte est ce que les Verver décrivent comme « un changement pour le mieux »¹⁵, la première étape vers la recherche d'une harmonie possible, mais pas encore entièrement atteinte.

Le roman est partagé en deux parties, la première restitue l'histoire telle qu'elle aurait pu être racontée par le prince, la seconde par la princesse. La vieille Europe est ainsi subtilement remplacée, dans le discours comme dans l'histoire, par le Nouveau Monde. Deux mouvements, l'un ascendant vers l'harmonie, l'accomplissement d'une parfaite symétrie entre deux couples formés de quatre personnes remarquables, l'autre racontant l'effort de la princesse pour

⁸ Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté*, Paris, Puf, 1992, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, tr. de P. Lacoue-Labarthe, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 26-27.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, op. cit., p. 35.

¹³ Henry James, *Carnets*, tr. de L. Servicen, Annick Duperray éd., Paris, Gallimard, 2016 [1954 pour la traduction aux Éditions Denoël], p. 418, entrée du 21 décembre 1995.

¹⁴ *Ibid.*, p. 238, entrée du 22 mai 1892.

¹⁵ Henry James, *La coupe d'or*, tr. de M. Glotz, Paris, Robert Laffont, 2008 [1955 pour la première édition de la traduction], p. 158.

empêcher la chute et le déclin des quatre. Le premier mouvement déploie tous les éléments d'une histoire tragique, le second ramène le lecteur à la forme du récit, celle d'un roman et non pas d'une tragédie. La prose du monde empêche une lecture tragique. C'est Maggie l'ingénue, l'anti-héroïne du désir, qui à la fin triomphe. Les forces dionysiaques qui habitent Charlotte et font d'elle un être de fuite sont écrasées dans le Nouveau Monde, cette Amérique désertée par les dieux. Entre les deux parties : un objet, un symbole, une coupe d'or fêlée à l'image de l'harmonie qui inclut le défaut et le rend invisible. Un Graal inutile, en amont de la quête, que l'on éloigne et qui donne à voir une recherche de la perfection dans sa nouvelle version américaine du *Gilded Age*, où la dorure recouvre et intègre les défauts au point même d'en être indissociable. Le pragmatisme américain, dans sa splendide cruauté, n'a que faire de la perfection métaphysique à laquelle tendent les héros tragiques. Il façonne le monde selon une volonté toute matérielle. Le roman devient ainsi métaphore de cette nouvelle manière d'être au monde, que William James décrivait ainsi : « La question vraiment vitale pour nous est : Que va devenir ce monde ? Qu'est-ce que la vie fera finalement d'elle-même ? Le centre de gravité de la philosophie doit par conséquent changer de lieu. La terre des choses, longtemps plongée dans l'ombre de l'éther supérieur, doit reprendre ses droits »¹⁶. Plus d'éther supérieur, plus de tragédie.

Autrement dit, tous les éléments sont réunis dans l'intrigue pour donner lieu à une tragédie classique sur fond d'adultère, mais le roman ne prend justement pas cette tournure en refusant la catastrophe comme telle. L'*anagnorisis*, la découverte par Maggie et par Mr Verver de la relation adultérine entre Charlotte et Amerigo ne bascule pas dans la rétribution par la *Némésis* classique. Au contraire les antihéros sont rémunérés de *ne pas* accomplir leur vengeance. Une lecture analogue se retrouve dans l'adaptation filmique du roman produite par Ismail Merchant et dirigée par James Ivory (2000), où le schéma classique de la tragédie est à deux reprises mis en abyme : dans l'introduction qui raconte un épisode de l'histoire tragique de la famille du prince Amerigo – un aïeul découvre son fils au lit avec son épouse et les fait tuer tous les deux par ses gardes – et dans une scène de fête, qui contient un spectacle de danse indienne racontant la découverte et le châtement par un mari puissant de son épouse adultère et son amant, scène que Mr Blint (Robin Hart) compare à la pièce dans la pièce de *Hamlet* – « *It's like Hamlet* » (01h 09' 30'') –, en se retournant avec Lady Castledean pour rire de l'embarras d'Amerigo. Ainsi, le film se déroule sous le signe de la scène initiale d'assassinat et de la référence à un adultère châtié. Ces mises en abyme dessinent la courbe classique que justement le roman ne décrira pas. Autrement dit, le ressort tacite du roman est précisément ce défaut d'intrigue tragique, la vaine attente d'une bascule catastrophique qui n'advient jamais. Alors que dans la tragédie classique le défaut, l'*ἁμαρτία* (*hamartia*) est une faute qui doit être réparée, la faille propre au roman est de mettre le programme tragique en défaut, en le privant de son automatisme de crime et châtement.

Dans ce sens, *The Golden Bowl* peut être lu comme une représentation de la problématique pragmatiste. Le lecteur ne peut qu'induire que Mr Verver est conscient de la trahison dont se sont tachés son épouse et son beau-fils, mais qu'en choisissant de la taire il s'arroge et exerce le pouvoir de l'abolir. Au lieu de la subir, il décrit la situation autrement et cette redescription qu'il choisit d'en faire change la réalité. Dans un monde habité par les dieux, l'adultère doit être puni. Dans un monde déserté par les dieux, la vérité est façonnée par le dire. Ici Mr Verver pourrait être vu comme dans la position d'un dieu dont le verbe performatif a le pouvoir de changer les choses, un moderne *hermès* traduisant tout à sa guise. Un dieu américain, pourrait-on dire, qui ne connaît par la colère de l'homme d'honneur, mais qui pratique le

¹⁶ « The really vital question for us all is, What is this world going to be? What is life eventually to make of itself? The center of gravity of philosophy must therefore alter its place. The earth of things, long thrown into shadow by the glories of the upper ether, must resume its rights. » William James, *Pragmatism*, New York, Longmans, 1931, p. 122. Nous traduisons.

pouvoir par l'argent. Tout entier dans le monde des choses, il réifie tout. Le maintien de Charlotte dans le rôle d'épouse dévouée est le prix qu'il paie pour le bonheur de sa fille. La coupe d'or qu'il serait possible d'identifier avec Charlotte est assurément fêlée, mais la fêlure est ce sur quoi le rêve de Maggie est à la fois construit et menacé de destruction.

Mr Verver incarne le romanesque qui s'impose en lieu et place de la fêlure du tragique. Comme le dit Maggie à Amerigo lors du premier dîner après l'officialisation des fiançailles : « ses rapports avec les choses auxquelles il tient, et je trouve cela très beau, sont absolument romanesques. Comme d'ailleurs toute sa vie ici ; je ne connais rien qui le soit davantage¹⁷ ». Ainsi Mr Verver est la dimension la plus accomplie du romanesque, le personnage qui empêche l'histoire de se précipiter vers un dénouement tragique, mais qui l'infléchit au contraire dans un sens qui permet à *The Golden Bowl* de se lire comme une version subtile du rêve américain.

Un rêve américain

Toujours à l'occasion du premier dîner après les fiançailles, Maggie révèle à Amerigo le rôle qu'il joue dans la réalisation du rêve de Mr Verver, la collection dont il veut doter le musée qu'il construit à American City :

En tout cas, vous êtes un élément de sa collection, expliqua-t-elle, un de ceux qu'on ne peut se procurer que de ce côté-ci de l'Océan. Vous êtes une rareté, un objet d'art, une pièce de grand prix. Sans être, il se peut, un exemplaire absolument unique, vous êtes si exceptionnel et si remarquable que les exemplaires analogues sont très rares. Vous appartenez à cette classe dont tout le passé est connu. Vous êtes ce qu'on appelle un morceau de musée¹⁸.

Amerigo est une nouvelle acquisition pour la collection de Mr Verver. Maggie souligne la rareté de sa valeur ajoutée et le dialogue se poursuit par un échange au sujet du prix de la transaction. L'acquisition du prince a coûté « beaucoup d'argent », bien que cela ne soit rien comparé à ce qu'il en coûterait de le perdre. Maggie dit « mieux aimer payer que de le perdre¹⁹ ». Amerigo est absolument indispensable à la réalisation de son rêve de bonheur qui est à son tour la crypte sacrée de la joie de Mr Verver, comme le démontre le développement de l'intrigue. Une joie dont le maintien n'est pas une affaire de tout repos, bien au contraire, mais un *labor limae*. Henry James présente Mr Verver et sa fille assis dans un jardin, assurés de la patience du *principe* – le prince, incarnation du principe de réification muséale des sujets – à l'égard de leur passion mutuelle, à l'écart de la société qui vient leur rendre visite dans la splendide demeure que Mr Verver loue :

La bonne conscience, l'idée que le monde était juste, vibrait en eux, et ils en percevaient la palpitation qui ne les quittait pas ; mais peut-être cherchaient-ils vaguement à quelles fins ils pourraient employer un bonheur si parfait. Ils l'avaient créé, soigné, affermi ; ils l'avaient abrité de dignité et couronné de certitude ; mais le moment présent ne marquait-il pas pour eux (ou du moins pour nous qui les observons à l'heure où s'ouvre leur destin) l'aube de la découverte qu'il ne suffit pas toujours de faire bien pour répondre à toutes les éventualités²⁰ ?

¹⁷ *Ibid.*, p. 24. « His relation to the things he cares for – and I think it beautiful – is absolutely romantic. So is his whole life over here – it's the most romantic thing I know ». *The Golden Bowl*, London, Penguin Books, 1985 [1904], p. 49.

¹⁸ *Ibidem.* « 'You're at any rate a part of his collection,' she had explained - 'one of the things that can only be got over here. You're a rarity, an object of beauty, an object of price. You're not perhaps absolutely unique, but you're so curious and eminent that there are very few others like you – you belong to a class about which everything is known. You're what they call a morceau de musée' ». *The Golden Bowl*, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25. « 'I'd pay rather than lose you' ». *The Golden Bowl*, *op. cit.*, *ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 148. « Their rightness, the justification on everything – something they so felt the pulse of – sat there with them; but they might have been asking themselves a little blankly to what further use they could put

Maggie perçoit un défaut dans la construction : son devoir être à la fois l'épouse du prince et une compagne pour son père, son être progressivement davantage avec le prince qu'avec son père entraîne un déséquilibre, une discorde dans la construction pourtant si soignée d'une vie belle et juste. Le bonheur si obstinément recherché par les Verver s'ouvre déjà sur un abîme de cruauté, celui de l'impossibilité pour Maggie d'être à la fois dans la joie du mariage et dans celle de la relation si singulière entretenue depuis la plus tendre enfance avec le père. Si seulement il était possible d'appliquer aux Verver ce que Camille Dumoulié appelle « la formule de l'éthique de la cruauté », à savoir une dimension « Au-delà du bien et du mal »²¹, Maggie et son père accéderaient au rang de splendides personnages de tragédie. Cela serait possible si pour eux « “Au-delà” ne signifi[ait] pas “en deçà” », si pour eux « il n'[était] pas question [...] de retrouver l'innocence perdue, sauf à la maintenir comme un mythe opérationnel et stratégique ». Pour être des héros tragiques, ils devraient s'engager « “au-delà” en suivant une voie où [ils sont] déjà engagés, cette voie justement dans laquelle la morale et la conscience s'arrêtent et qui n'est autre que la voie de la faute, à partir de laquelle les notions de “bien” et de “mal” prennent leur sens²² ». Ils en sont incapables. Auprès de Maggie, l'innocence pourrait ne jamais être perdue et au lieu de devenir un mythe opérationnel, un lieu à partir duquel se justifier d'entreprendre « les voies de la mauvaises conscience »²³ – par ignorance ou naïveté par exemple – elle a pour fonction de s'opposer aux passions et de l'enfermer dans une existence malheureuse. En proie aux valeurs de son innocence, elle mène une existence en dehors des forces cruelles de la vie. Elle est incapable d'excès, souhaite s'en protéger et pour cela, elle suggère à son père non seulement de considérer l'éventualité de se marier, mais également d'endosser elle-même la faute de cette éventualité : « Je souhaite seulement que, si jamais quelqu'un te plaisait, tu ne doutes pas de mon sentiment de t'avoir moi-même poussé. Tu sauras toujours que c'est ma *faute*²⁴ ». L'arrivée dans leurs vies d'un être aimé par Mr Verver est assurément une faute à imputer à Maggie, mais non pas « une défaite »²⁵. La raison en est que Mr Verver doit être affecté d'un « manque » qui le rend « susceptible d'être tenté »²⁶.

La princesse suggère la venue auprès d'eux de Charlotte, son amie d'enfance, un être intéressant, doué d'une imagination puissante²⁷. Ce serait, pour employer les mots de Mr Verver, « un changement pour le mieux », expression que Maggie s'empresse de relever :

– Ah ! voilà, tu avoues ! – Et le sourire de la princesse exprima le triomphe de sa petite sagesse.
 – Si tu reconnais qu'un changement pour le mieux est possible, notre existence, après tout, n'est donc pas si extraordinairement parfaite. Je veux dire que nous, la famille, n'y goûtons pas des satisfactions ni des divertissements si prodigieux. Nous sentons qu'il y aurait moyen d'y mettre plus de grandeur²⁸.

anything so perfect. They had created and nursed and established it; they had housed it here in dignity and crowned it with comfort; but mightn't the moment possibly count for them – or count at least for us while we watch them with their fate all before them – as the dawn of the discovery that it doesn't always meet all contingencies to be right? ». *The Golden Bowl*, op. cit., p. 158.

²¹ Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, op. cit., p. 26.

²² *Ibid.*, p. 26-27.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibid.*, p. 153. Nous soulignons. « 'But I only wish that if you ever should like anybody you may never doubt of my feeling how I've brought you to it. You'll always know that I know it's my fault' ». *The Golden Bowl*, op. cit., p. 163.

²⁵ *Ibidem*. « 'It won't be a collapse' ». *The Golden Bowl*, op. cit., *ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 154. « 'What does that show, after all', she asked, 'but that you do really, well within, feel a want? What does it show but that you're truly susceptible?' ». *The Golden Bowl*, op. cit., *ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 160.

²⁸ *Ibid.*, p. 158. « 'Ah then – there you are!' And the Princess showed in her smile her small triumphant wisdom. 'If you acknowledge a possible difference for the better we're not, after all, so tremendously right as we are. I mean we're not – as a family – so intensely satisfied and amused. We do see there are ways of being grander' ». *The Golden Bowl*, op. cit., p. 167.

Charlotte vient ainsi consolider la fortune des Verver, ajouter de la plus-value au trésor déjà cumulé, le rendre plus grand, faire s’accomplir un rêve de splendeur. Les raisons en sont multiples : non seulement Charlotte est belle, cultivée, agréable, elle a su supporter avec dignité la pauvreté de sa vie, ce qui contribue à son « prestige naturel ». Elle a quelque chose qui – selon l’expression de James – « *carries things off* », emporte tout. Cela consiste très précisément en le fait qu’elle n’a rien accompli, que cela est visible, mais que « malgré cet échec, personne, à moins d’être scandaleusement prétentieux ou méchant, ne voudrait ou n’oserait la traiter sans égards »²⁹. Superbe spécimen de la beauté mondaine, Charlotte est une belle chose, et à ce titre une nouvelle acquisition, parmi d’autres, pour le musée d’American City. La première scène dans laquelle elle apparaît dans le roman établit un lien paradigmatique entre elle et l’objet qui donne son titre au roman, *The Golden Bowl*.

Le défaut de la coupe

Le roman s’ouvre sur une promenade du prince dans Londres. Nonobstant le divertissement offert à tout moment par la capitale anglaise, pour laquelle il l’apprécie, presque à la hauteur de sa Rome natale dans ses périodes de plus haute splendeur, Amerigo est distrait par le vertige de l’accord conclu auprès des notaires de Londres par l’intermédiaire de son propre homme d’affaires avec Mr Verver. Les fiançailles sont désormais officielles et entraînent avec elles leur lot de responsabilités que les pensées du prince, restituées par le narrateur, identifient avec le poids de recevoir une « immense confiance »³⁰. Grâce à cette confiance, Amerigo accède à la richesse la plus grande que sa famille n’ait jamais connue. Le narrateur, qui restitue la conscience du prince, classe cet événement du côté du destin, ce qui n’est pas sans annoncer un tragique déjà à l’œuvre : « Désormais le sort en était jeté ; il ne restait qu’à se pénétrer de l’irrévocable ; et notre héros le sentait, tandis qu’il errait au hasard³¹ ». Ce destin est aussi un signe de distinction propre à son illustre famille romaine :

Nul de ses ascendants, non pas même le pape infâme, n’avait ainsi baigné jusqu’au cou dans la richesse. Cette abondance témoignait en somme de l’impossibilité pour un homme de sa race d’échapper à l’histoire. N’était-ce pas de l’histoire, et de cette histoire propre à ses ancêtres, que d’être appelé avec certitude à jouir d’une fortune dont le bâtisseur de palais lui-même n’aurait pu rêver³² ?

L’histoire, sous les espèces de Mr Verver et de sa fille, appelle assurément le prince à jouir, mais cette jouissance, rendue possible par Maggie, par sa parfaite innocence et son « extraordinaire loyauté américaine », s’annonce d’emblée accessible seulement au prix de commettre une trahison. Une faute a en effet déjà été perpétrée et ce bien avant l’engagement du Prince auprès de Maggie. Amerigo n’aurait pu savoir que lorsqu’il entretenait, des années auparavant, une relation amoureuse avec Charlotte Stant, il se tachait déjà de ce qui, après-coup, apparaît comme une trahison. Non seulement Charlotte est l’amie d’enfance de Maggie, mais elle deviendra plus tard l’épouse de Mr Verver. La double trahison est ainsi déjà advenue au moment où l’histoire commence et nous nous promenons avec le prince dans Bond Street dans une après-midi de la saison touchant à son déclin. Charlotte et Amerigo l’ont commise sans connaître le destin tragique qui les attendrait. Ils sont innocents *a priori*, mais toujours déjà coupables et cette culpabilité les pousse à taire leur connaissance lorsque Charlotte se rend à

²⁹ *Ibid.*, p. 161. « ‘And yet no one – no one not awfully presumptuous or offensive – would like, or would dare, to treat her, just as she is, as anything but quite right’ ». *The Golden Bowl*, *op. cit.*, p. 170.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹ *Ibid.*, p. 18. « There was nothing to do as yet, further, but feel what one had done, and our personage felt it while he aimlessly wandered ». *The Golden Bowl*, *op. cit.*, p. 44.

³² *Ibid.*, p. 23.

Londres pour le mariage de sa meilleure amie avec son amant et que celui-ci doit la recevoir. Ils décident de ne pas raconter une histoire d'amour interrompue à cause des difficultés économiques dans lesquelles ils qu'ils connaissaient.

Charlotte et Amerigo ont tous les traits des héros tragiques. « La formule de l'éthique de la cruauté »³³ peut aisément leur être appliquée dans la mesure où ils possèdent une disposition naturelle à entreprendre la voie de la faute. Le prince est en conscience lorsqu'il confie à son amie Mrs Assingham manquer d'un sens, « le sens moral » tel qu'il est entendu par les Anglais. Si quelque chose de moral habite en lui, c'est « quelque chose qui, dans [sa] pauvre chère vieille Rome arriérée, peut passer pour tel », un sens en ruine, comme « l'escalier de pierre en colimaçon, tombant en ruine [...], dans quelque château du *quattrocento* [italien] »³⁴. Ce sens endormi est dangereux parce que, comme les ruines des palais du *quattrocento*, il suscite l'admiration des étrangers, qu'il aveugle de sa beauté. Au contraire, le sens moral de Mr Verver est flamboyant, flambant neuf comme le monde duquel il arrive, un « *ascenseur-éclair* » fonctionnant à la vapeur³⁵, il est à peine né et n'a pas encore été terni par la marche du temps.

Entre Charlotte et Amerigo, la provenance de part et d'autre de l'Atlantique ne joue pas pour les opposer. Leur affinité est introduite par l'image d'une aisance analogue et réciproque dans les langues anglaises et italiennes :

[Le prince] avait connu des étrangers – peu et des hommes surtout – qui parlaient agréablement sa langue natale, mais jamais personne, homme ou femme, qui montrât pour cette langue l'instinct surprenant de Charlotte. Il se souvenait qu'au début de leurs relations elle n'en avait rien laissé voir, comme si entre eux l'anglais, son anglais qui s'accordait si bien avec celui de Charlotte, devait être le seul moyen d'échange. Il s'était aperçu par hasard, en l'entendant parler devant lui avec un tiers, qu'il y en avait un autre tout aussi bon et que l'italien serait préférable à l'anglais, car il y trouverait l'amusement de guetter chez Charlotte l'erreur qui ne venait jamais³⁶.

Le passage à l'idiome natal, possible dans les échanges avec Charlotte et non pas dans la vie avec Maggie, met le prince dans une agréable attente, celle de l'erreur, « *the slips that never came* », à entendre non seulement comme l'erreur, mais également comme la chute, ce qu'en allemand on nommerait *Fall*, d'un mot qui désigne également le *cas*, celui entre autres du *casus belli* qui en l'occurrence ne déclenche nulle tragédie, à la racine du *cadere* de la décadence – *Dekadenz*, *Niedergang*, *Verfall*. Par hypothèse, il n'est d'ailleurs pas impossible que le patronyme d'Adam Verver, qui en néerlandais désigne un teinturier ou un peintre, dont le métier est de changer la couleur des choses, par exemple en les renommant à l'instar de cet adamisme américain que le personnage n'incarne pas qu'un peu, ne soit pas non plus sans évoquer l'idée d'une décadence sans chute, une anti-décadence, par le redoublement très technologique du préfixe « ver » qui marque le contournement, le dépassement, le surpassement. Charlotte est l'altérité qui permet au prince de rêver d'un retour à ses origines culturelles, dans lesquelles la moralité a été effacée au profit de l'art et de la beauté, qui sont aussi des termes de comparaison employés lorsqu'il s'agit de décrire cette amie aux contours si rares, retrouvée après une longue séparation, dans le salon de Mrs Assingham : « il reconnut

³³ Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, op. cit., p. 26.

³⁴ Henry James, *La coupe d'or*, op. cit., p. 39.

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 58-59. « He had known strangers – a few, and mostly men – who spoke his own language agreeably; but he had known neither man nor woman who showed for it Charlotte's almost mystifying instinct. He remembered how, from the first of their acquaintance, she had made no display of it, quite as if English, between them, his English so matching with hers, were their inevitable medium. He had perceived all by accident – by hearing her talk before him to somebody else – that they had an alternative as good; an alternative in fact as much better as the amusement for him was greater in watching her for the slips that never came ». *The Golden Bowl*, op. cit., p. 78.

la beauté si particulière de ses mouvements et de sa ligne lorsqu'elle se montrait de dos, et le jeu parfait de toutes ses attaches, tel le jeu de quelque instrument merveilleusement fini, d'une œuvre achevée, faite pour être proposée à l'admiration et pour remporter le prix³⁷ ». L'histoire de sa naissance à Florence de parents américains, « mais déjà d'une génération corrompue bien avant elle, démoralisée et polyglotte »³⁸, rapproche sa nature de celle d'Amerigo, qui est persuadé « qu'un ancêtre purement italien [...] marquait d'une influence ineffaçable son sang et son accent »³⁹. Ainsi Charlotte attire aisément le prince à elle, par sa forme, « une longue et souple bourse de soie, bien remplie de pièces d'or, mais que vide, on avait passée à travers la bague qui la tenait fermée »⁴⁰. De la soie, prête à recevoir de l'or, qui s'offre tout entière aux yeux du prince, lui rappelant qu'il existe quelque chose, en l'existence, qui dépasse la dimension de l'accomplissement social du mariage : « le rôle du personnage qu'elle assumait consistait à n'avoir aucun compte à rendre, ni [au prince] ni d'ailleurs à personne, de ses raisons et motifs, de ses faits et gestes. Elle était [...] une charmante jeune fille qui avait sa vie à elle. Elle le prendrait de haut, de très, très, très haut⁴¹ ». Cette hauteur qu'elle se donne au début de l'histoire racontée par James est aussi ce qui fait d'elle un merveilleux être de fuite, un objet de désir. Charlotte est en possession de tous les traits qui lui permettraient de triompher de sa position. Elle n'a rien, mais ce rien est un tout puisque cela contribue à la difficulté de sa réduction à des signifiants : comment fait-elle pour survivre alors qu'elle n'a pas d'argent ? Comment parvient-elle à être reçue de maison en maison par des gens qui s'occupent d'elle ? Le mystère de sa survie dans un monde où l'argent fonde le lien social fait d'elle un être de fascination. Elle n'est que spéculation : sa valeur est incalculable parce qu'elle est inconnue. On la suppose grande à l'endroit du vide de sa réalité. En cela elle est comme la coupe d'or qu'elle souhaite offrir à Maggie en cadeau de mariage.

À la recherche de ce cadeau, Charlotte et Amerigo s'octroient une heure de solitude au cœur de Londres. Ils rentrent dans une boutique de Bloomsbury Street et examinent les objets qui s'y trouvent, échangeant des propos affectueux en italien sous les yeux d'« un commerçant modeste, mais intéressant », qui les observe en silence fixement⁴² jusqu'au moment où, en s'adressant à Charlotte, il rompt le silence en italien : « *Disgraziatamente, signora principessa*, dit-il tristement, vous avez vu trop de choses »⁴³. Charlotte n'est pas facile à impressionner. Elle a vu trop de choses, elle a connu la splendeur des palais italiens et ne peut que se montrer sceptique face aux objets contenus dans le petit magasin, qu'elle examine avec l'assurance d'un expert. Mais au-delà de leur sens littéral, ces mots font écho aux paroles échangées par Mrs Assingham et son mari, au lendemain de l'arrivée de Charlotte à Londres. Ce qui distingue Charlotte de Maggie et qui la rend dangereuse pour son amie, c'est sa connaissance : « Elle

³⁷ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 52-53.

³⁸ *Ibid.*, p. 59. « [...] Of a corrupt generation, demoralized falsified polyglot well before her [...] ». *The Golden Bowl*, op. cit., *ibidem*.

³⁹ *Ibid.*, p. 59. « [...] Some strictly civil ancestor – generations back [...] made himself felt ineffaceably in her blood and in her tone ». *The Golden Bowl*, op. cit., *ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 53. « [...] some long loose silk purse, well filled with gold-pieces, but having been passed empty through a finger-ring that held it together ». *The Golden Bowl*, op. cit., p. 73.

⁴¹ *Ibid.*, p. 56. « The particular appearance she would, as they said, go in for was that of having no account whatever to give him - it would be in fact that of having none to give anybody - of reasons or of motives, of comings or of goings. She was [...] a charming young woman with a life of her own. She would take it high - up, up, up, ever so high. ». *The Golden Bowl*, op. cit., p. 76.

⁴² *Ibid.*, p. 99 et sq. « [...] the small but interesting dealer in the Bloomsbury Street [...] fixed on his visitors an extraordinary pair of eyes [...] ». *The Golden Bowl*, op. cit. p. 113.

⁴³ *Ibid.*, p. 105. « 'You've seen, disgraziatamente, signora principessa,' he sadly said, 'too much'— [...] ». *The Golden Bowl*, op. cit. p. 118.

connaît le prince. Et Maggie ne le connaît pas. Non, chère petite, dut avouer Mrs Assingham, elle ne le connaît pas⁴⁴ ».

Toutefois, Charlotte, dans l'assurance de sa condition, celle du savoir qu'on lui suppose, glisse dans l'erreur et l'émerveillement lorsque le commerçant de Bloomsbury Street sort d'une armoire de son magasin une boîte carrée contenant « un vase à boire plus grand qu'une coupe ordinaire, mais non de taille exorbitante, et fait, semblait-il, ou de vieil or fin ou d'une matière jadis richement dorée⁴⁵ ». Un objet d'une singulière beauté, « un cristal parfait » recouvert d'une dorure « trop bien faite », arrivée là d'une époque lointaine, comme l'explique l'antiquaire : « faite je ne sais quand et je ne sais comment. Mais par un très habile artisan du temps jadis et par un admirable procédé d'autrefois. [...] Un art perdu [...] d'une époque perdue⁴⁶ ». La coupe est restée longtemps sans être vendue, ce qui explique son prix, abordable mais pas assez pour Charlotte, ce qui la fait hésiter avant de l'acheter. Le marchand la met de côté pour elle, non sans avoir suscité un doute. Le cristal pourrait être fêlé, mais cela ne constitue pas en soi un problème pour la personne qui le recevra en cadeau :

[Charlotte :] - Évidemment, ce ne pourrait être qu'un cadeau.

[Marchand :] - C'en serait un bien joli.

[C. :] - Donne-t-on un cadeau dont on sait qu'il n'est pas parfait ?

[M. :] - Ma foi, si on le sait, on n'a qu'à l'indiquer. On reste toujours – l'homme souriait – de bonne foi⁴⁷.

Mais Charlotte et Amerigo ne sont pas de bonne foi. Ils ne peuvent avouer le défaut du cadeau qu'ils offrent à Maggie : ce qu'ils lui offrent, c'est une illusion, un mensonge. Même si Charlotte ne revient pas chercher la coupe auprès de l'antiquaire, quelque chose du défaut de celle-ci demeure auprès de la jeune femme comme un attribut de sa personne. Elle ne retournera pas dans la boutique chercher la coupe que l'antiquaire a mise de côté, et son cadeau de mariage pour Maggie sera sa seule présence. Elle s'offrira à son amie comme un don, un don d'amitié présenté dans toute sa splendeur physique, son propre corps, sa propre vie, comme si elle avait été recouverte d'un vernis doré. Elle s'insinue ainsi dans la vie des Verver, vit avec eux, épouse Mr Verver et persiste dans une relation désormais adultérine avec le prince.

Charlotte Stant, une héroïne du désir

Il n'est pourtant pas si aisé d'attribuer à Charlotte et à Amerigo la trahison. Mariée à Mr Verver depuis deux ans, Charlotte explique à Mrs Assingham que son mari et sa belle-fille sont habités par un désir irréfrenable de rester seuls. Elle le comprend et « fixe » sa position en prenant la mesure de la puissance de ce sentiment :

Pour notre absence après notre mariage, pour la séparation surtout des longs mois que nous avons passés en Amérique, Maggie a des arriérés à combler ; elle veut rattraper ce qu'elle a perdu ; elle a encore besoin de montrer à son père combien, tout ce temps-là, il lui a manqué. Sa société lui a manqué dans toutes les circonstances, il lui en faut une bonne ration. [...] Elle

⁴⁴ *Ibid.*, p. 83. « 'Through everything. She knows the Prince. And Maggie doesn't. No, dear thing' — Mrs Assingham had to recognise it — 'she doesn't'. » *The Golden Bowl*, op. cit. p. 98.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 106. « [...] a drinking- vessel larger than a common cup, yet not of exorbitant size, and formed, to appearance, either of old fine gold or of some material once richly gilt ». *The Golden Bowl*, op. cit. p. 118.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 107-108. « '[...] put on I don't know when and I don't know how. But by some very fine old worker and by some beautiful old process. [...] a lost art [...] of a lost time' ». *The Golden Bowl*, op. cit. p. 119.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 109. « [Charlotte:] 'Oh of course it would be only for a present!' [Shopman:] 'The it would be a lovely one.' [Charlotte:] 'Does one make a present,' she asked, 'of an object that contains to one's knowledge a flaw?' [Shopman:] 'Well, if one knows of it one has only to mention it. The good faith,' the man smiled, 'is always there' ». *The Golden Bowl*, op. cit. p. 119-120.

aime mieux le voir seule. Et c'est de cette façon qu'il aime mieux la voir. Voilà à quoi je fais allusion quand je dis que *ma place est définitivement fixée*. Et l'essentiel, dit-on, est de connaître sa place⁴⁸.

Dans le discours de Charlotte, le manque de Maggie est à situer du côté du besoin du père. Ce vide à combler assigne à Charlotte une place en retour, une place fixée par le désir de l'autre. Amerigo se plie à une géométrie analogue, celle qui le fait se tenir à l'écart de la maison, pour que son épouse rencontre à loisir son père. Le quatuor ainsi décrit est chiasmatique, chacune des deux épouses souhaitant le mari de l'autre, le désir de l'une coïncidant avec le désir de l'autre à un tel point qu'il serait possible de dire que l'adultère est imputable aux quatre membres se déplaçant sur ce carré infernal dans toutes les directions, sans demeurer jamais au bon endroit. La seule différence observable dans la condition de ces personnages à l'endroit de la trahison est le degré de conscience et leur position vis-à-vis de la morale. En effet, dans le premier volume du roman, Maggie est affectée d'une inguérissable naïveté, d'une confiance aveugle en la bonté du monde. Maggie est irrémédiablement américaine. Lorsqu'elle essaie de décrire pour son père la position d'Amerigo, elle dit :

Amerigo s'en moque. Je veux dire qu'il ne s'occupe pas de ce que nous faisons. Il considère que c'est notre affaire de choisir notre point de vue. Fanny [...] trouve Amerigo admirable. Admirable d'accepter les choses telles qu'elles sont, d'accepter notre étroitesse sociale, de se passer de ce que nous ne lui donnons pas⁴⁹.

Elle ne sait pas, ne voit pas, ne perçoit pas le danger de se tenir à la limite entre le père et l'époux. Charlotte, à la différence de Maggie, connaît la faille dans le désir de sa belle-fille, dont les actions sont dictées par le désir du père, sur lequel elle étend, au nom d'une injonction morale, le vernis de son mariage avec le prince.

Le désir du père n'est toutefois pas un obstacle à l'amour de Maggie pour Amerigo : « Elle s'était donnée à son mari sans l'ombre d'une réserve et d'une condition et pourtant n'avait pas d'un pouce abandonné son père. [...] Rien ne faisait de son mariage une réussite autant que d'avoir ainsi donné au plus âgé des deux, au plus solitaire, un nouvel ami⁵⁰ ». Maggie et Charlotte se situent, à l'égard du prince, dans des postures éloignées, l'une mystique, l'autre donjuanesque, telles qu'elles ont été décrites par Denis de Rougemont et ainsi mises en perspective par Camille Dumoulié :

[...] Il serait une expression de l'Éros grec ou platonicien, qui vise la « jouissance » et l'union absolue, contrairement à l'Agapè qui vise le prochain et suppose la distance. L'un, qu'il définit comme « Désir total » cherchant un « dépassement infini » et sacrificiel dont le but est de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 219-220. « 'With all our absence after marriage, and with the separation from her produced in particular by our so many months in America, Maggie has still arrears, still losses to make up — still the need of showing how, for so long, she simply kept missing him. She missed his company — a large allowance of which is, in spite of everything else, of the first necessity to her. [...] She likes him best alone. And it's the way,' said our young woman, 'in which he best likes her. It's what I mean therefore by being "placed". And the great thing is, as they say, to "know" one's place' ». *The Golden Bowl*, *op. cit.* p. 222.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 155. « 'Amerigo doesn't mind. He doesn't care, I mean, what we do. It's for us, he considers, to see things exactly as we wish. Fanny [...] thinks he's magnificent. Magnificent, I mean, for taking everything as it is, for accepting the "social limitations" of our life, for not missing what we don't give him' ». *The Golden Bowl*, *op. cit.* p. 164.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 338-339. « 'She had surrendered herself to her husband without the shadow of a reserve or a condition and yet hadn't all the while given up her father by the least little inch. [...] nothing in her marriage had marked it as more happy than this fact of its having practically given the elder, the lonelier, a new friend' ». *The Golden Bowl*, *op. cit.* p. 328.

« brûler » jusqu'à en mourir », aurait trouvé une nouvelle forme d'expression dans la mystique unitive. L'autre, au contraire, aurait son mode dernier dans la mystique mariale⁵¹.

Ainsi Maggie est à son endroit dans la mystique mariale et Charlotte jouit de brûler dans le désir, selon le mode de la mystique unitive. Elle est un personnage singulier dans la galerie infinie de ceux qui peuplent les romans de Henry James. Elle est directe, libre, assurée dans le désir, dont elle subit l'injonction de façon exemplaire. Pour le dire avec une expression bien connue de Pierre Alféri au sujet des personnages de James, elle ne tourne pas autour du pot⁵². Si quelque secret doit être gardé pour elle, c'est auprès des autres personnages avec lesquels elle occupe la scène romanesque et dont elle croit devoir se protéger, mais elle n'a pas de secret pour le lecteur. Si jamais une héroïne du désir existait dans la population fictionnelle d'Henry James, ce serait elle. Ce qu'elle dit à Mrs Assingham et au prince la rend limpide à nos yeux. Elle sait ce qui la tient. Du moment où elle formule clairement le besoin de passer une heure seule avec Amerigo avant le mariage aux dernières scènes du roman, Charlotte n'est jamais dans l'évitement. Le désir est le tout de sa trajectoire de vie : « la seule puissance de son désir la rend désirable, est séductrice⁵³ ». Comme la coupe d'or qu'elle n'offre pas à Maggie, elle est un objet de désir au sens subjectif et objectif : un Graal, en somme – car même Maggie a désiré que Charlotte fasse pleinement partie de sa vie –, mais un Graal désirant, empli de désir toujours prêt à se renouveler, comme en témoigne l'élan jamais fléchissant de Charlotte pour Amerigo. Le moment où Mrs Assingham détruit la coupe d'or est un moment de mort pour Charlotte, de qui la coupe est le signifiant symbolique. Sa vie, son corps, tenus ensemble par le désir sont brisés comme la coupe au moment de son arrivée dans la maison de la princesse. Le destin de Charlotte fléchit immédiatement. Cela coïncide avec la prise de conscience de Maggie qui, désormais au courant du lien entre son époux et sa meilleure amie, n'est plus éblouie par la splendeur de celle-ci et voit désormais, à travers elle, les abîmes de son infidélité. Maggie devient jalouse de Charlotte, comme Floki est jaloux de Balder, dieu de la lumière et de la beauté, dans la mythologie germanique. La comparaison est d'autant plus pertinente que les louanges que Maggie chante pour Charlotte dans la première partie de *La coupe d'or* – « magnifique par sa nature, son caractère, son esprit. Magnifique dans sa vie⁵⁴ » – ont la même teneur que la description de Balder dans *L'Edda* de Snorri : « Il est le meilleur, et tous le louent. Il est si beau et si brillant qu'il émet de la lumière [...]. Il est le plus sage des Ases et le plus habile à parler et le plus clément⁵⁵ », ce qui permettrait de dire l'estime des Verver pour Charlotte au début du roman. Ce qui nous induit à employer à son propos ces mots de James George Frazer au sujet de la vie de Balder, dans *The Golden Bough* :

[...] Quand on pense que la vie d'une personne est incarnée dans un objet particulier, à l'existence duquel sa propre existence est inséparablement liée, et dont la destruction implique la sienne, l'objet en question peut être considéré et décrit comme sa vie ou comme sa mort, comme c'est le cas dans les contes de fées. Par conséquent, si la mort d'un homme est dans un objet, il est tout à fait naturel qu'il soit tué s'il en est frappé⁵⁶.

⁵¹ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, op. cit., p. 45. Cf. Denis de Rougement, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, p. 43-48.

⁵² Cf. Pierre Alféri, « Un accent de vérité. James et Blanchot », dans remue.net, <https://remue.net/Pierre-Alferi-James-et-Blanchot> 20 juillet 2006.

⁵³ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, op. cit., p. 30-31.

⁵⁴ Henry James, *La coupe d'or*, op. cit., p. 159. « 'Great in nature, in character, in spirit. Great in life.' » *The Golden Bowl*, op. cit. p. 167.

⁵⁵ *L'Edda. Récits de mythologie nordique* par Snorri Sturluson, tr. de F.-X. Dillmann, Paris, Gallimard, 1991, p. 54-55.

⁵⁶ Nous traduisons. « [...] When a person's life is conceived as embodied in a particular object, with the existence of which his own existence is inseparably bound up, and the destruction of which involves his own, the object in question may be regarded and spoken of indifferently as his life or his death, as happens in the

Le destin de la coupe coïncide avec celui de la jeune héroïne. Il n'en va pas de même pour Amerigo, qui ne connaît pas la même puissance désirante. Entre la douteuse possibilité de faire durer l'union absolue avec Charlotte, alors qu'ils n'en auraient pas matériellement les moyens, et la perspective rassurante de l'union maritale avec Maggie, il n'hésite nullement, laissant Charlotte courir à sa perte « dans un désir indestructible et infini qu'aucun objet et aucune jouissance ne peut arrêter⁵⁷ ». Le risque est ainsi décrit par Camille Dumoulié : « un danger pour le sujet, le risque de se transformer en un abîme qui peut l'engloutir, de manière moins imagée, le désir de la psychose⁵⁸ ». Alors que pour Amerigo, Maggie incarne « le mythe de l'éternel féminin » qui le sauve parce qu'il comprend « que la vérité de son désir n'était pas la jouissance, mais l'amour »⁵⁹. Il s'en aperçoit au moment où Maggie découvre l'existence de la coupe d'or : elle qui s'aveuglait à la vérité *voit* à présent et *sait*. Cela lui provoque une telle douleur qu'elle préférerait avoir les yeux bandés⁶⁰, mais soudain la présence d'Amerigo fait se départager en elle conviction et action :

Ce qui allait douer pour ainsi dire l'action de cette liberté responsable (sur l'heure même, cette perspective s'éclaira pour Maggie), c'était l'éventualité, enrichie de minute en minute, que dans toute cette histoire son mari éprouverait d'elle un besoin nouveau, un besoin qui en fait surgissait entre eux à l'instant même.

Ce besoin parut à Maggie si particulier qu'Amerigo n'en aurait jusqu'alors jamais senti de comparable et même qu'en cette circonstance, pour la première fois dans toute la suite de leurs relations, son besoin d'elle serait *réel*⁶¹.

Couverte de bijoux pour une soirée à l'ambassade, dans l'une de ses toilettes les plus « froufrouantes », Maggie apparaît à Amerigo se penchant de façon solennelle pour remettre ensemble sur la cheminée les morceaux de la coupe d'or brisée quelques instants auparavant par Fanny Assingham. Maggie souhaitait trouver un cadeau pour son père et découvre la coupe d'or qui avait été mise de côté pour elle la veille de son mariage. Le marchand, venu livrer le cadeau chez elle, reconnaît Charlotte et Amerigo dans les photos disposées dans la pièce. Ce sont les deux amants qui avaient presque acheté la coupe d'or pour une amie. Maggie pose précautionneusement sur la cheminée le cristal brisé à l'endroit de la fêlure : elle recompose la coupe et la soutient. C'est ainsi qu'elle tient dans ses mains les fils de la vie de Charlotte. Amerigo reconnaît immédiatement cette puissance et s'y asservit, reniant la passion qui le lie à son amante. Charlotte est ainsi brisée : coupée de l'objet de son amour, coupée des villes européennes loin desquelles elle a l'impression de mourir. Elle devra partir avec son époux pour American City et être la spectatrice du triomphe de celui-ci : la fondation du musée pour lequel il a cumulé un trésor en œuvres d'art. Ainsi prend-elle la place qui effraie Amerigo le soir de son dîner de fiançailles :

fairy tales. Hence if a man's death is in an object, it is perfectly natural that he should be killed by a blow from it ». James George Frazer, *The Golden Bough. A New Abridgement*, New York, Oxford University Press Inc., 1994, p. 794.

⁵⁷ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, op. cit., p. 30.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibid., p. 38.

⁶⁰ Cf. Henry James, *La coupe d'or*, op. cit., p. 477-478. *The Golden Bowl*, op. cit. p. 451.

⁶¹ Ibid., p. 480-481. "What would condemn it, so to speak, to the responsibility of freedom — this glimmered on Maggie even now — was the possibility, richer with every lapsing moment, that her husband would have on the whole question a new need of her, a need which was in fact being born between them in these very seconds. It struck her truly as so new that he would have hitherto none to compare with it at all; would indeed absolutely by this circumstance be really needing her for the first time in their whole connexion". *The Golden Bowl*, op. cit., p. 453.

A. : – J’aime, dit-il en riant, la classe dans laquelle vous me rangez ! Je serai un de ces petits objets que vous déballez dans les hôtels ou au pire dans les maisons louées comme cette magnifique maison-ci, et que vous placez sous vos yeux avec les photographies de famille et les dernières revues. Mais c’est déjà quelque chose de n’être pas si grand que j’aie à être enterré.

M. : – Oh ! avait-elle répliqué, vous ne serez pas enterré, mon chéri, avant d’être mort. À moins que vous n’appeliez un enterrement le voyage à American City⁶².

Si Amerigo n’est pas suffisamment « grand » pour être enterré dans le musée d’American City, c’est que, dans la comparaison, Charlotte gagne en grandeur : elle fonctionne davantage comme un dispositif artistique. L’interprétation des formes de son existence implique un effort herméneutique assurément plus important que celui qui nous est demandé pour la vie d’Amerigo, qui, ne s’opposant pas à son destin, suit la trajectoire que le roman lui assigne d’emblée : acquérir de la richesse et s’y tenir. Charlotte au contraire ne demeure jamais à son endroit, son désir est une forme d’*hybris*, « faute et condition d’existence du héros tragique, par quoi il touche au sacré⁶³ ». Pour le dire avec Camille Dumoulié, elle est une héroïne dionysiaque : un être fondamentalement ambigu, tout à la fois amie fidèle et traîtresse, « d’une étrangeté essentielle, d’une altérité constitutive », elle est, comme Dionysos, « joie et [...] horreur, en un mot, [...] la Vie⁶⁴ ». Charlotte est saluée comme une salvatrice pour la joie qu’elle apporte à la vie des Verver et congédiée par les mêmes à cause du désordre qu’elle introduit dans leurs existences. C’est ainsi que Charlotte effectue le voyage à American City, comme si elle se rendait à son propre enterrement, conduite par son époux loin de son amour et des lieux de sa vie

Du tragique au prosaïque

Nonobstant la nature tragique du personnage de Charlotte, Henry James détourne la trajectoire de ses personnages. Le tragique de Charlotte est étouffé par le prosaïque de Mr Verver qui, confronté à l’épreuve de l’*hybris* de son épouse, ne connaît ni l’interdiction des hommes, ni la vexation des dieux⁶⁵. Il décide, non sans mettre en valeur un trait saisissant de sa perversion⁶⁶, de faire *comme* s’il ne s’était pas aperçu de l’infidélité de Charlotte et de la prendre avec soi dans un voyage de retour définitif en Amérique. Un plan si parfait que Maggie en est impressionnée : « *Voilà* quelle était l’idée de son père, si claire que Maggie en fut un instant comme éblouie. Dans cette lumière confuse, elle entrevit Charlotte comme un objet qui par contraste se détacherait en noir ; dans le champ de sa vision, elle l’aperçut chancelante, l’aperçut *emmenée, transplantée, condamnée*⁶⁷ ». Ainsi Charlotte, être de clarté et de lumière, est-elle réduite à un « objet » dans le noir par Mr Verver. Sa réification est inéluctable. Sa condamnation par les Verver toutefois n’est pas digne de la portée tragique de son personnage.

⁶² *Ibid.*, p. 26. « [Amerigo:] ‘I like the class,’ he had laughed for this, ‘in which you place me! I shall be one of the little pieces that you unpack at the hotels, or at the worst in the hired houses, like this wonderful one, and put out with the family photographs and the new magazines. But it’s something not to be so big that I have to be buried.’ [Maggie:] ‘Oh,’ she had returned, ‘you shall not be buried, my dear, till you’re dead. Unless indeed you call it burial to go to American City.’ » *The Golden Bowl*, *op. cit.*, p. 50.

⁶³ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l’héroïsme du désir*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ Camille Dumoulié, *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l’histoire*, Paris, Economica, 2012, p. 31.

⁶⁵ Camille Dumoulié, *Don Juan ou l’héroïsme du désir*, *op. cit.*, *ibidem*.

⁶⁶ Cf. *Ibid.*, p. 29.

⁶⁷ Henry James, *La coupe d’or*, *op. cit.*, p. 546. Nous soulignons. « There was his idea, the clearness of which for an instant almost dazzled her. It was a blur of light in the midst of which she saw Charlotte like some object marked by contrast in blackness, saw her waver in the field of vision, saw her removed, transported, doomed ». *The Golden Bowl*, *op. cit.* p. 512.

Charlotte est punie, mais sa punition n'est pas exemplaire. Celle-ci apparaîtrait presque tout son contraire aux yeux des hommes : Charlotte est emmenée triomphalement en Amérique. C'est par cette action que Mr Verver se révèle nouvellement à Maggie pour ce qu'il a toujours été à ses yeux :

L'homme couronné de succès et soucieux d'aider les autres, le grand citoyen généreux, magnifique, original, volontaire et courageux, le collectionneur expérimenté, la haute et indiscutable autorité du passé comme du présent, tous ces aspects divers la frappèrent soudain comme conférant à son père, de manière étonnante, un caractère dont elle devait tenir compte dans sa conduite envers lui, qu'elle obéit à l'émulation ou à la pitié⁶⁸.

Mr Verver se montre serein, d'une sérénité qui lui vient de son pouvoir à modifier les événements pour les plier à son dessein. Sur son départ vers American City avec son épouse, Mr Verver construit une nouvelle version des faits autre que la version juste qui conduirait à l'apogée tragique tout bon Européen. Dans sa dimension *self-made*, Mr Verver incarne une vérité convenable qui étouffe le cri de souffrance de Charlotte dans un splendide sourire, celui qu'il faudra afficher lorsqu'elle débarquera sur le nouveau continent au bras de son mari millionnaire. Mr Verver est, dans la fiction de Henry James, un personnage équivalent de ce que William James pourrait décrire comme un constructeur de vérité :

Ainsi toute vérité est construite, stockée, et mise à disposition de tous. Par conséquent, nous devons parler avec cohérence tout comme nous devons penser avec cohérence, car en matière de paroles comme de pensée nous manions des catégories. Les noms sont arbitraires, mais une fois que nous les avons compris nous sommes obligés de nous y tenir ? Il ne faut plus appeler Abel 'Caïn' ni Caïn 'Abel' ⁶⁹.

Ainsi Mr Verver empêche l'aboutissement du tragique. Son personnage a quelque chose de la « civilisation moderne » et de « l'homme théorique », tels qu'ils sont décrits par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* : celui-ci « ne veut plus rien posséder dans sa totalité, parce que – tant les conceptions de l'optimisme l'ont rendu douillet ! – la totalité comprend la naturelle cruauté des choses⁷⁰ ». Or Mr Verver ne saurait supporter une véritable union avec Charlotte, ne la désire nullement. En la rendant objet, il en fait un morceau de son musée qui ne sera jamais que la pâle représentation de la beauté de l'art occidental, une infime partie, à peine voyant le jour et déjà tombeau de l'idée qui l'a vu naître. Se rangeant du côté pragmatique du rapport au monde, Mr Verver empêche « [l'apparition] dans le monde des phénomènes [d'] une réalité qui double la vie et plus haute qu'elle »⁷¹. L'histoire des quatre personnages de *La coupe d'or* aurait pu être une tragédie, mais Henry James en fait une prose du monde, la restitution d'une dimension désormais désertée par les dieux dans laquelle il n'est plus possible, pour les sujets qui l'habitent, de cultiver « le principe supérieur de l'âme et de la société⁷² ». Il ne nous reste plus qu'à regretter que Mr Verver ne soit pas un sujet *furieux* et qu'il ne nous ait

⁶⁸ *Ibid.*, p. 547. « The 'successful' beneficent person, the beautiful bountiful original dauntlessly wilful great citizen, the consummate collector and infallible high authority he had been and still was - these things struck her on the spot as making up for him in a wonderful way a character she must take into account in dealing with him either for pity or for envy ». *The Golden Bowl*, *op. cit.*, p. 513.

⁶⁹ « All truth thus gets verbally built out, stored up, and made available for every one. Hence, we must talk consistently just as we must think consistently: for both in talk and thought we deal with kinds. Names are arbitrary, but once understood they must be kept to. We mustn't now call Abel 'Cain' or Cain 'Abel' ». William James, « Great Men and Their Environment », in *The Will to Believe*, New York, Longmans, Green, and co., 1896, (« "Great Men, Great Thoughts and the Environment." Atlantic Monthly 46 (1880): 441-459. »), p. 214.

⁷⁰ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 101-102.

⁷¹ Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté*, *op. cit.*, p. 46.

⁷² *Ibidem*.

pas entraînés avec lui vers un « principe supérieur », qu'il ne nous ait pas montré le saut du tremplin qui projette « dans le débordement infini »⁷³.

Bibliographie

- Alferi, Pierre, « Un accent de vérité. James et Blanchot », dans remue.net, <https://remue.net/Pierre-Alferi-James-et-Blanchot> 20 juillet 2006.
- Derrida, Jacques, *La vie la mort, Séminaire (1975-1976)*, éd. Pascale-Anne Brault et Peggy Kamuf, Paris, Seuil, 2019.
- Dumoulié, Camille, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993.
- , *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Economica, 2012.
- , *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté*, Paris, Puf, 1992.
- James, Henry, *Carnets*, tr. de L. Servicen, Annick Duperray éd., Paris, Gallimard, 2016 [1954 pour la traduction aux Éditions Denoël].
- , *La coupe d'or*, tr. de M. Glotz, Paris, Robert Laffont, 2008 [1955 pour la première édition de la traduction].
- , *The Golden Bowl*, London, Penguin Books, 1985 [1904].
- James, William, « Great Men and Their Environment », in *The Will to Believe*, New York, Longmans, Green, and co., 1896, [« “Great Men, Great Thoughts and the Environment.” *Atlantic Monthly* 46 (1880): 441-459].
- , *Pragmatism*, New York, Longmans, 1931.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Ecce homo. Wie Man wird was Man ist*, Leipzig, Insel Verlag, 1908.
- , *La Naissance de la tragédie*, tr. de P. Lacoue-Labarthe, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- Sturluson, Snorri, *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, tr. de F.-X. Dillmann, Paris, Gallimard, 1991, p. 54-55

⁷³ Camille Dumoulié, *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, op. cit., p. 5.

La tare et le blason : approches du sémythique proustien

Philippe Zard
Université Paris Nanterre (LIPO)

« Pourquoi parler ici de défauts ? Il me suffit que les qualités de la race juive ne soient pas des qualités françaises ; et lorsque ceux-ci (les Français) seraient moins intelligents, moins endurants, moins valeureux de tous points que les Juifs, encore est-il que ce qu'ils ont à dire ne peut être dit que par eux [...] » (André Gide)¹
« Comme tous les autres hommes l'Israélite a aussi ses défauts. Est-ce donc qu'en les taisant je les aurais supprimés ? » (Jacob Lévy)²

« Il y avait dans ce café, j'avais connu dans la vie, bien des étrangers, intellectuels, rapins de toute sorte, résignés au rire qu'excitaient leur cape prétentieuse, leurs cravates 1830 et bien plus encore leurs mouvements maladroits, allant jusqu'à le provoquer pour montrer qu'ils ne s'en souciaient pas, et qui étaient des gens d'une réelle valeur intellectuelle et morale, d'une profonde sensibilité. Ils déplaisaient – les Juifs principalement, les Juifs non assimilés bien entendu, il ne saurait être question des autres – aux personnes qui ne peuvent souffrir un aspect étrange, loufoque (comme Bloch à Albertine). Généralement on reconnaissait ensuite que, s'ils avaient contre eux d'avoir les cheveux trop longs, le nez et les yeux trop grands, des gestes théâtraux et saccadés, il était puéril de les juger là-dessus, ils avaient beaucoup d'esprit, de cœur et étaient, à l'usage, des gens qu'on pouvait profondément aimer. Pour les Juifs en particulier, il en était peu dont les parents n'eussent une générosité de cœur, une largeur d'esprit, une sincérité, à côté desquelles la mère de Saint-Loup et le duc de Guermantes ne fissent piètre figure morale par leur sécheresse, leur religiosité superficielle qui ne flétrissait que les scandales, et leur apologie d'un christianisme aboutissant infailliblement (par les voies imprévues de l'intelligence uniquement prisée) à un colossal mariage d'argent. » (702)³

Rarement regard plus indulgent aura été jeté sur les défauts imputés collectivement aux Juifs : mauvais goût, exubérance, disgrâce – dont l'existence, quoique admise par le Narrateur du *Côté de Guermantes*, est aussitôt compensée par la reconnaissance d'éminentes qualités humaines. De quoi faire justice de la légende d'un Proust antisémite, dont Antoine Compagnon⁴ rappelle qu'elle n'a jamais été avancée du vivant de l'écrivain.

Le passage pourtant ne se termine pas là ; car le tableau des qualités juives injustement masquées par des défauts véniels se trouve aussitôt opposé au portrait de Saint-Loup : avec lui, nul besoin de traverser les apparences désagréables : en Saint-Loup, d'un seul tenant, c'est toute

¹ André Gide, *Journal I*, 24 janvier 1914, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 19149, p. 396.

² Jacob Lévy, *Les Doubles Juifs* [1927, Ferenczi], rééd. Les Belles-Lettres, 1999, préface, p. VIII.

³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. de J.Y Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, vol. 2, p. 702. Toutes nos références seront tirées de cette édition ; les mentions de pages figureront dans le corps de l'article.

⁴ Antoine Compagnon, *Proust, du côté juif*, Gallimard, 2022. Impossible ici de faire la liste considérable des études portant sur le sujet du judaïsme et de la judéité chez Proust. Nous nous situerons pour notre part non dans la filiation des études judaïsantes de Proust (Juliette Hassine, Patrick Mimouni) mais plutôt dans le sillage de l'étude remarquable d'Henry Raczynov (« Proust et la judéité : les destins croisés de Swann et de Bloch », in *Ruse et déni. Cinq essais de littérature*, PUF, 2011) et du livre non moins stimulant d'André Benaïm, *Panim. Visages de Proust*, P. U. du Septentrion, 2006.

la grâce d'un « pur Français » qui s'offre à la délectation de l'esprit et des yeux ; ce génie de « l'opus francigenum » se transmet, intact, depuis le XIII^e s., chez certains « petits Français, nobles, bourgeois ou paysans » – miracle d'harmonie et de « perfection intérieure » que « l'étranger, si estimable soit-il, ne nous offre pas » (703).

De tels passages n'ont rien pour étonner le lecteur de *La Recherche*⁵. Ils permettent de saisir que le discours épideictique qui accompagne la « question juive » dans l'œuvre de Proust s'appuie sur une double base : une *sémiologie sociale*, qui s'ordonne selon l'axe de l'assimilation ou la non-assimilation, du semblable et du dissemblable, du visible et de l'invisible, du discret et du voyant ; un discours sur « la race », inscrit dans le sillage d'un certain romantisme national, nourri d'une certaine idée de « l'inconscient », alimenté par une rêverie scientifique sur l'atavisme⁶. Le paradigme sémiologique renvoie à la « civilisation des mœurs » (N. Elias), à une performance mimétique, qui s'accomplissent tantôt à l'échelle d'un individu, tantôt en plusieurs générations ; le second, plus mystérieux, a affaire aux « gisements profonds » (I, Sw, 182) de l'histoire et de la psyché collectives. Si le premier suppose une capacité adaptative et métamorphique, une plasticité existentielle, le second tend à une forme de fixisme, sinon d'essentialisme.

La « psychologie des peuples », la question du « caractère national » n'a pas bonne presse aujourd'hui, pour des raisons évidentes. Elle n'en fut pas moins l'une des orientations intellectuelles majeures de la Belle Époque⁷. Par elle un discours, arrimé tantôt à l'histoire, tantôt à la sociologie, tantôt à la biologie, portant sur les dispositions mentales, les qualités et les défauts, les vertus et les vices des peuples s'est constitué et normalisé dans des cercles qu'on ne saurait sans abus réduire au camp nationaliste ou raciste. Si le portrait que Proust fait de ses deux Juifs de prédilection, Bloch et Swann, puise abondamment au fonds commun de représentations ethnopsychologiques de son temps, c'est souvent pour mieux les dérouter, voire les débouter, et les faire servir à sa mythologie personnelle : l'énigme des constantes supra-individuelles et des signifiants intemporels.

Sémiologie sociale de la judaïté

Dans la République qui a fait des Juifs des citoyens français et où prévaut le modèle assimilationniste, certains signes extérieurs de la judaïté ont perdu leur évidence quand ils ne s'effacent pas. Le mot « juif » lui-même se fait souvent supplanter par « israélite »⁸, et qui pourrait encore se fier à la patronymie à l'heure où l'on peut franciser son nom ? De là naît un jeu de détection, parfois innocent, souvent pervers, prisé par les Juifs comme par les antisémites, qui consiste à deviner *qui en est*. Dès les premières pages de *La Recherche*, c'est le grand-père du Narrateur qui s'amuse, avec une malice que le texte prétend exempte de préjugés, à démasquer les amis de son petit-fils, soit en les repérant d'emblée et fredonnant des airs d'opéra appropriés pour signaler leur venue (des airs de *La Juive* de Garnier ou de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns), soit en leur faisant subir rien de moins qu'un « interrogatoire

⁵ Juliette Hassine voit de l'ironie dans cet éloge « trop accentué » (« L'écriture de l'Affaire Dreyfus dans l'œuvre de Proust », in R. Koren et D. Michman (éds), *Les intellectuels face à l'Affaire Dreyfus alors et aujourd'hui : perception et impact de l'Affaire en France et à l'étranger*, 1998, pp. 243-257 (consulté sur Internet). Cette ironie ne saute pas aux yeux. Il y a un fond barrésien chez Proust qu'il semble vain de nier.

⁶ V. l'ouvrage important de Pauline Moret (*Race et imaginaire biologique chez Proust*, Garnier, 2016) auquel nous sommes très redevable.

⁷ Cf. Geneviève Vermès, « Quelques étapes de la Psychologie des peuples (de la fin du XIX^e siècle aux années 1950). Esquisse pour une histoire de la psychologie interculturelle », in *L'Homme & la Société*, 2008/1-2-3, p. 149-161.

⁸ Le Narrateur note même que la manière de prononcer « israélite » selon qu'on fait entendre un z ou un s devient un indice du degré de sympathie ou d'antipathie qu'on accorde aux Juifs (II, JFF, 257).

dissimulé » pour les amener à « confesser leur origine », soit parce qu'ils portent un nom si apparemment chrétien qu'il en devient louche (« Dumont ! Oh ! je me méfie. » [I, 90]⁹)

Dans le cas de Bloch, ce travail herméneutique est autrement facile au demeurant, puisque Bloch est un Juif patent, un Juif évident. Tout, chez lui, manifeste ses origines : son nom, son physique (il ressemble au « Mehmet II » de Bellini), sa « tribu » levantine – où l'on emploie en privé des mots yiddish ou hébreux –. Cette famille constitue une « *colonie juive plus pittoresque qu'agréable* » (II, JFF, 98). La population juive de Balbec est l'antithèse du modèle français : population vivant repliée sur elle-même qui rappelle, dit le Narrateur, les communautés juives non assimilées de Russie ou de Roumanie, et formant « un cortège homogène en soi et entièrement dissemblable des gens qui les regardaient passer » (*ibid.*). Cette société impénétrable suscite une antipathie interprétée par elle (avec beaucoup de mauvaise foi donc) comme un signe d'antisémitisme... Sévère, cette critique du quant-à-soi tribal rejoint pourtant le sentiment majoritaire de l'époque. Ne procédant à aucune généralisation, elle ne fait pas de l'observateur un antisémite. Tel est le contrat : accepter de considérer les Juifs comme un groupe, avec ses caractères propres, c'est s'autoriser à lui associer, comme on le ferait pour une personne, des prédicats positifs et négatifs, de vices et des vertus, des qualités et des défauts. Toute la littérature de cette époque, juive ou non, antisémite ou pas, est friande de ces observations ethnographiques.

La famille de Bloch, dira-t-on, est plus caricaturalement juive que Bloch lui-même, l'ami de jeunesse du narrateur, Juif français, bourgeois parisien. Car si l'on appliquait les critères d'aujourd'hui, Bloch serait à coup sûr vanté comme le parangon de l'israélite français (fin lettré, docteur en lettres détaché de la pratique religieuse, avide de se faire une place dans le monde comme écrivain). Il n'en est pas moins aisément repérable, mais par des traits qui ne sont substantiellement juifs : ce sont avant ses « mauvaises manières » (II, JFF, 104), « sa mauvaise éducation » (*ibid.*, 100), son langage ampoulé – qui donnent lieu à quelques scènes d'anthologie particulièrement cocasses, et qui font du personnage un gaffeur pathologique, doublé d'un mufle de premier ordre¹⁰. Ce n'est donc pas un particularisme religieux qui distingue Bloch de ses compatriotes français, mais bien une série de *défauts* que la culture bourgeoise et *a fortiori* aristocratique a tôt fait d'attribuer à des mauvaises façons d'étrangers mal dégrossis ; dans le Bloch de Proust, on reconnaîtra aisément quelques-uns des stéréotypes attachés aux cohortes de Juifs « allemands » (ashkénazes) fraîchement débarqués dont la presse et la littérature antisémites faisaient leurs choux gras.

Et Proust charge la barque, en attribuant à Bloch quelques tares particulièrement disqualifiantes : c'est un arriviste, un plagiaire indélicat qui vole ses idées à son meilleur ami ; lorsque éclate la guerre de 14, il tient des propos d'un chauvinisme belliqueux jusqu'au jour où, se croyant mobilisable, il devient antimilitariste ; et cette duplicité de Bloch fait d'autant mieux éclater l'héroïsme sans tapage et le sens de l'honneur de Saint-Loup. Il est constant que l'écrivain se plaît à flirter avec les limites du cliché antijuif, à flatter jusqu'à un certain point, les tropes antisémites – jusqu'à convoquer, pour Bloch, et plus d'une fois la métaphore de la « hyène » et la figure de Shylock.

Bloch serait-il le souffre-douleur de Proust, ou encore, comme le dit André Benaïm, le « bouc émissaire » de l'écrivain, chargé de tous les péchés d'Israël, ce qui permettrait d'en délivrer les autres Juifs ? Il y a sans doute de cela. Mais un bouc d'une espèce particulière :

⁹ Ce Dumont fait résonner ironiquement à la fois un signifiant juif (du mont... Sinaï) et antisémite (Drumont).

¹⁰ Voir notamment l'incident du vase de fleurs de Mme de Villeparisis qui, au lieu d'excuses, s'accompagne de deux mufleries (« Cela ne présente aucune importance, dit-il, car je ne suis pas mouillé » (II, CG, 513) / « Quand on n'a pas des domestiques assez bien stylés pour savoir placer un vase sans risquer de tremper et même de blesser les visiteurs on ne se mêle pas d'avoir de ces luxes-là » (514) ; Voir aussi le « si j'avais su ! » lancé par Bloch à voix haute lorsqu'il comprend qu'il a traité avec mépris la baronne de Rothschild en personne (II, CG, 796).

Bloch, avec tous ses défauts, reste l'ami du narrateur. Déplaisant souvent, il n'est pas pour autant uniformément odieux et le portrait satirique est régulièrement pondéré par la reconnaissance de ses mérites, voire par des renversements de situation (on songe à ce moment où Bloch vient au secours de Morel en lui permettant d'emprunter de l'argent à son oncle Nissim Bernard, ce dont il sera payé en retour par l'ingratitude de Morel devenu en quelque sorte antisémite pour dettes). Plus encore, les défauts de Bloch font décidément de lui un *personnage de comédie* : il fait rire, et amuse à ses dépens sur le sujet clé de l'assimilation, des défauts juifs, de la *tare juive*. C'est Bloch se piquant de mesurer « la part, assez mince » de ses sentiments qui peut tenir à ses « origines juives », « rétrécissant sa prunelle [...] comme s'il s'agissait de doser au microscope une quantité infinitésimale de "sang juif" » (II, JFF, 106). C'est encore le quiproquo qui le fait passer pour un féroce antisémite par la violence de ses fulminations contre la « pléthore d'Israélites » qui « infestait Balbec » et dont il caricature complaisamment l'accent allemand (II, JFF, 97).

Tel est le premier effort du petit camarade du Narrateur pour minimiser ses origines – à une époque où Theodor Lessing n'avait pas encore théorisé le concept (au demeurant approximatif) de « haine juive de soi » : il se donne à lire sous la forme d'un déni, et même *flagrant déni*, dont le ridicule suscitera un plus franc éclat de rire lorsque, s'évertuant vainement à rallier le jeune duc de Châtellerauld à la cause du dreyfusisme, Bloch est moins offusqué de la rebuffade antisémite (« Excusez-moi, Monsieur, de ne pas discuter de Dreyfus avec vous, mais c'est une affaire dont j'ai pour principe de ne parler qu'entre Japhétiques. » [II, CG, 544]) que mortifié d'avoir été *reconnu*, « comme s'il avait été le fils d'un forçat ». Son étonnant étonnement (« comment avez-vous pu savoir ? ») dessine finalement la figure d'un *ridicule* : Bloch est trop risible pour susciter l'antipathie.

Mais de quoi rit-on exactement ? Des tares de Bloch, de son particularisme ethnique irréductible ? ou plutôt de sa course acharnée à l'invisibilisation de sa judaïté ? De ses défauts « juifs » ou de sa honte « juive » ? C'est toute l'ambiguïté. Bloch trahit sans cesse ses origines, dans les deux sens du terme : en cherchant à les renier, en les manifestant par des actes manqués qui sont autant de symptômes de leur persistance.

L'œuvre réserve une ultime surprise : bien des années après la Guerre, lors de sa dernière matinée Guermantes, le Narrateur voit réapparaître son vieil ami au moment où il semble avoir accompli jusqu'au bout la trajectoire de l'assimilation, s'être débarrassé de sa tare juive :

J'eus de la peine à le reconnaître. D'ailleurs, il avait pris maintenant non seulement un pseudonyme, mais le nom de Jacques du Rozier, sous lequel il eût fallu le flair de mon grand-père pour reconnaître la douce vallée de l'Hébron et les chaînes d'Israël que mon ami semblait avoir définitivement rompues. Un chic anglais avait, en effet, complètement transformé sa figure et passé au rabot tout ce qui se pouvait effacer. Les cheveux, jadis bouclés, coiffés à plat avec une raie au milieu, brillaient de cosmétique. Son nez restait fort et rouge mais semblait plutôt tuméfié par une sorte de rhume permanent qui pouvait expliquer l'accent nasal dont il débitait paresseusement ses phrases, car il avait trouvé, de même qu'une coiffure appropriée à son teint, une voix à sa prononciation où le nasonnement d'autrefois prenait un air de dédain particulier qui allait avec les ailes enflammées de son nez. Et grâce à la coiffure, à la suppression des moustaches, à l'élégance du type, à la volonté, ce nez juif disparaissait comme semble presque droite une bossue bien arrangée (IV, TR, 530-531).

Observons ce qui se trame littérairement... Ce qui est rapporté est le parachèvement d'une trajectoire d'assimilation : Bloch a changé de nom et a réussi à estomper le moindre de ses traits sémitiques. Peut-on dire alors que *la messe est dite* ? Aucunement, car cette réalité factuelle est retournée comme un gant par le travail de l'écriture ; au moment même où la prouesse du caméléonisme juif semble éclatante, elle est contrariée et même poétiquement annulée par l'écrivain qui vient rappeler, non sans malveillance, la présence du juif sous celle de l'écrivain

très français : il fait apparaître l'assimilation non comme un processus vertueux, mais comme un *camouflage* théâtral. Pis : ce regard proustien sur Bloch francisé, c'est-à-dire christianisé, déjudaïsé, apparaît comme le point de convergence optique de deux autres visions. Il se fait comme l'héritier du « flair de [son] grand père » – celui qui débusquait les israélites cachés sous les noms les plus chrétiens. Plus perfidement, l'écrivain se fait aussi un peu le serviteur du baron de Charlus. Charlus l'antisémite celui qui, au moment même où il tenait sur le jeune Bloch (sur lequel il avait des vues peu catholiques) des discours violemment antijuifs, affectait de vouloir le cantonner, lui et tous ses coreligionnaires dans la « *rue des Rosiers* », « la Judengasse de Paris » (III, SG, 491), car, ajoutait-il, « un ghetto est d'autant plus beau qu'il est plus homogène et plus complet. » (*ibid.*, 492).

Que fait donc Proust, en inventant cette trajectoire ironique du patronyme de Bloch qui devient Jacques du Rozier¹¹, sinon accomplir poétiquement l'assignation à résidence de Bloch, le reléguer dans son ghetto ancestral ? Retour forcé au bercail.

Mais, encore une fois, quel est l'objet de la satire ? De tels jeux de démasquage avaient de quoi combler, outre quelques antisémites, ceux des lecteurs juifs de Proust qui, bien disposés envers le sionisme, ont été les contempteurs de l'assimilation. Les « *cheveux jadis bouclés, coiffés à plat* » et le nez fictivement redressé comme une « bossue » (autre trope antijuif) de Bloch rappellent presque mot pour mot le début du poème satirique d'André Spire, intitulé justement « Assimilation » :

Tu es content, tu es content !
Ton nez est presque droit, ma foi !
Et puis tant de chrétiens ont le nez un peu courbe !
Tu es content, tu es content !
Tes cheveux frisent à peine, ma foi !
Et puis tous les chrétiens n'ont pas les cheveux raides
(*Poèmes juifs*. Genève : Kundig, 1919, p. 31)

Dans les textes qui foisonnent sur la question de l'assimilation, on distingue ceux qui la jugent possible et souhaitable, ceux qui la jugent possible mais non souhaitable, ceux qui ne la jugent ni souhaitable ni possible, et enfin ceux (les plus embarrassés) qui la jugent souhaitable mais la pensent impossible. Où situer, dans ce contexte, le Narrateur de la *Recherche*, et plus encore l'auteur Marcel Proust ? La fin du portrait de Bloch en Jacques du Rozier ressemble en tout cas à une exécution en règle...

Mais surtout, dès que Bloch apparaissait, la signification de sa physionomie était changée par un redoutable monocle. La part de machinisme que ce monocle introduisait dans la figure de Bloch la dispensait de tous ces devoirs difficiles auxquels une figure humaine est soumise [...] D'autre part, [...] pour assortir la figure aux cheveux plats et au monocle, ses traits n'exprimaient plus jamais rien (*ibid.*, 531).

Ainsi, l'Hébreu exubérant, l'Oriental gesticulant, serait devenu une sorte d'automate, une pure mécanique impersonnelle, – masque vide et inexpressif. Tout ça pour ça ?

Ce n'est pas la moindre ironie du texte que ce « chic anglais » auquel Bloch parvient, à la fin de sa vie, soit celui-là même qui faisait toute la distinction de Swann et qui, justement, en a fait, presque toute sa vie, un Juif quasi indétectable. Bloch est donc parvenu à la fin de sa vie là où Swann avait commencé – mais il en est le miroir déformant, une caricature.

Swann, justement...

¹¹ Cette correspondance a, cela va sans dire, été relevée par de nombreux commentateurs (dont Raczymov, art. cit.)

Ami du « prince de Galles », membre du très *select* et antisémite Jockey Club : c'est sur la base d'un quasi-effacement du signe juif que commence l'aventure de Swann. Si donc Bloch a un côté *vilain petit canard juif*, Swann apparaît au début du roman comme le *cygne* (*swan*) du conte d'Andersen, ce que l'assimilation peut accomplir de plus raffiné. Il est d'ailleurs baptisé, fait-on savoir, tout comme ses parents et peut-être même ses grands-parents. Même son nom, qu'il juge trop « hébraïque » ne l'est pas spécialement : il est simplement le signe de quelque étrangeté persistante.

Au début du premier volume, Swann est décrit comme « d'origine juive » (I, SW, 90) ; dans un brouillon, Proust avait d'abord écrit que « Swann était juif »¹². L'hésitation n'a rien d'anodin : les deux propositions (juif ou d'origine juive) sont devenues presque équivalentes ou réversibles. Dans les mêmes années, deux grands romans de la modernité placent en leur cœur une figure de demi-juif baptisé : Charles Swann et Leopold Bloom, le protagoniste d'*Ulysse* de Joyce ; Bloom, cet Irlandais catholique de Dublin, baptisé trois fois (ce qui est louche), amateur de petits lardons, qui, un 16 juin 1904, se voit rappeler, de mille manières, que la judéité *insiste*.

Il ne faut pas s'en étonner : pour une modernité vouée à l'exploration inquiète de l'inconscient du sujet, de tout ce qui échappe à sa maîtrise, à l'étude des dissociations du moi, les chimères identitaires que sont les Juifs assimilés sont des spécimens passionnants, qui déjouent les taxinomies. Et si Proust ne pousse pas aussi loin que Joyce le vertige kaléidoscopique des identités morcelées, il s'intéresse lui aussi à ce moment où la judaïté a cessé d'être un principe ordonnateur de vie tout en continuant à travailler, inquiéter et détraquer sourdement la société et le psychisme individuel. En cet âge de recompositions généalogiques, toutes les identités deviennent peu ou prou des identités recomposées, « imaginaires », ce qui ne veut pas dire fictives ou mensongères. Fascinants sont ces moments de tangage, de vacillement entre mémoire et oubli, refoulement et résurgence inopinée qui guettent cet être oxymorique qu'Isaac Deutscher appellera le « juif non-juif ». Souvenons-nous de ces moments où Proust lui-même tente de se définir : il ne veut pas « dire qu'il n'est pas juif » aux antisémites qui l'attaquent ; il signifie à Montesquiou, l'un de ses nombreux amis antisémites, que, s'il est « catholique », « sa mère est juive ». Or il est le premier à savoir que dire « ma mère est juive » revient à dire, indirectement, qu'on l'est aussi de quelque façon...

Empreinte de la race ?

C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre l'importance du second paradigme : celui de la « race » – terme à vrai dire aussi polysémique que peut l'être aujourd'hui celui d'identité, et dont l'usage à l'époque est au moins aussi intempérant, au point d'occuper parfois, dans les débats de l'époque, tout ce que la définition strictement politique du sujet laisse de côté.

Revenons un moment à Bloch et à sa tribu. Ce qui s'émeut en Proust, ce n'est pas seulement, comme on pourrait le croire, « le goût d'orientalisme » de « l'amateur d'exotisme » (II, CG, 498) (qui le fait comparer au Mehmet II de Bellini) ; c'est surtout que Bloch et les siens, au-delà de leur prosaïsme immédiat, voire grotesque, évoquent pour lui « les scribes assyriens peints en costume de cérémonie à la frise d'un monument de Suse qui défend les portes du palais de Darius » (II, CG, 488)¹³ – ces frises découvertes en 1884 et ramenées au, qui ont durablement impressionné Proust. Si bien que Bloch et tous ces Juifs exotiques qui

¹² « M. Swann, beaucoup plus jeune était juif. [...] Il était quoique beaucoup plus jeune, le meilleur ami de mon grand père (sic) qui pourtant n'aimait pas les juifs. C'était chez lui un de ces petites faiblesses, de ces préjugés absurdes comme il y en a précisément chez les natures les plus droites, les plus fermes pour le bien » (cité par Bernard Brun, « Brouillons et brouillages : Proust et l'antisémitisme », in *Littérature*, n°70, Armand Colin, p. 115).

¹³ Sur le travail de cette référence, l'ouvrage de Pauline Moret (*op. cit.*) est essentiel.

hantent les restaurants de Paris et les plages de Balbec apparaissent comme les descendants et les « témoins » miraculeusement préservés d'un peuple immémorial ; c'est alors, dit le Narrateur l' « admirable puissance de la race qui du fond des siècles pousse en avant jusque dans le Paris moderne, dans les couloirs de nos théâtres, derrière les guichets de nos bureaux, à un enterrement, dans la rue, une phalange intacte [...] toute pareille à celle des scribes assyriens » (*ibid.*).

Dans le même passage, cette traversée des siècles est apparentée à la « puissance du spiritisme » (II, CG, 488), à un prodige accompli « par un effort médiumnique » (*ibid.*, 489) : sous les vivants, les morts ; sous le présent, ressuscite « l'âme, entrevue par nous dans les seuls musées, l'âme des Grecs anciens, des anciens Juifs, arrachée à une vie tout à la fois insignifiante et transcendante » (*ibid.*). Les Juifs parisiens de Proust sont une sorte de *madeleine archéologique*, d'épiphanie de groupe. Il y a donc une forme d'aura juive – au sens benjaminien d'une manifestation du lointain dans le proche – ; il y a quelque chose dans ces spécimens humains qui est plus grand qu'eux, si grande que soit la trivialité de leur existence empirique ou leurs ridicules : « Il me semblait que si j'avais dans la lumière du salon de Mme Villeparisis pris des clichés d'après Bloch, ils eussent donné d'Israël cette même image [...] que nous montrent les photographies spirites » (*ibid.*)¹⁴.

Proust, néanmoins, n'a rien d'un apologiste ; il n'est ni Edmond Fleg ni Albert Cohen ; il ne célèbre pas la survie religieuse ou spirituelle d'Israël ; le miracle n'est autre que la conservation elle-même, celle que consacre le type sémitique, le maintien de la « race ». Si quelque chose s'offre à l'admiration, c'est précisément cette ténacité, cette endurance qui semble être une propriété du groupe laquelle, mystérieusement, se transmet à l'individu : c'est ainsi que, dans le Swann vieillissant qui lutte contre la maladie, le Narrateur tirerait sa combativité des qualités ataviques de

cette forte race juive, à l'énergie vitale, à la résistance à la mort de qui [sic] les individus eux-mêmes semblent participer. Frappés chacun de maladies particulières, comme elle l'est, elle-même, par la persécution, ils se débattent indéfiniment dans des agonies terribles qui peuvent se prolonger au-delà de tout terme vraisemblable, quand déjà on ne voit plus qu'une barbe de prophète surmontée d'un nez immense qui se dilate pour aspirer les derniers souffles, avant l'heure des prières rituelles, et que commence le défilé ponctuel des parents éloignés s'avancant avec des mouvements mécaniques, comme sur une frise assyrienne.(III, SG, 103).

Ce qui pourrait n'être que le récit naturaliste d'un homme luttant contre la mort donne lieu ce tissage analogique qui fait passer, sans solution de continuité, du peuple à l'individu, de la persécution raciale à la maladie, qui se prolonge quasiment en une image pieuse (celle du prophète agonisant au grand nez avant l'heure des « prières rituelles »), le tout aboutissant, comme pour les Bloch, à la fameuse « frise assyrienne ». Tout aussi sûrement, on l'a vu, qu'un Saint-Loup ou une Françoise portent la mémoire de la vieille France de « Saint-André-des-Champs », Bloch et Swann, semence d'Israël, sont des échappés non tant du ghetto que de la Judée.

Sur quel terrain se trouve-t-on ? Sur le terrain archéologique et historique ? Sur le terrain biologique ? En vérité, Proust pétrir cette matière poétique et imaginaire, passant de l'un à l'autre sans souci manifeste de cohérence. Parfois le modèle biologique semble l'emporter sur tous les autres et autoriser des raccourcis saisissants. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le Narrateur se livre ainsi à une méditation fort cruelle sur le vieillissement. Sous le visage d'une jeune beauté, dit-il, se trame, imperceptiblement, une révolution anatomique qui, cruellement, fera peu à peu apparaître les défauts : comment, ajoute le Narrateur, pouvons-nous

¹⁴ On pourra comparer ces passages à une réflexion de Georges Clemenceau dans son recueil *Au pied du Sinai* (1898) qui, à propos d'un certain type de Juifs de Galicie, écrit « la Bible et l'Évangile passent en tableaux vivants » (éd. de l'Antilope, 2022, p. 66).

avoir une idée des traits disgracieux que prendront bientôt ces visages harmonieux ? C'est simple : « il suffisait de voir à côté de ces jeunes filles leur mère ou leur tante » dont les traits ne manqueraient pas de réapparaître, selon une loi aussi « inéluctable que le patriotisme juif, ou l'atavisme chrétien chez ceux qui se croient le plus libérés de leur race » ; les traits du visage vieillissent se tiennent « dans la coulisse, prêt à entrer en scène, tout comme tel dreyfusisme, tel cléricalisme soudain, imprévu, fatal, tel héroïsme nationaliste et féodal, soudainement issus à l'appel des circonstances d'une nature antérieure à l'individu lui-même » (II, JFF, 245). Et Proust d'ajouter qu'alors que nous nous croyons libres, nous ne percevons pas « *la cause première (race juive, famille française, etc.)* » qui produit nos idées et nos engagements.

Ainsi la programmation génétique de la transformation d'un visage est mise sur le même plan que le retour de l'atavisme religieux ou racial : phénomène naturel de germination inscrit dans les lois de l'espèce ou du groupe. On trouve une formulation voisine, en plus ramassée, dans *Le Temps retrouvé* : « Mais aussi j'avais vu que ces cellules morales qui composent un être sont plus durables que lui. J'avais vu les vices, le courage des Guermantes revenir en Saint-Loup, comme en lui-même ses défauts étranges et brefs de caractère, comme le sémitisme de Swann. Je pouvais le voir encore en Bloch » (IV, TR, 516-517).

Ce qui se dit là n'est autre qu'une étiologie « raciale » de nos engagements et de nos idées : et en l'occurrence l'explication anticipée de l'engagement des Juifs, et notamment de Swann, dans la cause du dreyfusisme. De Bloch également, le Narrateur ne craint pas de dire qu'il « croyait avoir logiquement choisi son dreyfusisme, et savait pourtant que son nez, sa peau et ses cheveux lui avaient été imposés par sa race » (II CG, 593) ! Mystères de l'atavisme, traité parfois avec humour, comme dans ce passage où la consommation effrénée de pain d'épice de Swann est expliquée par le fait qu'il souffrait « d'un eczéma ethnique et de la constipation des prophètes » (I, SW, 395) (dont on n'a pas encore trouvé la source scripturaire).

Mais, lorsqu'il est question de la métamorphose de Swann, l'affaire est beaucoup plus sérieuse : c'est à ce propos qu'on a pu dire, non sans raison, que les parcours de Bloch et de Swann se croisaient : là où Bloch n'a de cesse qu'il n'ait effacé tous les signes de sa judaïté, l'histoire de Swann est celle *de son retour inopiné mais opiniâtre*. Encore faut-il préciser de quoi il s'agit.

C'est l'affaire Dreyfus qui sonne le réveil pour Swann : celui-ci, à l'encontre de l'antidreyfusisme des coteries qu'il fréquente, se lance hardiment dans la cause de la révision du procès, tout comme Bloch (c'est le moment où leurs trajectoires se croisent) – engagement qui est tout près de rendre ce « parvenu » à son statut de « paria » (pour reprendre la typologie fameuse d'H. Arendt) ; le duc de Guermantes lui-même ne manque pas de l'accuser de trahison et d'« ingratitude » : « Il est vrai que Swann est juif. Mais jusqu'à ce jour – excusez-moi, Froberville – j'avais eu la faiblesse de croire qu'un Juif peut être Français, j'entends un Juif honorable, homme du monde. Or Swann était cela dans toute la force du terme. Hé bien ! il me force à reconnaître que je me suis trompé [...] » (III, SG, 77).

Le trouble vient de ce que ce propos malveillant, et pour tout dire un peu stupide, semble entrer en résonance avec l'interprétation que l'œuvre elle-même propose de la rejudaïsation inopinée de Swann. Ce ne serait pas la première fois que le récit semblerait corroborer des préjugés, quitte à leur ôter leur venin antisémite. Ainsi, dans *Du côté de chez Swann*, Mme de Gallardon se laissait-elle aller à dire de Swann, apprenant qu'il avait été reçu chez Mme de Saint-Euverte : « Je sais qu'il est converti, et même déjà ses parents et ses grands-parents. Mais on dit que les convertis restent plus attachés à leur religion que les autres, que c'est une frime, est-ce vrai ? » (I, SW, 329). Au moment où ce soupçon est formulé, Swann n'est nullement « attaché » à sa religion ; il n'en reste pas moins que le destin de ce demi-Juif baptisé vient ratifier le préjugé, et confirmer que le judaïsme persistait à l'état de latence, n'attendant que l'occasion de se réveiller. C'est peut-être là une réinterprétation barrésienne d'un vieux précepte talmudique, qui veut qu'on ne puisse au fond jamais perdre sa judaïté (« même s'il a péché, il

reste juif », dit le Talmud ; autrement dit même le renégat reste un fils d'Israël). Mais ce qui dans le judaïsme est le signe d'une appartenance indélébile (ce que Lévinas appelle « l'irrémissibilité de l'être juif ») *ressemble plus à une maladie qu'à une élection*.

C'est là qu'interviennent deux passages décisifs qui permettent de faire comprendre peut-être que le discours proustien n'est jamais là où on l'attend :

Le premier est situé dans *Le Côté de Guermantes*, au point culminant de l'engagement dreyfusiste de Swann :

Je causai un instant avec Swann de l'affaire Dreyfus et je lui demandai comment il se faisait que tous les Guermantes fussent antidreyfusards. « *D'abord parce qu'au fond tous ces gens-là sont antisémites* », répondit Swann qui savait bien pourtant par expérience que certains ne l'étaient pas [...] . Arrivé au terme prématuré de sa vie, comme une bête fatiguée qu'on harcèle, il exérait ces persécutions et rentrait au bercail religieux de ses pères. (II, CG, 868)

Ce « bercail », toutefois, Henri Raczymov l'a noté, n'est pas spécialement religieux ; Swann choisit son camp parce que c'est son sang qui se révolte et qui parle en lui comme il avait parlé chez Sarah Bernhardt (selon les propres termes de l'actrice), chez Spire ou chez Bernard Lazare ; et ce retour de la race, du « patriotisme » juif, du sémitisme, se *traduit physiquement*, sous le double effet de la politique et de la maladie, comme si le judaïsme refoulé profitait d'un moment de faiblesse, d'un relâchement de vigilance, pour reprendre possession du bourgeois assimilé que Swann avait été toute sa vie :

le nez de polichinelle de Swann, longtemps résorbé dans un visage agréable, semblait maintenant énorme, tuméfié, cramoisi, plutôt celui d'un vieil Hébreu que d'un curieux Valois¹⁵. D'ailleurs peut-être chez lui, en ces derniers jours, la race faisait-elle apparaître plus accusé le type physique qui la caractérise, en même temps que le sentiment d'une solidarité morale avec les autres Juifs, solidarité que Swann semblait avoir oubliée toute sa vie, et que, greffées les unes sur les autres, la maladie mortelle, l'affaire Dreyfus, la propagande antisémite, avaient réveillée. Il y a certains Israélites, très fins pourtant et mondains délicats, chez lesquels restent en réserve et dans la coulisse, afin de faire leur entrée à une heure donnée de leur vie, comme dans une pièce, un mufle et un prophète. Swann était arrivé à l'âge du prophète. (III, SG, 89)

La littérature de ce temps est parsemée de ce scénario du « retour », modulée de toutes les manières possibles (Zangwill, Poldès, bientôt Lunel et Cohen). Le propre de la plupart de ces récits, cependant, du moins quand ils émanaient de plumes juives, était de comporter une dimension édifiante, voire apologétique. Rien de tel chez Proust : le Swann qui s'engage pour Dreyfus n'est pas sur la voie de la rédemption. Le Narrateur n'épargne pas le personnage (alors même qu'il partage une cause qui fut chère à Proust) : et s'il fait apparaître l'antisémitisme du duc de Guermantes, il montre aussi un Swann tellement dévoré par sa passion dreyfusiste qu'elle devient le criterium unique, intolérant et obsessionnel de son jugement, au point de l'aveugler tout aussi sûrement que l'antisémitisme biaise le jugement des antidreyfusards.

De Swann le Narrateur écrit qu'il avait « pu présenter tour à tour les états successifs par où avaient passé ceux de sa race, depuis le snobisme le plus naïf et la plus grossière goujaterie, jusqu'à la plus fine politesse. » (I, JFF, 424) Comme s'il s'agissait pour Proust, à force d'approximations, de mots toujours en excès par rapport à la réalité empirique toujours fuyante de l'individu Swann, d'en faire à tout prix une allégorie improvisée d'Israël, de ses vertus et de ses vices... avant de revenir à une approche plus universaliste.

¹⁵ On voit par là que le nez de Swann connaît un destin contraire à celui de Bloch qui se déjudaïse sous l'effet du camouflage...

Ces pages n'ont pas fini de nous déconcerter. Le processus assimilateur avait fait entrer le *juif* dans une zone d'indétermination sémantique en ce que les critères mêmes de l'identification devenaient incertains, et pour les autres et pour soi-même : qui est juif ? qu'est-ce qu'être juif ? peut-on l'être encore quand on ne l'est plus ? peut-on cesser de l'être ? Ces cas douteux, le Narrateur se plaît donc à les multiplier : du Juif identifiable Bloch, Proust fait un Juif masqué ; du catholique Swann, Proust fait une sorte de Juif engagé, voire enragé.

Bien malin qui peut dire à la fin où se situe le Narrateur, et *a fortiori* l'auteur, dans ce jeu permanent de renversements de points de vue : ici il étrille une tribu antipathique de Juifs séparatistes, ailleurs il en loue les vertus rares ; ici il éreinte la balourdise sociale d'un Bloch trop juif, plus tard il exécute un portrait au vitriol du même Bloch assimilé. Là, il laisse entendre que les lois de la race sont inexorables ; ailleurs, il imagine une France où il n'y aurait pas eu d'Affaire Dreyfus et dans laquelle le judaïsme de Swann ne se fût jamais réveillé. Ainsi, le déterminisme de la « race » ne serait pas si infaillible, il se combine chez Proust avec une philosophie qui fait la part belle aux impondérables de l'histoire (II, JFF 507).

La chaîne générative et sociale est ainsi prise entre déterminisme et aléa. Aucune disgrâce n'est définitive, ni aucune ascension assurée. Et il n'est pas jusqu'à Bloch qui ne finisse par donner le change. Rien n'interdit même d'imaginer qu'« un jour », devenu « très vieux », l'ami du Narrateur aurait les mêmes réflexes de caste que le grand monde et, plus piquant, « *dispenserait autour de lui ces qualités de tact et de discrétion [...]* » (IV, TR, 547)), ni même de concevoir que ses « *petits-enfants* » « *seraient bons et discrets presque de naissance* » (*ibid.*, 548) – par quoi la pensée sociale de Proust échappe finalement à tout essentialisme racial.

Approche du « sémythique »

Faisons un dernier pas hors de la pure sociologie et de la théorie des races. Du côté du mythe. Du côté de ce qu'Evelyn Lévy-Bertaut appelle le « mythobiographique ». Et je serais tenté de parler ici du « sémythisme » de Proust.

L'approche proustienne de cette réalité juive tout à la fois fuyante et obsédante, marginale et centrale, ne se comprend sans doute, en dernière instance, que ressaisie dans un complexe mythologique.

Juifs, homosexuels, aristocrates : le récit ne cesse de tisser entre ces trois groupes des réseaux de connivence et d'analogies, dans un jeu de miroirs où un Narrateur qui n'est ni juif ni homosexuel ni noble entre constamment dans le champ magnétique de ces trois catégories problématiques de la République, notoirement surreprésentées dans le roman – trois formes de marginalité, trois « races » maudites ou glorieuses, et parfois les deux à la fois. On ne trouvera pas, dans *La Recherche*, la moindre réflexion consistante sur le judaïsme comme religion. On ne trouvera jamais non plus de considérations plus ou moins nostalgiques sur la tradition perdue, l'héritage oublié, les ratés de la transmission, alors même que ces thèmes sont déjà très présents dans la littérature contemporaine. La question primordiale ne porte pas sur l'essence du judaïsme, mais sur *l'appartenance*, les manifestations d'appartenance, les allégeances : « en être » ou « ne pas en être », telle est la question. Soit exactement la même qui commande, autrement modulée, l'orientation ou l'identité sexuelles et les relations mondaines.

C'est dans *Sodome et Gomorrhe* que Proust module des variations analogiques sur les deux races de proscrits que sont les Juifs et les homosexuels – consciences malheureuses en discordance avec le monde ; obligées de se désavouer, condamnées au mensonge, à la dissimulation, déchirées entre la volonté de fuir leur groupe d'origine et la tentation de s'y réfugier, et prenant « par une persécution semblable à celle d'Israël, les caractères physiques et moraux d'une race, parfois beaux, souvent affreux » (III, SG, 18). La quasi-race dont il est question ici, au croisement d'une définition biologique et culturelle, est une identité forgée par

la persécution et la culture du secret, assimilée à « une franc-maçonnerie » (*ibid.*) – nouveau détournement d’une imagerie antisémite majeure.

Tel est ce que l’on pourrait appeler la *race-paria*,

Mais il y a aussi, l’autre « race », l’aristocratie du faubourg Saint-Germain. On ne serait certes pas en peine de mettre en lumière, après d’autres, tout ce qui rapproche la mythologie aristocratique de la mythologie juive : sentiment électif ou « orgueil de race » comme on disait alors, ancêtres glorieux, filiation généalogique qui va se perdre dans la plus haute antiquité, et jusqu’au cosmopolitisme qui rend dérisoires les frontières et crée des correspondances possibles entre ces deux « internationales ». Proust en joue plus souvent qu’à son tour. Il fabrique un quiproquo qui fait passer le baron de Charlus pour un Juif auprès de Mme Cottard... Il fait courir la rumeur mensongère des origines juives de Saint-Loup parmi les antisémites et joue à écrire avec un y le noble nom de « Lévy-Mirepoix »... C’est même une infiltration juive chez les Guermantes, lorsqu’il donne pour épouse à Saint-Loup Gilberte Swann, union qui donne naissance à Mlle de Saint-Loup, créature syncrétique, qui unit dans son sang les deux côtés, le côté de chez Swann et le côté de Guermantes, qui semble avoir entièrement absorbé le sang étranger de son grand-père...

Il se trouve que ces deux « races », la juive et l’aristocratique, ont en commun une très singulière protubérance anatomique – fixation souvent relevée chez l’auteur de *La Recherche*, indiscutablement liée à la prévalence du paradigme biologique. « C’est ainsi que revient la ressemblance, que les ancêtres font enfin surface : en montrant le bout du nez » écrit ainsi André Benaïm¹⁶. Proust n’a cessé d’entretenir une équivoque sur le nez busqué des Guermantes qui rappelle le nez juif (dans la typologie raciale évidemment) sans y être totalement semblable. Nez busqué, nez aquilin, nez crochu, nez de Mlle de Saint-Loup qui aurait pu être un nez sémitique mais qui, *in fine*, devient un nez Guermantes, dans une notation qui ressemble à un repentir... Entre la tare et le tarin, on est ici à l’intersection de l’obsession personnelle et de l’humour juif.

Ce n’est pas tout : on sait que le narrateur de *La Recherche* passait dans sa jeunesse « tout son temps à table à [se] tirer le nez » pour « tâcher de ressembler » (I, SW, 406) à Swann ; on sait même que Proust dessinait parfois un « nez » en guise de signature : voici donc un écrivain qui, si l’on me passe l’expression, *signe du nez*. Son *blase* sémitique serait-il son *blason aristocratique* ? Ou le malicieux *pied de nez* à tous ceux qui pourraient être tentés de prendre ses conjectures au pied de la lettre ?

Pour saisir sa judéité, tout se passe donc comme si Proust avait besoin de la situer en miroir de ces deux expériences symétriques de la race paria (les homosexuels) et de la race glorieuse (la noblesse de sang), entre une mythologie de la marginalité et une mythologie du prestige, entre malédiction et élection, déchéance et royauté.

Mais royauté déchue. De fait, ces aristocrates du faubourg Saint-Germain ne sont-ils pas aussi des spectres, des survivants, comme les Juifs ? Ne sont-ils pas, eux les descendants de l’Ancien Régime, à l’image des Juifs de « l’Ancien Testament », condamnés à s’effacer de l’histoire bourgeoise et républicaine, mais étonnamment endurants ? Et si le snobisme proustien n’était que l’autre nom de la compassion pour un monde qui s’entête à survivre, qui tarde à s’éteindre ?

*

Certes, il y a bien chez Proust, et dans *La Recherche*, tout comme chez Bloch, un « côté qui tenait un peu au Sinaï ». Et aller du côté de chez Swann, c’est toujours aller *du côté de chez soi*, du côté de ce « village de la Mancha » (la *tache* en espagnol) dont l’auteur du *Quichotte* disait avoir oublié le nom : tare généalogique ou distinction aristocratique, infirmité sociale ou signe électif, ou tout à la fois ?

¹⁶ A. Benaïm, *op. cit.*, chap. V.

Mais si Swann, le *cygne* en anglais, est aussi le « signe » juif de l'écrivain, c'est surtout comme symptôme des imbroglios identitaires de la modernité. L'écrivain, lui, s'il se fait la chambre d'échos de ce charivari, s'emploie à demeurer insituable – affectant une égale distance à l'égard des tribus et des clans, arrimé à son *inappartenance*, un splendide isolement. Il n'y a de salut que dans une fuite par le haut, un lent processus de détachement, qui fait le sublime de *La Recherche* mais défie toute essentialisation : les ironies et les apories de l'identité ne sont surmontées qu'au prix *d'une échappée hérétique et érémitique dans un désert où il n'y a plus ni juif ni grec*. Ce désert qui est la chambre obscure de l'écrivain, à partir de laquelle néanmoins, par le miracle de l'art, il nous restitue le monde qu'il a quitté.

Il n'empêche : si la cathédrale de *La Recherche* n'est pas une synagogue, si c'est un temple dédié au seul monothéisme dont Proust se revendique le desservant – celui de l'art –, c'est aussi un temple du Temps, un Palais de la mémoire dans lequel, avec une piété toute profane, l'architecte a pris soin de réserver une chapelle d'honneur à son « cher Swann » et de consacrer nombre de tableaux, retables et vitraux à quelques pittoresques tribus d'Israël, dont celle de Bloch...

Un dernier mot : à propos de la frise du palais de Darius, on a relevé¹⁷ que Proust commettait une double confusion. Il confondait les Perses (Darius) et les Assyriens, pour mieux les unir aux Hébreux, dans un même ensemble mythique et sémitique. Mais il avait aussi confondu « les archers » de la frise qui défendrait le palais de Darius avec des « scribes ». A-t-on jamais vu des scribes défendre un palais ? N'est-ce pas là aussi une assez belle image, quasi messianique, que celle qui substitue le scribe à l'archer, l'écrivain au guerrier, la plume à l'épée ?

Après tout, qu'est-ce qui nous interdit d'imaginer Proust, sinon en écrivain juif, du moins en scribe sémite, rempart d'un temple invisible, sentinelle de « l'édifice immense du souvenir », gardien de la mémoire des morts ?

¹⁷ Pauline Moret, *op. cit.*, p. 180.

Le défaut de la langue. Saniette, celui qui ne savait pas parler.

Karen Haddad
Université Paris Nanterre (LIPO)

Des défauts, ce n'est pas ce qui manque dans la *Recherche*. Hormis la mère et la grand-mère, aucun personnage, Narrateur compris, n'en est exempt. Snobisme, jalousie, cruauté, envie, paresse... pour ce qui est des imperfections morales, on a l'embarras du choix. Quant aux tares physiques, petites ou grandes, elles sont partout : peaux grêlées, embonpoint ou maigreur excessive, verrues, mâchoires chevalines ou nez imposants... elles viennent souvent rappeler, chez Proust, les aberrations du désir et la relativité du regard. Si Odette, généralement considérée comme « une femme ravissante »¹, a pour seul défaut physique de ne pas correspondre aux goûts sexuels de Swann, c'est bien pour un contrôleur de tramway « bourgeonné, laid, vulgaire, aux yeux rouges et myopes » que Charlus délaisse la « merveilleuse » princesse de Guermantes².

La victime idéale

Au milieu de cette galerie de portraits peu reluisants, le personnage de Saniette a pour particularité de combiner un léger handicap physique et une qualité morale, une difficulté d'*élocution* qui révèle une incapacité à faire le mal :

Il avait dans la bouche, en parlant, une bouillie qui était adorable parce qu'on sentait qu'elle trahissait moins un défaut de la langue qu'une qualité de l'âme, comme un reste de l'innocence du premier âge qu'il n'avait jamais perdue. Toutes les consonnes qu'il ne pouvait prononcer figuraient comme autant de duretés dont il était incapable.³

« Bouillie » dans la bouche, « premier âge » : Saniette, vieil archiviste distingué, n'a pourtant rien d'un nourrisson, et nul ne songe, dans la *Recherche*, à s'attendrir sur son compte. Si on se souvient de lui dans la *Recherche*, c'est pour son statut de victime récurrente des Verdurin : cible constante de leurs moqueries, chassé de chez eux dans *Un Amour de Swann*, puis dans *La Prisonnière* en deux scènes d'un parallélisme remarquable⁴, il meurt des suites d'une attaque dans la cour de l'hôtel de ses bourreaux. Par l'une de ces résurrections célèbres qui marquent les parties inachevées de la *Recherche*, on le retrouve cependant quelques pages plus loin, non en personne, mais objet de discussion entre les Verdurin, ayant survécu à une attaque qui a cette fois pour cause sa ruine à la Bourse⁵. Toutes ses autres apparitions, même fugitives, soulignent sa vulnérabilité autant que sa fidélité aux Verdurin, chez lesquels il revient toujours, ceux-ci s'employant tour à tour à le martyriser et à le cajoler :

¹ *Un Amour de Swann*, À la *Recherche du Temps perdu*, édition en 4 volumes publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, I, p. 192. Toutes les références à la *Recherche* se feront dans cette édition.

² *Sodome et Gomorrhe*, II, notes et variantes, p. 1304.

³ *Un Amour de Swann*, I, p. 200.

⁴ *Un Amour de Swann*, I, p. 272-273 ; *La Prisonnière*, III, p. 769-770.

⁵ *La Prisonnière*, III, 828-830. La mort de Saniette, comme le revirement des Verdurin, figurent sur des additions, voir notes de ce même volume, p. 1755 et 1769. La première avait été dactylographiée à part, néanmoins, et n'avait pas encore trouvé sa place, tandis que la seconde se raccordait à la maladie de Charlus. Dans les premières éditions de la *Recherche*, le récit de la mort de Saniette figurait en note, voire pas du tout.

M. Verdurin fut heureux de constater que Saniette, malgré les rebuffades que celui-ci avait essuyées l'avant-veille, n'avait pas déserté le petit noyau. En effet, Mme Verdurin et son mari avaient contracté dans l'oisiveté des instincts cruels à qui les grandes circonstances, trop rares, ne suffisaient plus. On avait bien pu brouiller Odette avec Swann, Brichot avec sa maîtresse. On recommencerait avec d'autres, c'était entendu. Mais l'occasion ne s'en présentait pas tous les jours. Tandis que, grâce à sa sensibilité frémissante, à sa timidité craintive et vite affolée, Saniette leur offrait un souffre-douleur quotidien. Aussi, de peur qu'il lâchât, avait-on soin de l'inviter avec des paroles aimables et persuasives comme en ont au lycée les vétérans, au régiment les anciens pour un bleu qu'on veut amadouer afin de pouvoir s'en saisir, à seules fins alors de le chatouiller et de lui faire des brimades quand il ne pourra plus s'échapper.⁶

Proust emploie à plusieurs reprises le registre militaire (ou lycéen, ce qui, on le voit, est un peu similaire dans son cas) : M. Verdurin demande au maître d'hôtel « de mettre une carafe d'eau près de Saniette qui ne buvait pas autre chose », selon la règle qui veut que « les généraux qui font tuer le plus de soldats tiennent à ce qu'ils soient bien nourris »⁷, Saniette tremble devant ses bourreaux comme devant « un sergent recruteur », il est soulagé d'échapper aux « coups », à la « torture »... Avant même sa mort, Saniette est l'occasion de révéler la violence à l'œuvre dans le salon mondain, dont les membres se transforment en « foule », en meute s'acharnant sur sa victime :

« Mais vous nous aviez toujours caché que vous fréquentiez les matinées de l'Odéon, Saniette ? » Tremblant comme une recrue devant un sergent tourmenteur, Saniette répondit, en donnant à sa phrase les plus petites dimensions qu'il put afin qu'elle eût plus de chance d'échapper aux coups : « Une fois, à la Chercheuse. – Qu'est-ce qu'il dit ? hurla M. Verdurin, d'un air à la fois écœuré et furieux, en fronçant les sourcils comme s'il n'avait pas assez de toute son attention pour comprendre quelque chose d'inintelligible. « D'abord on ne comprend pas ce que vous dites, qu'est-ce que vous avez dans la bouche ? » demanda M. Verdurin de plus en plus violent, et faisant allusion au défaut de prononciation de Saniette. « Pauvre Saniette, je ne veux pas que vous le rendiez malheureux », dit Madame Verdurin sur un ton de fausse pitié et pour ne laisser un doute à personne sur l'intention insolente de son mari. » J'étais à la Ch..., Che... – Che, che, tâchez de parler clairement, dit M. Verdurin, je ne vous entends même pas. » Presque aucun des fidèles ne se retenait de s'esclaffer, et ils avaient l'air d'une bande d'anthropophages chez qui une blessure faite à un blanc a réveillé le goût du sang. Car l'instinct d'imitation et l'absence de courage gouvernent les sociétés comme les foules. Et tout le monde rit de quelqu'un dont on voit se moquer, quitte à le vénérer dix ans plus tard dans un cercle où il est admiré. C'est de la même façon que le peuple chasse ou acclame les rois.⁸

René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, pointait déjà ce statut de « souffre-douleur », né précisément de la fidélité de Saniette, révélant par là même le mensonge sur lequel est fondé le petit clan des Verdurin, leur désir pour les « médiateurs » que sont les Guermantes absents et haïs :

La haine du médiateur omnipotent l'emporte sur l'amour des fidèles. La place disproportionnée qu'occupent les manifestations de cette haine dans l'existence du salon constitue le seul mais irrécusable indice de la vérité métaphysique : les étrangers haïs sont les véritables dieux. [...] L'unité agressive que le salon Verdurin présente au-dehors est une simple façade ; le salon n'a pour lui-même que mépris. C'est ce mépris que révèlent les persécutions dont est victime le malheureux Saniette. Ce personnage est le fidèle des fidèles, l'âme pure du salon Verdurin. Il joue, il devrait jouer si le salon était vraiment tout ce qu'il prétend être, un rôle un peu semblable à celui que joue à Combray la tante Léonie. Mais au

⁶ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 294.

⁷ *Ibid*, III, p. 321.

⁸ *Ibid.*, III, p. 324.

lieu d'être honoré et respecté, Saniette est abreuvé d'insultes ; il est le souffre-douleur des Verdurin. Le salon ne sait pas qu'il se méprise lui-même en la personne de Saniette.⁹

Bien plus tard, René Girard revient sur cet extrait de *Sodome et Gomorrhe* dans un entretien, et commente en particulier la formule de Proust sur « l'instinct d'imitation » :

Je suis heureux que vous citiez cette phrase. Si vous regardez, il n'y a pas un mot dans cette phrase qui ne soit la définition de la *thèse mimétique* dans son ensemble. C'est là où l'on voit que le *génie anthropologique de Proust* est quelque chose de sublime. Je ne peux pas relire cette phrase sans enthousiasme en pensant que je n'ai rien inventé du tout. Voyez. Il suffit de faire l'exégèse de cette phrase d'un bout à l'autre de prendre tous les mots comme vous venez de le dire et tout apparaît mimétique et a été perçu par Proust, et c'est cela qui est admirable à partir d'un petit phénomène mondain insignifiant...¹⁰

L'auteur de *La Violence et le sacré* n'emploie pas, à propos de Saniette, le terme de « bouc émissaire », mais d'autres le feront après lui, tel Alberto Beretta Anguissola qui évoque le « véritable sacrifice d'un bouc émissaire, conforme à toutes les règles bien décrites par René Girard et, avant Girard, par plusieurs anthropologues », allant jusqu'à voir en lui une figure christique qu'il compare, dans la structure de la *Recherche*, à celle de Dreyfus :

Saniette est comme un saint. Je ne me rappelle plus si quelqu'un a déjà fait remarquer que le nom « Saniette » – un nom assez étrange – est une anagramme de « Sainteté ». C'est une sainteté qui le pousse à aimer ses persécuteurs.¹¹

Alberto Beretta Anguissola rapproche également Saniette du héros de *L'Idiot* de Dostoïevski – personnage, on le sait, bien connu de Proust – qu'il assimile lui-même à une figure christique, « qui tend l'autre joue » à ses bourreaux. Ce rapprochement, cependant, semble peu convaincant : Saniette est loin d'avoir le charme du Prince Mychkine, lequel, malgré ses « défauts », et son « idiotie » apparente, attire à lui tous les êtres, et qui, même s'il partage avec lui la timidité et la crainte de s'exprimer en public, se montre souvent d'une éloquence décisive.

Souffre-douleur, bouc émissaire, voire figure christique, Saniette, l'homme à la parole difficile, serait donc la pure victime, prise dans un jeu sado-masochiste qui lui échappe ; rejoindrait-il ainsi les quelques rares personnages « innocents » de la *Recherche* ? Pourtant, Saniette, outre son problème d'élocution, n'est pas *sans défauts*, et le Narrateur dans *Sodome et Gomorrhe*, note même, à propos du personnage, revenu chez ces Verdurin qui l'ont chassé dans *Un Amour de Swann*, que ses « défauts s'étaient aggravés », le comparant à Cottard sur ce point, et, de façon étonnante, à l'avantage de ce dernier :

Ses défauts au point de vue de la vie mondaine, étaient autrefois – malgré des qualités supérieures – un peu du même genre que ceux de Cottard, timidité, désir de plaire, efforts infructueux pour y réussir. Mais si la vie [...] avait creusé une véritable coupure entre le Cottard actuel et l'ancien, ces mêmes défauts s'étaient au contraire exagérés chez Saniette, au

⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 474-475.

¹⁰ <https://enkidoublog.fr/2018/12/15/sur-le-theme-de-la-these-mimetique-de-rene-girard-un-texte-de-marcel-proust/>

¹¹ <http://www.luglieditore.com/forum/proust01/archivi/beretta1.htm>. L'anagramme – mis à part les jeux sur Gilberte/Albertine – est assez rare chez Proust, et l'hypothèse semble peu fondée. Si le point de départ du personnage semble avoir été l'obscur M. Seignette, professeur de physique au Lycée Condorcet, la transformation du nom peut cependant attirer l'attention : l'allusion aux souffrances du Christ pourrait, en ce cas, être trouvée dans l'homophonie peu flatteuse avec le terme « sanies », souvent associé au supplice du Christ (et qu'on trouve notamment chez Huysmans et Jean Lorrain).

fur et à mesure qu'il cherchait à s'en corriger. Sentant qu'il ennuyait souvent, qu'on ne l'écoutait pas, au lieu de ralentir alors comme l'eût fait Cottard, de forcer l'admiration par l'air d'autorité, non seulement il tâchait par un ton badin de se faire pardonner le tour trop sérieux de sa conversation, mais pressait son débit, déblayait, usait d'abréviations pour paraître moins long, plus familier avec les choses dont il parlait, et parvenait seulement, en les rendant inintelligibles, à sembler interminables.¹²

Ces défauts « du point de vue mondain », on le voit, sont identiques à ceux d'autres victimes, nombreuses dans la *Recherche*, et pas seulement des Verdurin, mais des Guermantes ou de Mme de Villeparisis, comme Bloch, comme Legrandin, comme tant d'autres (dont certains, comme le montre l'étude génétique, sont parfois interchangeables) : snobisme, peur de déplaire masquée par une assurance factice, bavardage fastidieux... Défauts largement partagés donc, mais qui empêchent Saniette d'être tout à fait un « saint ». Le Narrateur, au fil des volumes – Saniette est particulièrement présent dans *Sodome et Gomorrhe* et dans *La Prisonnière*, soit les deux volumes où les Verdurin sont les plus nocifs – lui octroie même cette forme particulière de lâcheté, qui est la sienne depuis toujours et dont il ne manquera pas de faire état au moment où se prépare l'exécution de Charlus :

Lâche comme je l'étais déjà dans mon enfance à Combray, quand je m'enfuyais pour ne pas voir offrir du cognac à mon grand-père, et les vains efforts de ma grand-mère le suppliant de ne pas boire, je n'avais plus qu'une pensée, partir de chez les Verdurin avant que l'exécution de Charlus eût lieu.¹³

Saniette, dans le train vers la Raspelière, s'enfuyait de la même façon peu glorieuse devant Cottard faisant chasser un paysan d'un compartiment de première classe – et dans le même lieu, puisque le Narrateur, lui, se réfugiait dans le « cabinet sentant l'iris » :

Cette scène peina le bon cœur et alarma à tel point la timidité de Saniette que dès qu'il la vit commencer, craignant déjà à cause de la quantité de paysans qui étaient sur le quai qu'elle ne prît les proportions d'une jacquerie, il feignit d'avoir mal au ventre et pour qu'on ne pût l'accuser d'avoir sa part de responsabilité dans la violence du docteur, il enfila le couloir en feignant de chercher ce que Cottard appelait les « waters ».¹⁴

On reviendra plus loin sur cette proximité avec le Narrateur, mais cette lâcheté (devant un danger évidemment disproportionné) semble donner raison aux Verdurin qui, comme il convient dans ce type de relations, reprochent à leur victime d'être trop consentante et de ne pas se rebeller contre leur pouvoir tyrannique. Ainsi Mme Verdurin se défend-elle des accusations du Narrateur :

« Comment, pas gentille ! Mais il nous adore, vous ne savez pas ce que nous sommes pour lui ! Mon mari est quelquefois un peu agacé de sa stupidité, et il faut avouer qu'il y a de quoi, mais dans ces moments-là, pourquoi ne se rebiffe-t-il pas davantage, au lieu de prendre ces airs de chien couchant ? »¹⁵

Encore ce « défaut », comme celui de sa langue, n'est-il au fond qu'une manifestation de sa qualité, cette trop grande bonté, ces « duretés » dont il est incapable, de même que le chien

¹² *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 265.

¹³ *La Prisonnière*, III, p. 813.

¹⁴ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 268.

¹⁵ *Ibid.*, III, p. 342. L'expression sera reprise, dans la bouche de M. Verdurin, cette fois dans *La Prisonnière*, au moment où Saniette attend patiemment qu'on prenne ses affaires : « Qu'est-ce que vous faites là dans cette pose de chien couchant ? » (III, p. 732).

fidèle peut devenir un « chien couchant ». Pour enlever toute chance à Saniette d'être vraiment sympathique, le Narrateur ajoute enfin à ces traits l'indiscrétion, en un des rares passages réellement comiques où apparaisse le personnage, qui sans cela, provoque lors de ses visites « un spleen intolérable » :

D'autre part, comme on n'est jamais tout un, ce trop discret était maladivement indiscret. La seule fois où par hasard il vint me voir malgré moi, une lettre, je ne sais de qui, traînait sur la table. Au bout d'un instant, je vis qu'il n'écoutait que distraitemment ce que je lui disais. La lettre, dont il ignorait complètement la provenance, le fascinait et je croyais à tout moment que ses prunelles émaillées allaient se détacher de leur orbite pour rejoindre la lettre quelconque mais que sa curiosité aimantait. On aurait dit un oiseau qui va se jeter fatalement sur un serpent. Finalement, il n'y put tenir, la changea de place d'abord comme pour mettre de l'ordre dans sa chambre. Cela ne lui suffisant plus, il la prit, la tourna, la retourna, comme machinalement.¹⁶

On l'a dit, Saniette apparaît essentiellement dans les volumes où sévissent le plus les Verdurin. On peut supposer que, d'abord silhouette de souffre-douleur à peine esquissée dans *Un Amour de Swann*, il se soit enrichi au fil des additions pour devenir une figure plus complexe. Au-delà de ce rôle de victime parfaite, apparaît alors la particularité de Saniette : il meurt non des défauts qu'il partage avec d'autres, mais de son défaut à lui, bien particulier.

Un usage défectueux du langage

En quoi Saniette meurt-il de son défaut ? Selon un glissement métonymique proche du calembour qui n'est pas rare chez Proust, on passe en effet du défaut de la langue qu'a Saniette quand il parle, au défaut de la langue *qu'il parle*, excessivement précieuse ou archaïque, souvent inintelligible, toujours mal à propos en tout cas. Symétriquement, c'est par les mots des autres qu'il est blessé, voire torturé. Lors de l'épisode d'*Un Amour de Swan*, c'est un « mot maladroit » dont on ne saura rien de plus qui provoque la colère feinte ou simulée de son parent, Forcheville, et les invectives grossières qui ont pour effet de le faire « balbutier », rappel de son défaut enfantin :

Soit que Forcheville sentant que Saniette, son beau-frère, n'était pas en faveur chez eux, eût voulu le prendre comme tête de Turc et briller devant eux à ses dépens, soit qu'il eût été irrité par un mot maladroit que celui-ci venait de lui dire, et qui, d'ailleurs, passa inaperçu pour les assistants qui ne savaient pas quelle allusion désobligeante il pouvait renfermer, bien contre le gré de celui qui le prononçait sans malice aucune, soit enfin qu'il cherchât depuis quelque temps une occasion de faire sortir de la maison quelqu'un qui le connaissait trop bien et qu'il savait trop délicat pour qu'il ne se sentît pas gêné à certains moments rien que de sa présence, Forcheville répondit à ce propos maladroit de Saniette avec une telle grossièreté, se mettant à l'insulter, s'enhardissant, au fur et à mesure qu'il vociférait, de l'effroi, de la douleur, des supplications de l'autre, que le malheureux, après avoir demandé à Mme Verdurin s'il devait rester, et n'ayant pas reçu de réponse, s'était retiré en balbutiant, les larmes aux yeux.¹⁷

Auparavant, c'était aussi pour son mauvais usage du langage que Saniette s'était fait remarquer de Swann – cherchant à briller, il invente de toutes pièces une anecdote qui le rend encore plus pathétique :

Saniette qui, depuis qu'il avait rendu précipitamment au maître d'hôtel son assiette encore pleine, s'était replongé dans un silence méditatif, en sortit enfin pour raconter en riant l'histoire d'un dîner qu'il avait fait avec le duc de La Trémouille et d'où il résultait que celui-ci ne savait

¹⁶ *Ibid.*, III, p. 412.

¹⁷ *Un Amour de Swann*, I, p. 272.

pas que George Sand était le pseudonyme d'une femme. Swann, qui avait de la sympathie pour Saniette, crut devoir lui donner sur la culture du duc des détails montrant qu'une telle ignorance de la part de celui-ci était matériellement impossible ; mais tout d'un coup il s'arrêta, il venait de comprendre que Saniette n'avait pas besoin de ces preuves et savait que l'histoire était fausse pour la raison qu'il venait de l'inventer il y avait un moment. Cet excellent homme souffrait d'être trouvé si ennuyeux par les Verdurin ; et ayant conscience d'avoir été plus terne encore à ce dîner que d'habitude, il n'avait pas voulu le laisser finir sans avoir réussi à amuser. Il capitula si vite, eut l'air si malheureux de voir manqué l'effet sur lequel il avait compté et répondit d'un ton si lâche à Swann pour que celui-ci ne s'acharnât pas à une réfutation désormais inutile : « C'est bon, c'est bon ; en tous cas, même si je me trompe, ce n'est pas un crime, je pense » que Swann aurait voulu pouvoir dire que l'histoire était vraie et délicieuse.¹⁸

Saniette, d'ailleurs, n'a pas de chances avec les anecdotes et les mots d'esprit, car même lorsqu'il en dit ou en invente, ils deviennent insipides dits de sa bouche défectueuse :

Malheureusement pour Saniette, quand ces « à-peu-près » n'étaient pas de lui et d'habitude inconnus au petit noyau, il les débitait si timidement que malgré le rire dont il les faisait suivre pour signaler leur caractère humoristique, personne ne les comprenait. Et si au contraire le mot était de lui, comme il l'avait généralement trouvé en causant avec un des fidèles, celui-ci l'avait répété en se l'appropriant, le mot était alors connu, mais non comme étant de Saniette. Aussi quand il glissait l'un de ceux-là, on le reconnaissait, mais parce qu'il en était l'auteur, on l'accusait de plagiat.¹⁹

Mais les scènes qui vont provoquer la disgrâce définitive et la mort de Saniette sont bien celles qui combinent le défaut de l'organe et son usage défectueux. Certes, dans la scène de *Sodome et Gomorrhe* déjà citée, c'est le défaut de prononciation qui semble, au départ, responsable des attaques de M. Verdurin – « Ce n'est pas de la mienne non plus, on ne dîne pas en ville quand on ne peut plus articuler », répond-il à Mme Verdurin qui feint de lui rappeler que Saniette n'est pas responsable de son handicap²⁰. Dans son acharnement, M. Verdurin imite même le bafouillement de sa victime : « « Ch, che, tâchez de parler clairement »²¹ Mais c'est ensuite la façon allusive et détournée dont s'exprime le malheureux Saniette qui excite les coups de son bourreau, avec d'autant plus de mauvaise foi que c'est le langage même des Verdurin que, dans ce passage tout au moins, il essaie d'imiter, cherchant à parler comme eux pour être *comme eux, voire en être* :

Quoi ? c'est *La Chercheuse d'esprit* que vous appelez *La Chercheuse* ? Ah ! c'est magnifique, j'aurais pu chercher cent ans sans trouver », s'écria M. Verdurin qui pourtant aurait jugé du premier coup que quelqu'un n'était pas lettré, artiste, « n'en était pas », s'il l'avait entendu dire le titre complet de certaines œuvres.²²

Quand, interrogé un peu plus loin sur l'interprète de cette pièce, Saniette répond « la Zerbine », il se fait traiter de « pédant », mais aussi de « toqué ». Non seulement Saniette ne sait pas prononcer, mais il parle de façon anormale, dans une langue qui justifierait de le faire « emmener » ou « enfermer » (deux mots que Verdurin emploiera à son égard).

Dans *La Prisonnière*, enfin, la scène est beaucoup plus développée et fait l'objet de préparations plus longues, Saniette, depuis le début de la soirée, étant à chaque fois repris sur

¹⁸ *Ibid.*, I, p. 257.

¹⁹ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 328.

²⁰ *Ibid.*, III, p. 324-325.

²¹ *Ibid.*, III, p. 324.

²² *Ibid.*, III, p. 325.

sa façon de parler, de nouveau désignée comme pathologique, en une série de répliques qui seraient comiques si elles n'avaient cet aboutissement dramatique. Pour Charlus – future victime de la soirée – qui s'inquiète du « singulièrement » employé à propos de Morel – Brichot (autre future victime, plus tard) est ainsi obligé de *traduire* le langage de Saniette :

Notre ami Saniette, se hâta d'expliquer Brichot qui joua le rôle d'interprète, parle volontiers, en excellent lettré qu'il est, le langage d'un temps où « singulièrement » équivalait à notre « tout particulièrement »²³

« Il devenait avec les formes anciennes du langage d'une exaspérante familiarité », avait déjà noté le Narrateur dans ce même passage, familiarité qui l'empêche de voir que la tournure ancienne est désormais une « faute » au regard du langage courant. La « folie » de Saniette consisterait-elle à ne plus distinguer les formes correctes du langage ? Avant même que la soirée ne commence, Verdurin l'avait ainsi traité de « gâteaux », pour un autre usage archaïque en se demandant s'il fallait « lui rapprendre le français comme aux gens qui ont eu une attaque »²⁴ - - anticipant, de façon presque performative, sur celle qu'il va causer un peu plus tard.

Mais c'est surtout, bien sûr, lors de cet échange avec M. Verdurin après le concert – ajout tardif dans le manuscrit, rappelons-le – que Saniette apparaît littéralement coupable de sa façon de parler, « s'enfonçant » un peu plus à chacun de ses mots, systématiquement relevé parce qu'il ne *veut rien dire* :

Je crains seulement, répondit celui-ci en bégayant, que la virtuosité même de Morel n'offusque un peu le sentiment général de l'œuvre. – Offusquer, qu'est-ce que vous voulez dire ? » hurla M. Verdurin tandis que des invités s'empressaient, prêts, comme des lions, à dévorer l'homme terrassé. « Oh ! je ne vise pas à lui seulement... – Mais il ne sait plus ce qu'il dit. Viser à quoi ? – Il... faudrait... que... j'entende... encore une fois pour porter un jugement à la rigueur. – À la rigueur ! Il est fou ! » dit M. Verdurin se prenant la tête dans les mains. « On devrait l'emmener. – Cela veut dire : avec exactitude, vous... dites bbbien... avec une exactitude rigoureuse. Je dis que je ne peux pas juger à la rigueur. – Et moi, je vous dis de vous en aller », cria M. Verdurin grisé par sa propre colère, en lui montrant la porte du doigt, l'œil flambant. « Je ne permets pas qu'on parle ainsi chez moi ! » Saniette s'en alla en décrivant des cercles comme un homme ivre.²⁵

Saniette meurt ainsi d'avoir *mal parlé*, voire d'avoir parlé tout court. Les seuls moments où on le voit ainsi « souffler » sont ceux où il goûte un « silence méditatif », « un silence heureux » qu'on ne le laisse pourtant goûter qu'après l'avoir soumis à un interrogatoire incessant.

Sensibilité excessive, usage personnel de la langue qui le voue à l'incompréhension générale, voire accusation de folie : il est alors aisé de voir en Saniette un de ces nombreux (et parfois plus prestigieux) avatars du Narrateur, incarnations partielles de son futur rôle de créateur, dont Swann et Charlus, mais également Legrandin, Bloch... sont les figures principales, chacun à sa façon. Voire de l'auteur, dont les débuts dans le monde, on le sait, sont loin d'avoir été aussi brillants que ceux du Narrateur. Pour François Bon, il faut ainsi

prendre au sérieux que le rôle de victime soit attribué à Saniette pour ce qui le définit tout d'abord, et le plus constamment, le narrateur – cette « *sensibilité malade* », qui avait d'ailleurs fait de Marcel Proust, dans ses années de lycée, le même souffre-douleur pour les copains de classe.²⁶

²³ *La Prisonnière*, III, p. 731

²⁴ *Ibid.*, III, p. 733.

²⁵ *Ibid.*, III, p. 770.

²⁶ <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3311>

Au-delà du modèle biographique du futur écrivain voué aux « bouts de table », Saniette peut apparaître comme une figure de l'artiste, celui qui meurt spécifiquement de son usage du langage, incompris et torturé (et qui se fait même accuser de « plagiat » comme on l'a vu plus haut, lorsqu'il se fait voler ses inventions). Certes, il s'agit d'une figure imparfaite, pleine d'auto-dérision, une fausse piste comme il y en a tant dans la *Recherche*. Car l'usage que fait Saniette du langage est en effet fautif, mais pas au sens où l'entendent les Verdurin : il n'est en aucun cas un modèle, puisque, Proust le répète, dans son œuvre critique comme dans la *Recherche*, l'écrivain doit se faire *sa langue*, en « l'attaquant », et non reprendre, comme le fait Saniette, les formes archaïques qu'il croit plus élégantes et qui sont mortes²⁷.

Le défaut qui détruit les défauts

Cependant, à la différence de ces personnages-reflets qui viennent d'être cités, Saniette, et on finira sur ce point, possède une autre particularité : son défaut fait office de *révélateur*, faisant apparaître ceux des autres, bien sûr, mais surtout, remettant en question la notion même de défaut. Les coups qu'il reçoit annoncent ainsi ceux qui vont en frapper d'autres, jusqu'ici épargnés, en un terrible avertissement. Dans *Un Amour de Swann*, c'est un autre visage encore inconnu d'Odette qui se découvre à Swann horrifié :

Odette avait assisté impassible à cette scène, mais quand la porte se fut refermée sur Saniette, faisant descendre en quelque sorte de plusieurs crans l'expression habituelle de son visage, pour pouvoir se trouver dans la bassesse, de plain-pied avec Forcheville, elle avait brillanté ses prunelles d'un sourire sournois de félicitations pour l'audace qu'il avait eue, d'ironie pour celui qui en avait été victime ; elle lui avait jeté un regard de complicité dans le mal, qui voulait si bien dire : « voilà une exécution, ou je ne m'y connais pas. Avez-vous vu son air penaud ? il en pleurait », que Forcheville, quand ses yeux rencontrèrent ce regard, dégrisé soudain de la colère ou de la simulation de colère dont il était encore chaud, sourit et répondit : « Il n'avait qu'à être aimable, il serait encore ici, une bonne correction peut être utile à tout âge ».²⁸

Certes, cette révélation est passagère, et il s'écoulera encore un certain temps avant la disgrâce de Swann, mais celle-ci est ainsi préfigurée par celle de Saniette (que Swann n'a rien fait pour empêcher, malgré la compassion qu'il éprouve pour lui)²⁹. Quant à la scène de *La Prisonnière*, elle prend place pendant la grande réception chez les Verdurin qui va mener à la chute de Charlus. Si Saniette meurt, Charlus, lui, tombe malade et frôle de peu la mort. L'expulsion de Saniette prépare, là encore sur le mode mineur, celle de Charlus, et révèle jusqu'à quelle extrémité – mortelle – peut aller la cruauté des Verdurin – dont à ce stade, on a eu assez d'exemples, mais dont les conséquences n'avaient jamais été aussi graves.

Mais justement, on n'en a pas fini avec Saniette – littéralement. On l'a dit, il partage en effet avec Swann, Cottard et quelques autres le privilège de ressusciter dans un autre passage

²⁷ Voir lettre à Madame Straus du 6 novembre 1908, *Correspondance*, publiée sous la direction de Philip Kolb, tome VIII, Paris, Plon, 1981, p. 276 « Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue comme chaque violoniste est obligé de se faire son "son". [...] La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer, mais oui Madame Straus ! » ; et *Le Côté de Guermantes*, II, p. 839. L'écrivain qui croit qu'il suffit de transposer le langage « passéiste » des aristocrates, y trouve un plaisir qui « n'est pas sans danger, car il risque de croire que les choses du passé ont un charme par elles-mêmes, de les transporter telles quelles dans son œuvre, mort-née dans ce cas, dégageant un ennui dont il se console en se disant "C'est joli parce que c'est vrai, cela se dit ainsi". »

²⁸ *Un Amour de Swann*, I, p. 273.

²⁹ Le souvenir de la scène réapparaît plus loin, on le sait, lorsque Swann repense à celle de sa propre expulsion et imagine Odette avoir pour Forcheville « les mêmes regards, brillants, malicieux et sournois, que le jour où celui-ci avait chassé Saniette de chez les Verdurin » (p. 295).

de *La Prisonnière*, en une sorte de *post-scriptum* à l'expulsion et à la maladie de Charlus : les Verdurin, après le départ des invités, discutent du sort de Saniette, qui était donc, dans cette version, absent de la soirée et décident de lui constituer une rente, en s'arrangeant, de surcroît, pour lui laisser croire qu'il s'agit d'un legs de la Princesse Sherbatoff ! et la rente en question n'est pas non plus anodine, puisqu'ils envisagent, pour l'assurer, de renoncer à louer la Raspelière qui faisait leur orgueil... L'inachèvement de la *Recherche* nous prive sans doute d'une série d'autres retournements, et on en est réduit à imaginer quelles auraient été les conséquences de cet acte généreux. On sait seulement qu'il n'est pas resté à l'état de projet, puisque, au moment de l'enterrement de Saniette, le Narrateur en apprend l'existence par Cottard, mis dans le secret.

Saniette permet donc aux Verdurin de dévoiler à leur tour un autre visage, et de corriger leurs terribles « défauts », eux-mêmes revers de leurs qualités. Ils ne sont pas « tels » qu'ils paraissaient, à l'image de ces personnages de Dostoïevski qu'évoque le Narrateur à peine quelques pages plus loin en discutant avec Albertine :

C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel. Nous sommes tout étonnés après d'apprendre que cet homme sournois est au fond excellent, ou le contraire.³⁰

On sait que pendant la rédaction de *La Prisonnière*, mais surtout en 1921-22, au moment où se préparait sa publication, Proust a lu et relu le romancier russe (et encore écrit sur lui presque à la veille de sa propre mort)³¹. Il est donc possible que cette proximité même ne soit pas un hasard, tant le revirement des Verdurin – autre addition manuscrite, il faut le rappeler – ressemble en effet à ceux d'autres personnages « sournois » ou cruels chez Dostoïevski, comme par exemple le terrible Svidrigaïlov de *Crime et Châtiment*, devenu le bienfaiteur de la famille Marmeladov, et d'autres encore. Le Narrateur, en tout cas, en tire les conséquences qui s'imposent, et développe une véritable théorie du personnage mouvant, et en fin de compte *inexistant* :

Je regrettai de ne l'avoir pas su plus tôt. D'abord cela m'eût acheminé plus rapidement à l'idée qu'il ne faut jamais en vouloir aux hommes, jamais les juger d'après tel souvenir d'une méchanceté car nous ne savons pas tout ce qu'à d'autres moments leur âme a pu vouloir sincèrement et réaliser de bon ; sans doute, la forme mauvaise qu'on a constatée une fois pour toutes reviendra, mais l'âme est bien plus riche que cela, a bien d'autres formes qui reviendront, elles aussi, chez ces hommes, et dont nous refusons la douceur à cause du mauvais procédé qu'ils ont eu. Ensuite, à un point de vue plus personnel, cette révélation de Cottard n'eût pas été sans effet sur moi, parce qu'en changeant mon opinion des Verdurin, cette révélation, s'il me l'eût faite plus tôt, eût dissipé les soupçons que j'avais sur le rôle que les Verdurin pouvaient jouer entre Albertine et moi, les eût dissipés, peut-être à tort du reste, car si M. Verdurin – que je croyais de plus en plus le plus méchant des hommes – avait des vertus, il n'en était pas moins taquin jusqu'à la plus féroce persécution et jaloux de domination dans le petit clan jusqu'à ne pas reculer devant les pires mensonges, devant la fomentation des haines les plus injustifiées, pour rompre entre les fidèles les liens qui n'avaient pas pour but exclusif le renforcement du petit groupe. C'était un homme capable de désintéressement, de générosités sans ostentation, cela ne veut pas dire forcément un homme sensible, ni un homme sympathique, ni scrupuleux, ni véridique, ni toujours bon. [...] Néanmoins, au moment de ma découverte, la nature de M. Verdurin me présenta une face nouvelle insoupçonnée ; et je conclus à la difficulté de présenter une image fixe aussi bien d'un caractère que des sociétés et des passions. Car il ne change pas moins qu'elles et si on veut cliquer ce qu'il a de

³⁰ *La Prisonnière*, III, p. 880.

³¹ Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à mon livre, *L'Illusion qui nous frappe*, Champion, 1996.

relativement immuable, on le voit présenter successivement des aspects différents (impliquant qu'il ne sait pas garder l'immobilité, mais bouge) à l'objectif déconcerté.³²

Ainsi les Verdurin – ou plutôt Saniette, et l'usage qu'ils en font, pourrait-on dire – offrent-ils déjà une forme de réponse aux questions qui vont hanter le Narrateur, dans *La Prisonnière* et surtout dans *Albertine disparue* :

Il faut se rappeler que les questions que je me posais à l'égard d'Albertine n'étaient pas des questions accessoires, indifférentes [...]. Non, pour Albertine c'était une question d'essence : en son fond, qu'était-elle, à quoi pensait-elle, qu'aimait-elle, me mentait-elle [...] ?³³

Si, avec le cycle d'Albertine, c'est l'un des passages de la *Recherche* qui fait apparaître le plus clairement la labilité des personnages, pour autant, il ne s'agit nullement d'une conversion des Verdurin, et il n'y a pas plus de « fond » des Verdurin qu'il n'y en a d'Albertine. Peut-être étaient-ils *déjà*, comme l'affirmait Mme Verdurin, et avant même le revirement final, les bienfaiteurs de Saniette ?

« Ça n'empêche que je tâche toujours de calmer mon mari parce que s'il allait trop loin, Saniette n'aurait qu'à ne pas revenir ; et cela je ne le voudrais pas parce que je vous dirai qu'il n'a plus un sou, il a besoin de ces dîners »,

expliquait-elle ainsi au Narrateur pour excuser leur apparente méchanceté³⁴. Mais peut-être ce trait de bonté aurait-il été suivi d'un nouvel acte de cruauté ? Il ne les empêche nullement, en tout cas, de se trouver un nouveau souffre-douleur : Brichot, qu'« on » avait déjà brouillé avec sa maîtresse, prendra dans *Le Temps retrouvé* la place de Saniette « définitivement » mort³⁵.

Quant à Saniette lui-même, on peut supposer que Proust, comme à son habitude, n'aurait pas résisté au plaisir de transformer son personnage – on a vu qu'il commençait déjà, dans *Sodome et Gomorrhe*, à lui attribuer lâcheté et indiscrétion. Du point de vue de Mme Verdurin, n'est-ce pas Saniette qui « tue » M. Verdurin par sa bêtise et qui, par son « égoïsme », met à l'épreuve « l'ange » qu'est son mari ? Ainsi s'inquiète-t-elle en le voyant partir « comme un homme qui étouffe de rage et a besoin de prendre l'air » :

« C'est encore Saniette qui t'a agacé ? Mais puisque tu sais qu'il est idiot, prends-en ton parti, ne te mets pas dans des états comme cela... Je n'aime pas cela, me dit-elle, parce que c'est mauvais pour lui, cela le congestionne. Mais aussi je dois dire qu'il faut parfois une patience d'ange pour supporter Saniette et surtout se rappeler que c'est une charité de le recueillir. [...] Mais mon mari, sous ses apparences rudes, est très sensible, très bon, et cette espèce d'égoïsme de Saniette, toujours préoccupé de l'effet qu'il va faire, le met hors de lui... Voyons, on petit, calme-toi, tu sais bien que Cottard t'a dit que c'était mauvais pour ton foie. Et c'est sur moi que tout va retomber, dit Mme Verdurin. Demain Saniette va venir avoir sa petite crise de nerfs et de larmes. Pauvre homme ! il est très malade. Mais enfin ce n'est pas une raison pour qu'il tue les autres.³⁶

À l'instar de l'adorable Saint-Loup surpris en train de prononcer des « paroles machiavéliques et cruelles » qui donnent l'impression qu'il « [récite] un rôle de Satan »³⁷, Saniette aurait peut-être, lui aussi, fini par dévoiler sa face sombre, qui sait ? par vraiment tuer

³² *La Prisonnière*, III, p. 830

³³ *Albertine disparue*, IV, p. 97.

³⁴ *La Prisonnière*, III, p. 732.

³⁵ *Le Temps retrouvé*, IV, p. 368.

³⁶ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 363.

³⁷ *Albertine disparue*, IV, p. 53.

les Verdurin au lieu d'être tué par eux ? Ou encore aurait-il laissé voir sa face géniale, comme Vinteuil avec qui il partage l'humiliation et la bonté...³⁸

Ainsi, ce que révèle le défaut... c'est que le défaut n'existe pas, ni dans la littérature, ni dans la « réalité » dont elle prétend rendre compte. Le « défaut de la langue » de Saniette, petit détail pourtant « réaliste » et presque trivial qui lui donne sa consistance comme personnage de roman, est aussi ce qui permet de faire apparaître le caractère mouvant et « illogique » de toute construction romanesque. Comme l'écrira plus tard un grand lecteur de Proust :

[...] pas plus un ordre prétendument chronologique qu'une prétendue justesse d'observation et de peinture de caractères ou des mœurs ne peuvent, à aucun titre, constituer un modèle, ne garantissent une quelconque logique faute de quoi il y aurait, dans un texte, discontinuité, et par conséquent ne sauraient servir de référence pour juger de la bonne qualité ou de la bonne construction (c'est d'ailleurs la même chose) d'un roman.³⁹

Tout est réversible chez Proust : non dans la perspective d'un dévoilement ultime de la vérité, mais dans un mouvement sans fin qui abolit les notions mêmes de défauts et de qualités.

³⁸ Un auteur de romans policiers semble avoir envisagé une telle « revanche » : dans *Les Douze travaux de Saniette*, « l'inspecteur Saniette, timide adjoint du commissaire Swann et souffre-douleur du Préfet Verdurin, prend de la bouteille, de l'assurance, de la graine, et monte en grade » (Michel-Henri Dufay, La Cardere, 2008).

³⁹ Claude Simon, « La fiction mot à mot », *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2006, p. 1188.

La communauté, le défaut et la faute

Julie Brugier
Université Paris-Nanterre

À Camille Dumoulié, qui m'a initiée à la recherche

Dans son sens premier, le défaut renvoie au manque, à l'absence ; comme le souligne le *Trésor de la langue française*, le défaut est l'« absence d'une chose ou d'une personne dont la présence serait nécessaire ou souhaitable (généralement pour former un ensemble cohérent)¹ ». Quasi-synonyme de carence et de pénurie, il rejoint, étymologiquement, la notion de faute, qui dénote elle aussi un manque, une faille. Dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, le linguiste Alain Rey rappelle que le mot « défaut » vient de l'ancien français *défaulte*, dérivé de « défaillir », d'après « faute »². La « faute », quant à elle, vient du latin *fallita*, l'action de faillir, mot lui-même dérivé de *fallere*, faillir³. La proximité des deux mots apparaît également dans leur évolution. Alain Rey identifie deux grands champs sémantiques dans l'histoire du mot « défaut » : un premier, plus ancien, regroupe les acceptions qui dénotent une pénurie ou un manque ; un deuxième regroupe les acceptions qui ont trait à l'imperfection d'un objet ou d'une personne. D'après le linguiste, l'utilisation du mot défaut pour désigner l'imperfection physique ou celle d'une œuvre ne serait attestée qu'à partir du XVI^e siècle, et le sens moral n'aurait émergé qu'au XVII^e siècle. Dans son *Dictionnaire de l'ancien français*, en effet, Greimas propose comme sens premier de *défalte* le manque ou la perte, sans mentionner le défaut physique ou moral⁴. Dans son *Dictionnaire du moyen français*, *défaulte* évoque aussi l'idée d'un manquement aux obligations, ce qui tend à rapprocher le défaut de la faute⁵. Le défaut au sens d'imperfection physique ou morale apparaît au XVII^e siècle chez Furetière, lequel le définit d'abord comme « imperfection, vice naturel ou acquis », en prenant pour exemple l'incivilité, mais aussi le fait d'être bossu, boiteux ou difforme⁶.

Alain Rey place la faute sur le terrain moral en donnant pour sens premier la transgression d'une règle morale ou d'une loi religieuse ; le sens de manquement à une règle plus générale serait apparu par extension. Il souligne cependant que la faute et le défaut se font longtemps concurrence pour désigner le fait d'être en moins (sens que l'on retrouve dans les expressions « sans faute » ou « faute de »). En moyen français, la faute désigne le manque, l'absence, mais aussi le manquement à un devoir. Au XVII^e siècle, Furetière insiste sur cet aspect en faisant de celle-ci un synonyme de péché, une action contre la loi divine ou humaine. À l'inverse, le Littré atténue cette connotation morale et religieuse en proposant une définition très proche de celle du défaut : la faute est l'action de faillir, un « manquement contre »⁷, tandis que le défaut est

¹ « Défaut », *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. Disponible sur : [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2841030480](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2841030480;). Consulté le 26 juillet 2022.

² « Défaut », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle éd., Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 610.

³ « Faute », *ibid.*, p. 836.

⁴ « Défaillir », dans Algidar Julien Greimas, *Le Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 2012, p. 150.

⁵ « Défaillir », dans Algidar Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du moyen français – La Renaissance*, Paris, Larousse, 1992, p. 179.

⁶ « Défaut », dans Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, rééd. Alain Rey, Paris, SNL-Le Robert, 1978, non paginé.

⁷ « Faute », dans Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.littre.org/definition/faute>. Consulté le 4 janvier 2023.

l'action de défaillir, une « privation de »⁸. Alain Rey note enfin que si les deux mots sont proches, ils ont une nuance de sens importante : la faute désigne plutôt l'action ou son résultat, tandis que le défaut exprime une tendance, un trait de caractère.

Cette brève synthèse de l'histoire de ces deux mots permet d'entrevoir leur richesse lexicale et conceptuelle, et de justifier leur rapprochement. Il s'agira dans cet article de s'appuyer sur le lien entre la faute et le défaut afin d'appréhender le concept de communauté, en particulier dans l'œuvre romanesque de William Faulkner. En effet, comme l'a observé Édouard Glissant, la communauté est « le lieu (l'objet et le sujet) de cette œuvre⁹ » : l'écrivain interroge sans relâche le sens même de l'être-en-commun, ses possibilités et ses impossibilités et pose, de façon obsessionnelle, la question du défaut, de la faute et de l'origine de la communauté. Il s'agira dans un premier temps d'étudier la genèse du concept : comment la communauté en est-elle venue à être envisagée comme ce qui, par excellence, ferait défaut ? Considérée comme une forme de sociabilité qui se serait dissoute dans la société, la communauté se définit souvent comme un *défait de communauté* : perdue, elle serait à retrouver. Cette perspective est mise à mal par l'œuvre romanesque faulknérienne et par la façon dont elle déconstruit le mythe de la communauté perdue, l'idée d'une communauté faisant défaut. En effet, comme on le verra dans un deuxième temps, les romans de l'auteur montrent les liens entre les origines de la communauté et la faute originelle qui la fonde. Certains personnages permettent enfin de prendre la communauté en défaut, d'en montrer les failles : ils déconstruisent la fiction de cohésion et montrent qu'il n'y a pas de communauté perdue vers laquelle revenir.

Du défaut de communauté à la faute de la communauté

C'est dans l'essai *Communauté et société (Gemeinschaft und Gesellschaft)*, publié en 1887 par le sociologue et philosophe allemand Ferdinand Tönnies, que la dichotomie entre communauté et société est formulée pour la première fois de façon explicite. Celui-ci considère que la société émerge du processus de dissolution de la communauté. La communauté est « familière, intime et exclusive¹⁰ » : elle n'existe qu'à petite échelle et elle est fondée sur les liens de sang (la parenté), de lieu (le voisinage) et d'esprit (l'amitié). À l'inverse, la société n'est pas un lien naturel, elle est fondée sur l'individualisme et sur une logique marchande. Pour Tönnies, « on entre en société comme en terre étrangère¹¹ ». De l'une à l'autre, il y a une évolution négative, d'un ensemble cohérent à une société atomisée.

D'après le philosophe Jean-Luc Nancy, cette vision de la communauté relève d'un fantasme philosophique, omniprésent dans la pensée occidentale et dont il situe l'origine chez Rousseau, le premier à éprouver « la question de la société comme une inquiétude dirigée vers la communauté, et comme la conscience d'une rupture (peut-être irréparable) de cette communauté¹² ». Ce fantasme consiste à faire de la communauté la béance au fondement de la société : son défaut, donc, au sens premier du terme. La communauté manquerait à la société et l'empêcherait de faire cohésion ; absente, car perdue, elle serait nécessaire pour donner forme au lien social. Selon le philosophe, cette conception de la communauté est moins rétrospective que prospective : elle relève d'un immanentisme, d'une pensée téléologique pour laquelle la communauté est une essence à réaliser sans restes – c'est cette vision de la communauté qui opère dans les totalitarismes.

⁸ « Défaut », dans Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.littre.org/definition/d%C3%A9faul>. Consulté le 4 janvier 2023.

⁹ Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, 1996, p. 176.

¹⁰ Ferdinand Tönnies, *Communauté et société* [1897], trad. Niall Bond et Sylvie Mesure, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 5.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

¹² Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* [1983], Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 29.

À l'inverse, Nancy aborde la communauté sous l'angle du désœuvrement, notion qu'il reprend à Maurice Blanchot. Pour Nancy, la communauté n'a pas lieu comme œuvre, elle est « cela qui n'a plus à faire ni avec la production, ni avec l'achèvement, mais qui rencontre l'interruption, la fragmentation, le suspens¹³ ». Inachevée, irréalisable, la communauté désœuvrée n'est ni un but, ni quelque chose d'historique, mais, comme le note la chercheuse Céline Guillot, « un événement, un appel, éventuellement [...] une exigence¹⁴ ». Sans *archè* ni *télos*, elle n'a aucune essence. Désœuvrée chez Nancy, elle est négative chez Blanchot, ne pouvant pas se présenter comme substance ou comme projet. Désœuvrer la communauté ou parler d'une communauté négative revient donc à inscrire doublement l'absence au cœur de la communauté, puisqu'elle n'a jamais eu lieu et ne peut jamais se réaliser de façon prospective. Si elle échappe à la dialectique de la perte et du recouvrement, cette vision de la communauté n'en rejoint pas moins la notion de défaut : puisqu'elle n'a pas eu lieu telle que nous pouvons l'imaginer, elle ne peut être perdue, mais elle n'en pas moins ce « qui rencontre l'interruption, la fragmentation, le suspens¹⁵ », une exigence imparfaite, une faille.

L'évolution sémantique du mot communauté implique étymologiquement une négativité et permet de tracer des liens avec le défaut et la faute, ainsi que l'a souligné Roberto Esposito dans son ouvrage *Communitas. Origine et destin de la communauté*, publié en 2000. Le philosophe italien montre que le commun a souvent été défini comme une propriété de ceux qu'il réunit ou comme une substance produite par leur union : il devient dans cette perspective « une qualité qui *s'ajoute* à leur nature de sujet, les faisant *de surcroît* membres d'une communauté, c'est-à-dire encore *plus* sujets¹⁶ ». Cette vision de la communauté est indissociable de ce qu'il appelle une « sémantique du *proprium* », c'est-à-dire l'idée que la communauté peut être perdue ou retrouvée, qu'elle peut nous appartenir. Or, étymologiquement, elle a le sens contraire : l'adjectif *communis*, dérivé du grec *koinos*, désigne « ce qui commence là où le "propre" finit¹⁷ », c'est-à-dire, ce qui s'oppose au privé, au particulier. À cette première acception, Esposito en ajoute une autre, à partir de la racine *munus*, laquelle appartient au champ sémantique du devoir. Le *munus* ne désigne que le don que l'on donne et non celui que l'on reçoit : il est transitif et ne peut être possédé, mais constitue une obligation contractée envers l'autre. L'ancien sens du mot *communis* reprend cette idée du *munus*, puisqu'il désigne le partage d'une charge.

La communauté est dès lors pensée par Roberto Esposito comme partage d'un *munus*, d'un don, qui n'est ni propriété, ni appartenance. Elle se distingue de la *res publica*, puisque le commun est un *rien en commun*. Le commun ne se définit plus par le propre :

[Il se définit] par l'impropre – ou plus radicalement par l'autre. Il est caractérisé par le fait que la propriété soit, partiellement ou intégralement, vidée et renversée en son négatif : une dépropriation qui investit et décentre le sujet propriétaire, le forçant à sortir de lui-même, à s'altérer¹⁸.

La communauté n'a donc pas de substance et ne peut se concevoir comme un corps collectif, pas plus qu'elle ne peut être envisagée comme la multiplication des individualités : dans son pli étymologique même, elle est une interruption, « un vertige, une syncope, un spasme

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ Céline Guillot, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté ?* Blanchot, Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, p. 8.

¹⁵ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 79.

¹⁶ Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté* [1998], trad. Nadine Le Lirzin, précédé de : Jean-Luc Nancy, « Conloquium », Paris, PUF, 2000, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20. Entre crochets, modification du texte d'origine.

dans la continuité du sujet¹⁹ ». Elle est le défaut au cœur du sujet, la faille qui le traverse et le constitue — et l'on retrouve ici la communauté suspensive, fragmentée ou interrompue telle que la pense Nancy. Pour Roberto Esposito, la faute et le défaut d'origine constituent le fondement même de la communauté :

Tous les récits sur le délit fondateur – crime collectif, assassinat rituel, sacrifice victimaire –, qui accompagnent comme un sombre contre-chant l'histoire de la civilisation, ne font que rappeler sous forme métaphorique le *delinquere* – au sens technique de « manquer », « faire défaut » – qui nous maintient ensemble. La brèche, le trauma, la lacune dont nous provenons : non pas l'Origine, mais son absence, son retrait. Le *munus* originel qui nous constitue, et nous destitue, dans notre finitude mortelle²⁰.

Le délit fondateur est une métaphore du *delinquere* qui nous maintient ensemble, à la fois une faute et un défaut, une béance vers laquelle nul retour n'est possible. Autrement dit, penser l'origine du commun revient à penser notre défaut d'origine, « la brèche, le trauma, la lacune dont nous provenons ». Ces réflexions d'Esposito semblent particulièrement pertinentes pour analyser l'œuvre faulknérienne, qui pose sans relâche la question des origines de la communauté. Celui qui se déclara « unique possesseur et propriétaire²¹ » du comté mythique de Yoknapatawpha n'eut de cesse d'interroger la béance au cœur de cette communauté fictive, qui rappelle le Mississippi de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle, ce Sud profond où il vécut et dont il fit la matière de son œuvre.

Au commencement était la faute : les origines de la communauté

Le comté de Yoknapatawpha a souvent été considéré comme un exemple paradigmatique de communauté fictive. Faulkner lui-même déclara qu'il « ne vivrai[t] jamais assez longtemps pour l'épuiser²² » : en effet, tout au long de sa carrière, il l'ausculta, le cartographia, en ébaucha la démographie, rédigea la généalogie de ses habitants, raconta sa genèse et sa chute. La question de l'origine du comté revient de façon obsessionnelle dans son œuvre romanesque et pose celle de l'origine du Sud lui-même. À travers l'histoire du Yoknapatawpha, c'est la légende du Vieux Sud chevaleresque et aristocratique qui s'effondre²³, et la fiction déconstruit l'idée selon laquelle il aurait pu un jour être une communauté idyllique et homogène, en mettant en évidence ses fautes originelles.

Ainsi, les pères fondateurs du comté de Yoknapatawpha sont des usurpateurs, qui ont volé la terre des Indiens. L'Appendice Compson²⁴, ajouté à la fin du *Bruit et la Fureur* en 1946²⁵, commence par la biographie du chef chickasaw Ikkemotubbe, présenté au début de

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 22.

²¹ La mention apparaît dans la première version de la carte du Yoknapatawpha dessinée par l'auteur, traduite et publiée dans ses *Œuvres romanesques*, t. II, éd. André Bleikasten et François Pitavy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

²² William Faulkner cité par André Bleikasten, *William Faulkner : Une vie en romans. Biographie*, Croissy-Beaubourg, Éditions Aden, 2007, p. 202 (voir Joseph Blotner, *Faulkner: a Biography* [1974], Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 619 : « *I would never live long enough to exhaust it* »).

²³ Sur le thème de l'identité régionale et des mythes qui la fondent, déjà largement étudié dans la littérature étasunienne et dans l'œuvre faulknérienne, on peut consulter, entre autres, James Cobb, *Away Down South: A History of Southern Identity*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2005 et Tara McPherson *Deconstructing Dixie, Race, Gender and Nostalgia in the Imagined South*, Durham, Duke University Press, 2003.

²⁴ Faulkner voyait dans l'Appendice la clé pour comprendre *Le Bruit et la fureur*. Ce texte a un statut particulier, il retrace la généalogie des Compson et de certains personnages qui les entourent, sous une forme narrative. Il donne parfois des informations sur des événements ultérieurs au roman.

²⁵ Soit dix-sept ans après la parution du roman.

l'Appendice comme un roi dépossédé, qui échange ses terres contre un cheval avec Jason Lycurgus Compson : il est lui-même touché par la faute, dans la mesure où il vend ses terres. Son surnom, « Du Homme », donné par un français (traduisant *the man*, utilisé par les chickasaw pour désigner leur chef), devient par déformation « *Doom* », la damnation. Immédiatement après Ikkemotubbe, l'Appendice raconte la vie d'Andrew Jackson, le septième président des États-Unis, présenté comme un « *great white father with a sword*²⁶ ». Or Jackson fut responsable du transfert des populations indiennes vers l'Ouest et apparaît donc comme le premier usurpateur de leurs terres. Aude Lalande souligne l'importance de ces mentions, qui précèdent l'histoire des pères fondateurs du comté :

L'écriture – ou la réécriture – des origines fait appel aux Indiens, absents des premiers grands romans généalogiques dessinant la topographie du comté et disparus au moment de leur entrée en scène narrative, tant du comté de Lafayette où vivait Faulkner que du comté du Yoknapatawpha qui en déploya pendant trente-cinq ans la sublimation imaginaire. Au centre de la fiction ressurgit l'acte fondateur du comté : le traité de Pontotoc par lequel les Chickasaw cédaient, en 1832, une partie de leurs territoires, avant d'accepter, un an plus tard, de partir pour l'Oklahoma. Pacte factice, biaisé, tentant de justifier le déplacement des Indiens par le désir d'enracinement des Blancs²⁷.

La fiction s'inscrit dans le prolongement de l'histoire, comme on le voit avec Thomas Sutpen dans *Absalom, Absalom !*, lequel prend cent mille mètres carrés de terre aux Indiens : il acquiert sa propriété, Sutpen's Hundred, en 1833, soit un an après le traité de Pontotoc, jouant à travers l'usurpation fictive le vol bien réel des terres chickasaw.

Le récit faulknérien montre à plusieurs reprises la façon dont la communauté de Yoknapatawpha cherche à occulter l'illégitimité de sa fondation. Au centre du comté et de la ville de Jefferson se trouve en effet le palais de justice, dans lequel sont entreposées les archives de la communauté. Les titres de propriété et actes de transferts montrent, comme le note Raphaëlle Guidée, que « l'histoire du comté se formule [...] comme une série de dépossessions successives et de fondations ratées²⁸ ». L'importance de ce bâtiment est soulignée dans *Requiem pour une nonne* (1950), dont le premier acte, « Le Palais de Justice (Un nom pour la ville) », raconte la genèse de Jefferson :

Mais avant tout, le palais de justice : le centre, le foyer, le moyeu ; dressé au centre de la circonférence du comté comme un nuage unique dans le cercle de son horizon, étendant son ombre immense jusqu'au cercle extrême de l'horizon ; rêveur, méditatif, symbolique et pondérable, haut comme un nuage, solide comme un roc, dominant tout²⁹.

La centralité du palais de justice est montrée avec emphase (les mots centre, cercle et leurs synonymes sont répétés sept fois) : il est le cœur de Jefferson et plus largement du Yoknapatawpha, sur lequel il étend son ombre imposante. Or, ainsi que l'a observé Jacques

²⁶ William Faulkner, « Appendix Compson: 1699-1945 » dans *Novels 1926-1929*, New York, Library of America, 2006, p. 1127.

²⁷ Aude Lalande, « L'impossible de la fondation. Les Indiens de William Faulkner », *L'Homme*, 166, avril-juin 2003. DOI : 10.4000/lhomme.217. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/lhomme/217>. Consulté le 22 août 2022, p. 39.

²⁸ Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W. G. Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 123.

²⁹ William Faulkner, *Requiem pour une nonne* [1950], trad. Maurice-Edgar Coindreau, revue par François Pitavy, dans *Œuvres romanesques*, t. IV, éd. Alain Geoffroy, François Pitavy et Jacques Pothier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 469 ; *Requiem for a nun*, dans *Novels 1942-1954*, New York, Library of America, 1994, p. 499-500 : « *But above all, the courthouse: the center, the focus, the hub; sitting looming in the center of the county's circumference like a single loud in its ring of horizon, laying its vast shadow to the uttermost rim of horizon; musing, brooding, symbolic and ponderable, tall as cloud, solid as rock, dominating all [...]* ».

Pothier, le palais de justice est le « temple de la Loi, et aussi de toute trace écrite, de toute symbolique collective³⁰ ». Le palais de justice joue donc le rôle du Père : sa construction marque l'entrée de la communauté dans l'ordre symbolique et la constitue en tant que sujet collectif, en lui permettant d'accéder à la nomination. En même temps, les archives écrites actent l'usurpation des terres, l'enregistrent pour la postérité : l'ordre symbolique de la communauté est donc déjà entaché par la faute, déjà défaillant. Rien d'étonnant, donc, à ce que l'autre bâtiment fondateur du comté soit la prison, dont la construction précède même celle du palais de justice. Faulkner y consacre le troisième et dernier acte de *Requiem pour nonne* : personnifiée dans le texte, la prison est le témoin de toute l'histoire de la communauté. Dans la genèse symbolique de Jefferson et du Yoknapatawpha, la faute précède ainsi la loi, elle fonde la communauté ; la loi, en retour, occulte la faute originelle.

À l'usurpation des terres par les pères fondateurs du comté, s'ajoute la défaillance de la fonction paternelle et la déchéance de l'image du père, que Camille Dumoulié avait observées, à juste titre, dans *Le Bruit et la Fureur*³¹. Le Yoknapatawpha est peuplé de pères tyranniques, fautifs ou criminels, qui exposent la violence de l'ordre culturel, le racisme et la misogynie de la société sudiste. Certains sont simplement mesquins ou absents : leur faute est plutôt du côté du défaut que de la défaillance. Dans *Le Hameau*, Will Varner marie prestement sa fille Eula, enceinte, à Flem Snopes, un petit métayer impuissant et sans scrupules : cette dernière se suicidera dans *La Ville*. Anse Burden, dans *Tandis que j'agonise*, est une satire de la figure paternelle, ainsi que l'a noté Carolyn Porter³² : son autorité est une imposture et, alors qu'il ne fait jamais rien, il obtient tout ce qu'il veut grâce à ce que font ses enfants. Dans *Le Bruit et la Fureur*, Jason Compson porte le nom de son père et en assume le rôle ; comme l'a montré Camille Dumoulié, il appartient au deuxième temps de l'histoire, ouvert par la mort du Père, qui est le « temps de la faute, du ressentiment ou de la culpabilité³³ ». Ce père de substitution est vil au point de voler l'argent de sa propre nièce, par haine de sa sœur disparue. Jason n'a cependant pas la puissance destructrice d'autres pères fanatiques ou cruels, dont la violence peut aller jusqu'à l'infanticide, rappelant ainsi les tyrans antiques et leur folie meurtrière³⁴. Dans *Lumière d'août*, Doc Hines, un vieillard raciste et odieux (le patronyme *Hines* ressemble à s'y méprendre au mot *heinous*), laisse mourir sa propre fille, Milly, car elle accouche d'un enfant qu'il croit métis. Il suit la trajectoire de l'enfant, Joe, avec une haine profonde et constante : il se fait embaucher dans l'orphelinat où il le place afin de s'assurer qu'il ne s'intègre pas aux autres enfants, puis, quand il devient adulte, incite la foule à le lyncher.

C'est dans *Absalom, Absalom !* que l'on trouve cependant l'un des exemples les plus redoutables de la loi cruelle des pères. Le planteur Thomas Sutpen est un aventurier, un blanc pauvre dont l'obsession est généalogique : il veut fonder une lignée et une plantation, afin d'accéder au statut social qui lui a été refusé dans son enfance. Il part s'enrichir dans les Caraïbes (sans doute en Haïti) où il devient contremaître d'une plantation, terrasse une révolte d'esclaves et épouse la fille du planteur. Selon l'hypothèse de deux des narrateurs internes du roman, Quentin et Shreve, Sutpen aurait répudié sa femme et son fils, en découvrant que celle-ci avait du sang noir. Pour fonder une lignée, Sutpen doit devenir père : or, comme le rappelle Carolyn Porter³⁵, dans la structure patriarcale de la plantation, ce qui fait un père dynastique

³⁰ Jacques Pothier, « Naissance d'un sujet collectif : Jefferson », *RANAM*, 13, 1980, p. 59.

³¹ Camille Dumoulié, *Fureurs : De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Economica-Anthropos, 2012, p. 316-317.

³² Carolyn Porter, *William Faulkner*, New York, Oxford University Press, 2007, p. 80.

³³ Camille Dumoulié, *Fureurs*, op. cit., p. 317.

³⁴ À ce sujet, voir l'article de Camille Dumoulié, « Formes théâtrales du délire : la folie du pouvoir », *Littératures*, 31, automne 1994, p. 117-128. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1994_num_31_1_1672. Consulté le 4 janvier 2023.

³⁵ Carolyn Porter, « Absalom, Absalom !: (Un)Making the Father » dans Philip Weinstein (dir.), *The Cambridge Companion to William Faulkner*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 168-196.

c'est un fils légitime susceptible de porter et de perpétuer son nom. Pour accomplir ce dessein, il part donc dans le Mississippi, où il épouse la fille d'un homme respectable, Ellen Coldfield, dont il a deux enfants, Henry et Judith. Le fils répudié, Charles Bon, est élevé par sa mère à la Nouvelle-Orléans et rencontre Henry Sutpen à l'université. Il se lie d'amitié avec celui-ci, puis se fiance à Judith, sa demi-sœur. Bon cherche à être reconnu de Sutpen et c'est précisément ce qui met à mal son dessein dynastique : il veut forcer la reconnaissance de son père par la menace de l'inceste, jusqu'à ce que Sutpen provoque son meurtre par son fils légitime, Henry, qui disparaît après le crime.

C'est l'obsession de la pureté raciale de sa lignée qui fait échouer le projet de Sutpen : il incite son fils au meurtre fratricide afin que ne soit pas dévoilé le métissage de sa lignée. Lorsqu'il rentre de la guerre, après le meurtre et la disparition de Henry, Sutpen cherche désespérément à le remplacer en engendrant un autre fils. Il propose d'abord à sa belle-sœur Rosa d'avoir un enfant et de ne l'épouser que si c'est un garçon, puis a des rapports avec Millie, la petite-fille de Wash Jones, un blanc pauvre, et cette dernière tombe enceinte. Il la rejette quand il découvre que ce n'est pas un garçon, en lui déclarant que si elle était une jument il lui aurait trouvé une stalle dans son écurie. Comme le suggère Carolyn Porter, ces deux épisodes exposent la fonction essentiellement procréative des femmes dans la société sudiste. Si Sutpen est toujours décrit comme une figure mystérieuse voire dangereuse par les villageois, ce n'est pas parce qu'il déroge aux lois de la communauté : le défaut de Sutpen est de vouloir accéder à la classe dominante sans se soucier d'occulter les ressorts de cette domination. Ses actions dévoilent le fondement même de l'ordre culturel, en exposant l'économie raciale et sexuelle sur laquelle il est fondé. Le fermier Wash Jones, autre figure de père meurtrier, tue Sutpen d'un coup de faux, avant d'assassiner sa petite-fille et son arrière-petite-fille et de se suicider. Le texte montre ainsi que l'obsession de la pureté raciale ne peut déboucher que sur l'impossibilité de la fondation : l'effondrement du projet de Sutpen est aussi celui du Sud, dans la mesure où il repose sur une fiction d'homogénéité raciale et de cohésion sociale. Dans cette perspective, la communauté fait défaut non parce qu'elle a été perdue, comme le suggèrent certaines relectures nostalgiques du Vieux Sud, mais bien parce qu'elle a toujours été fictive, que son homogénéité et sa cohésion sont illusoires.

La communauté prise en défaut

À la violence des origines, à la faute et à la défaillance des pères, s'ajoute une autre forme de violence aux origines de la communauté. En effet, lorsque Roberto Esposito parle du meurtre primordial, il renvoie explicitement aux réflexions de René Girard sur le sacrifice dans *La Violence et le Sacré* (1972)³⁶. Contenue par le système judiciaire dans les sociétés modernes, la violence serait régulée par le sacrifice dans les sociétés archaïques. Selon Girard, tous les mythes fondateurs mettraient en scène une crise mimétique et sa résolution : celle-ci correspond à un moment où une communauté connaîtrait une crise d'indifférenciation³⁷, pendant laquelle la violence collective se concentre sur un individu ou sur un groupe, désigné comme responsable. Ce sont surtout des marginaux qui sont sacrifiés : en d'autres mots, des personnes considérées sacrificiables par la communauté et qui permettent de détourner la violence de ses membres. La liminarité de la victime émissaire est essentielle : elle ne peut être tout à fait extérieure, car la violence unanime échouerait à purger la communauté, ni trop intégrée, car son

³⁶ René Girard, *La Violence et le sacré* [1972], dans *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset 2007. Esposito fait aussi référence à *Totem et Tabou* (1913), essai dans lequel Freud raconte l'origine de l'humanité, avec la figure de l'*Urvater*, un père sans père, à la tête la horde primitive. Il est assassiné et dévoré par ses fils. De la culpabilité des fils, aurait émergé l'interdit de l'inceste et du parricide ; en renonçant à la puissance du père, la horde primitive serait entrée dans l'humanité.

³⁷ Pour des raisons d'ordre social ou naturel (comme une épidémie, par exemple).

meurtre ne permettrait pas d'entretenir l'illusion d'une cause externe³⁸. Le sacrifice de la victime émissaire arrête la crise et justifie *a posteriori* son choix, en créant la cohésion sociale. Le mécanisme du bouc émissaire serait donc au fondement de l'ordre culturel³⁹ : en rejouant la crise mimétique originelle et le meurtre primordial, il en renouvellerait les effets⁴⁰. Le sacrifice du bouc émissaire, origine et béance à la fois, est ce *delinquere* dont parle Esposito, ce *munus* qui constitue et destitue, qui place la mort au cœur même du commun.

Le mécanisme sacrificiel, et notamment l'idée d'une crise d'indifférenciation qui ne serait résolue que par le sacrifice de la victime émissaire, est une perspective intéressante pour aborder l'œuvre faulknérienne, en particulier la problématique du métissage, défaut et faute suprême dans le Sud ségrégationniste⁴¹. En effet, jusqu'à la fin de la ségrégation raciale, toute la structure sociale du Sud repose sur la fiction d'une séparation et d'une différence entre les races : à cet égard, pour la société sudiste, le métis est à la fois une anomalie physique et le produit d'une faute morale, une « [souillure] et une abomination » selon l'exclamation proférée par Doc Hines dans *Lumière d'août*⁴². Le métissage est aussi ce qui peut prendre la communauté en défaut, car en mettant à mal cette fiction raciale, en se rendant parfois imperceptible, il expose les failles du système idéologique sur lequel elle repose, l'illégitimité de sa fondation et l'étendue de ses fautes. Le trouble semé par le métissage dans la société sudiste est un thème récurrent de l'œuvre faulknérienne, laquelle figure de nombreux personnages dont l'ambiguïté raciale est une menace pour la communauté du Yoknapatawpha et plus largement pour le Sud. Dès lors que le métissage n'est pas immédiatement visible, il montre que la division raciale imaginée par le Sud peut devenir imperceptible et donc que la race est une construction sociale. Ces personnages ambivalents sont mis à morts : la communauté sacrifie ceux qui la menacent, mais ce sacrifice échoue à créer de la cohésion, il dévoile la béance qui la fonde. La communauté prise en défaut n'est alors plus qu'un défaut de communauté.

Parmi ces personnages ambigus et indifférenciateurs, on peut retenir les figures de Joe Christmas, dans *Lumière d'août* et de Charles Bon, dans *Absalon, Absalon !*. Joe Christmas est un *bootlegger* qui croit avoir du sang noir, bien que sa peau soit blanche. Le personnage s'inscrit dans le topos du *racial passing* : dans le contexte du Sud des États-Unis du début du XX^e siècle, ce terme désigne le fait pour un noir de se faire passer pour blanc⁴³. Arrivé dans le village de Jefferson, Joe Christmas est embauché dans une scierie et s'installe dans le quartier des esclaves d'une ancienne plantation⁴⁴. Il commence une liaison amoureuse avec la propriétaire des lieux, une femme blanche, Joanna Burden, qu'il finira par tuer, peut-être pour se défendre. Suite au

³⁸ René Girard, *La Violence et le sacré*, op. cit., p. 311.

³⁹ Les analyses de Girard sont proches de celles de Freud, ce qu'il reconnaît lui-même en rappelant que Freud avait déjà montré le lien entre la pratique rituelle, le meurtre primordial et l'ordre culturel. Néanmoins, pour Girard, Freud n'arriverait pas à concilier la fonction du sacrifice avec son origine, synthétisée dans la figure du bouc émissaire.

⁴⁰ René Girard, *La Violence et le sacré*, op. cit., p. 341.

⁴¹ Rappelons que le mariage interracial est interdit dans seize états américains jusqu'en 1967, lorsque l'arrêt de la Cour suprême *Loving v. Virginia* statue que cette interdiction est anticonstitutionnelle.

⁴² C'est par ce terme que Doc Hines désigne son petit-fils métis qu'il incite la foule à lyncher (William Faulkner, *Lumière d'août*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, revue par André Bleikasten, dans *Œuvres romanesques*, t. II, op. cit., p. 287 ; *Light in August* [1932], dans *Novels 1930-1935*, New York, The Library of America, 1985, p. 684 : « *a pollution and an abomination* »). Je modifie la traduction.

⁴³ Dans les États du Sud, étaient considérés noirs tous ceux qui avaient « une goutte de sang africain » (*one-drop rule*), même s'ils étaient blancs en apparence, suivant des lois sur la pureté raciale adoptées par la plupart des États sudistes entre 1910 et 1930. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce thème est récurrent dans la littérature étasunienne et il est souvent associé à la peur du métissage. Parmi des textes paradigmatiques qui abordent le thème on peut citer *Passing* (1929) de Nella Larsen ou « The Father of Desiree's Baby » (1893) de Kate Chopin.

⁴⁴ Lieu à l'évidence lourd de sens. La relation entre Joanna Burden et Joe Christmas se déploie dans un espace chargé du souvenir de l'esclavage, de l'exploitation sexuelle des femmes noires par les planteurs et de la structure hiérarchique de la plantation.

meurtre, le village découvre que Joe aurait eu du sang noir et sa culpabilité devient une prophétie raciale que la communauté souhaiterait voir s'accomplir. Joe prend la fuite, puis finit par entrer dans la ville de Mottstown où il se fait arrêter, avant de prendre la fuite de nouveau. À ce moment-là, le narrateur anonyme remarque :

Il n'a jamais agi, ni comme un Blanc, ni comme un Noir. C'est ça, voyez-vous. C'est ça qui a rendu les gens si furieux. Pensez donc, un assassin qui se promène en ville, bien habillé, comme pour défier le monde, alors qu'il aurait dû être en fuite, rôdant par les bois, essayant de se cacher, tout sale et boueux. On aurait dit qu'il ne savait même pas qu'il était un assassin, encore moins un nègre⁴⁵.

Le *racial passing* de Joe déstabilise la communauté, puisque l'idée d'une visibilité de la différence est le fondement de toute la politique ségrégationniste du Sud. Joe refuse de performer la race, il choisit un entre-deux identitaire alors que, comme le résume André Bleikasten, dans le comté « [l]e premier devoir social de l'individu est un devoir d'identité franche⁴⁶ ». Dès lors que Joe peut passer pour blanc sans jamais éveiller les soupçons, « les apparences se mettent à trahir les essences, l'opposition blanc/noir se défait et toute la structure sociale menace de s'écrouler ».

La critique a souvent interprété Joe Christmas comme un *pharmakos*. Certains éléments rappellent les théories girardiennes : orphelin de père et mère, marginal vivant en bordure de Jefferson, Joe est la victime émissaire idéale, puisque sa mise à mort ne peut engendrer de représailles. Il est accusé d'un crime indifférenciateur (tuer et violer une femme blanche), menaçant l'ordre culturel de Jefferson, qui repose sur l'interdiction du métissage. Figure christique, comme le suggère son nom, il est assassiné et son corps agonisant est émasculé par le shérif adjoint extraordinaire Percy Grimm. Sa mort pourrait s'interpréter comme le sacrifice du *pharmakos*, puisqu'elle semble signer le retour à l'ordre de la communauté de Jefferson ; ce serait le *delinquere* refondant la communauté. Néanmoins, cette analyse peut être nuancée. L'enjeu de la traque n'est pas tant de rétablir l'ordre social que d'occulter ce sur quoi il se fonde (la fiction de la séparation des races), en assignant à Joe une identité figée, qui correspond à un stéréotype raciste (celui du noir coupable d'avoir tué et violé une femme blanche⁴⁷). Joe est poursuivi et tué sans procès, et la castration rejoue un geste qui fait partie intégrante de l'économie sexuelle des lynchages : Percy Grimm le montre bien, puisqu'il s'exclame, en découpant le sexe de Joe Christmas : « Maintenant, tu laisseras les femmes blanches tranquilles, même en enfer⁴⁸ ! ». Au moment de sa mort, en lieu et place d'un dernier soupir, le sang jaillit, dans une noirceur fantasmagorique (« le flot comprimé de sang noir jaillit comme un soupir

⁴⁵ William Faulkner, *Lumière d'août*, op. cit., p. 261 ; *Light in August*, op. cit., p. 658 : « He never acted like either a nigger or a white man. That was it. That was what made the folks so mad. For him to be a murderer and all dressed up and walking the town like he dared them to touch him, when he ought to have been skulking and hiding in the woods, muddy and dirty and running. It was like he never even knew he was a murderer, let alone a nigger too. »

⁴⁶ André Bleikasten, « Notice : *Lumière d'août* », dans William Faulkner, *Œuvres romanesques*, t. II, op. cit., p. 1152-1153 pour cette citation et la suivante.

⁴⁷ Ce stéréotype raciste est omniprésent dans la culture sudiste, notamment lors des lynchages. Comme la femme blanche est garante de la pureté raciale et de la masculinité blanche, le moindre soupçon de violation doit être étouffé dans la violence. On le voit dans l'affaire Emmett Till : ce jeune garçon afro-américain venu en vacances dans le Mississippi fut accusé par une femme blanche de l'avoir sifflée. Il fut torturé, mutilé et tué, puis jeté dans la rivière Tallahatchie. Les coupables furent acquittés par le jury, après une délibération expéditive. Faulkner revisite ce stéréotype de façon glaçante dans la nouvelle « Septembre ardent », qui raconte le lynchage d'un homme noir, Will Meyers, accusé d'avoir agressé Miss Minnie Cooper, une femme blanche. La nouvelle montre de façon implacable la façon dont la suprématie blanche est indissociable du contrôle de la sexualité féminine.

⁴⁸ Robyn Wiegman note ainsi que la castration était fréquente au cours des lynchages : « The Anatomy of Lynching », *Journal of the History of Sexuality*, 3/3, 1993, p. 445-467. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3704016>. Consulté le 22 août 2022.

brusquement⁴⁹ ». Son jaillissement donne l'impression que le signe qui faisait défaut à la communauté (la peau noire) est remplacé par ce sang qui déborde et envahit le texte. Par le seul fait d'avoir été versé, ce sang devient noir et peut enfin correspondre à la sémiotique raciale de Jefferson que la peau de Joe éludait. Avec ce meurtre brutal, comme le remarque Aurélie Guillain, les bourreaux, « loin de refouler le désordre hors de la cité et de symboliser la fondation réitérée d'un ordre social, [...] perpétuent une violence dénuée de sens⁵⁰ ». La ville reste ensuite connue comme « là où on a lynché le nègre » [« *where they lynched that nigger*⁵¹ »] : cette phrase implique toute la communauté dans la mort de Joe comme le suggère l'utilisation du pronom *they*, elle semble nier que cette violence puisse avoir un sens et refonder l'ordre social. Le commun n'existe donc qu'en tant que violence collective, comme un *delinquere*, une faille et non comme une substance qui permettrait d'unifier la communauté.

Dans *Absalon, Absalon !*, le risque d'indifférenciation apparaît à travers le fils répudié par Sutpen, Charles Bon. C'est un personnage séduisant, mystérieux et efféminé, qui n'est présent dans le texte qu'à travers le regard d'autres personnages. La menace représentée par Bon se joue sur plusieurs niveaux. Originaire d'Haïti, élevé à la Nouvelle-Orléans, il est doublement créole : or, la Louisiane, annexée aux États-Unis en 1803, avait des règles de classification raciale beaucoup plus souples que celles du territoire étasunien. C'est peut-être parce que les frontières raciales y semblent plus floues que la Nouvelle-Orléans est représentée dans le texte comme un espace dangereux et libidinal, l'inverse de Jefferson et du comté. La ville est aux yeux de Henry « opulente, sensuelle, pécheresse⁵² » et son architecture « féminine et flamboyante⁵³ » rappelle la première description du créole Charles Bon, nonchalamment étendu dans son déshabillé à fleurs⁵⁴. C'est là que Bon révèle à Henry son mariage morganatique avec une octavonne et l'existence de son fils Charles Étienne. Non seulement Bon incarne les dangers du métissage puisque la différence peut devenir invisible, mais il met aussi en évidence l'économie du désir qui sous-tend l'interdit : ce n'est pas l'existence de la femme et de l'enfant qui choquent Henry, puisque le viol des esclaves faisait partie intégrante de la structure de la plantation, mais bien le mariage. La séparation raciale créée par l'habitation et les cases disparaît dans l'espace domestique de l'octavonne : si elle vit cachée dans une maison, Bon refuse cependant de la répudier ou de répudier son fils, et leur accorde donc une existence sociale inconcevable pour la société mississippienne. Bon est aussi une figure dangereuse à cause de son triangle amoureux avec Henry et Judith, dans lequel l'homoérotisme côtoie l'inceste, comme le résume bien Mr. Compson :

Tel est peut-être en effet l'inceste pur et parfait : le frère se rendant compte que la virginité de sa sœur doit être détruite avant d'avoir réellement existé, et détruisant cette virginité par l'intermédiaire de son beau-frère, l'homme qu'il voudrait être s'il pouvait par métamorphose

⁴⁹ William Faulkner, *Lumière d'août*, op. cit., p. 346 ; *Light in August*, op. cit., p. 743 : « *the pent black blood seemed to rush like a released breath* ».

⁵⁰ Aurélie Guillain, *Faulkner, le roman de la détresse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 139.

⁵¹ William Faulkner, *Lumière d'août*, op. cit., p. 369 ; William Faulkner, *Light in August*, op. cit., p. 766.

⁵² William Faulkner, *Absalon, Absalon !* [1936], trad. René-Noël Raimbault, revue par François Pitavy, dans *Œuvres romanesques*, t. II, op. cit., p. 702 ; William Faulkner, *Absalom, Absalom!* [1936], dans *Novels 1936-1940*, New York, The Library of America, 2006, p. 91 : « *opulent, sensuous, sinful* ».

⁵³ *Ibid.* : « *femininely flamboyant* ».

⁵⁴ Mr. Compson dit qu'il était beau, élégant, félin et l'imagine « nonchalamment étendu dans une robe de chambre à fleurs presque féminine à l'une des fenêtres ensoleillées de son appartement » (William Faulkner, *Absalon, Absalon !*, op. cit., p. 689 ; *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 79 : « *reclining in a flowered, almost feminised [sic] gown, in a sunny window in his chambers* »), phrase qu'il répète juste après, en se le figurant « nonchalamment étendu devant eux dans les déshabillés exotiques et presque féminins de son intimité de sybarite » (*Ibid.*, p. 690 ; loc. cit. : « *lounging before them in the outlandish and almost feminine garments of his sybaritic privacy* »).

devenir l'amant, le mari ; par qui il voudrait être ravi, qu'il voudrait choisir comme ravisseur, s'il pouvait par métamorphose devenir la sœur, la maîtresse, l'épousée.⁵⁵

L'inceste désigne ici non pas la relation entre Bon et Judith, mais l'inceste que Henry voudrait accomplir avec Judith par l'intermédiaire de Bon et qui se double de l'accomplissement de la relation homosexuelle (et incestueuse) avec Bon, par l'intermédiaire de Judith. L'inceste entre la sœur et le frère blancs semble concevable : « pur et parfait », il en masque un autre, inconcevable, entre le demi-frère métisse et la sœur blanche, car il impliquerait que Mr. Compson reconnaisse que le Sud a produit lui-même l'hybridité qu'il redoutait tant.

Le meurtre fratricide primordial se rejoue dans celui de Charles Bon : Henry est Caïn tuant son frère Abel, condamné par Dieu à l'errance. Il est le Sud tout entier tentant de faire disparaître le métissage. Cependant, la menace représentée par Bon ne disparaît pas avec sa mort puisque son fils, Charles Étienne, épousera une femme noire dont il aura un enfant, Jim Bond. Seul descendant vivant de Sutpen à la fin du roman, Jim Bond est idiot et noir et il incarne de façon explicite la défaillance de l'ordre symbolique à travers la dérive onomastique, telle que l'a observée Camille Dumoulié dans *Le Bruit et la Fureur*⁵⁶. Jim Bond subvertit le nom donné à Bon par son père : l'épenthèse transforme *bon* en *bond*, mot qui peut désigner les chaînes, la contrainte, matérialisant la faute que Sutpen cherchait à cacher (le métissage) et la faute dont il s'est rendu coupable avec les autres planteurs (l'esclavage)⁵⁷. L'habitation fondée par Sutpen part en fumée, brûlée par Clytie, la fille qu'il a eue d'une esclave, qui mourra en même temps que son fils légitime, Henry, caché dans cette demeure. Le roman se clôt sur la réplique énigmatique de Shreve, un des narrateurs internes, qui déclare à Quentin Compson :

[L]es Jim Bond domineront l'hémisphère occidental [...] [ils] [...] blanchiront comme les lapins et les oiseaux [...]. Mais ce sera toujours Jim Bond, si bien que dans quelques milliers d'années, moi qui te parle je serai sorti des reins des rois africains⁵⁸.

Ce passage a suscité de nombreuses interprétations contradictoires : la critique a tantôt souligné le racisme du discours de Shreve, exprimant l'anxiété des blancs vis-à-vis du métissage, tantôt lu dans celui-ci une remise en question ironique du mythe de la pureté raciale au cœur de l'identité sudiste. Sans trancher entre ces orientations, on peut noter simplement que Jim Bond est la négation même du projet de lignée patriarcale de Sutpen : il montre l'artificialité des partages raciaux, mais aussi l'inexorable créolisation du monde susceptible de les faire disparaître. En ce sens, Jim Bond prend en défaut la communauté : il révèle l'existence de la faute que la communauté cherche à occulter et expose les défaillances du Yoknapatawpha. Comme l'a bien observé Frédérique Spill, l'idiot, à qui la parole fait défaut, est « le seul bruit qui perdure au seuil de ces récits au cours desquels un monde s'effondre⁵⁹ [...] » : les hurlements de désespoir de Jim Bond sont le dernier son qui accompagne l'effondrement de l'habitation Sutpen. La voix de Jim Bond fait défaut dans le roman en tant que langage articulé,

⁵⁵ William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, op. cit., p. 690 ; *Absalom, Absalom !*, op. cit., p. 80 : « In fact, perhaps this is the pure and perfect incest: the brother realising that the sister's virginity must be destroyed in order to have existed at all, taking that virginity in the person of the brother-in-law, the man whom he would be if he could become, metamorphose into, the lover, the husband; by whom he would be despoiled, choose for despoiler, if he could become, metamorphose into the sister, the mistress, the bride ».

⁵⁶ Camille Dumoulié, *Fureurs*, op. cit., p. 316-317.

⁵⁷ Pour une analyse onomastique plus détaillée, voir Richard Godden, « *Absalom, Absalom !*, Haiti and Labor History : Reading Unreadable Revolutions », *ELH*, 61/3, 1994. Disponible sur : www.jstor.org/stable/2873340. Consulté le 12 juin 2019.

⁵⁸ William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, op. cit., p. 931 ; *Absalom, Absalom !*, op. cit., p. 311 : « the Jim Bonds are going to conquer the western hemisphere [...] they will bleach out like the rabbits and the birds do [...]. But it will still be Jim Bond; and so in a few thousand years, I who regard you will also have sprung from the loins of African kings ».

⁵⁹ Frédérique Spill, *L'Idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 213.

mais c'est peut-être la voix la plus expressive du roman : elle est seule à demeurer, car il disparaît, mais on l'entend encore hurler de temps en temps, et même Quentin, qui n'était pas présent lors de l'incendie, admet à Shreve qu'il l'entend encore hurler. Tout se passe comme si le cri inarticulé de l'idiot exprimait à la fois l'horreur et la béance au cœur de la communauté, comme s'il était ce « sombre contre-chant » dont parle Roberto Esposito, accompagnant l'histoire du Sud pour en montrer les failles.

La fiction romanesque faulknérienne permet donc de revenir sur le mythe d'une communauté faisant toujours défaut, en mettant à mal l'idée qu'elle serait une forme de sociabilité perdue dans la société et qu'il faudrait donc retrouver. En ce sens, le comté de Yoknapatawpha n'est pas la représentation idyllique d'une communauté : il est plutôt un espace où le concept même de communauté est pris en défaut, où ce qui est en jeu est davantage les failles et fractures du commun que sa cohérence. Le *delinquere* dont parle Roberto Esposito, ce crime originel qui fonde le commun et qui place en son cœur le défaut ou l'absence, semble donc une notion pertinente pour envisager la fiction faulknérienne. La violence des origines est ressassée de façon obsessionnelle : elle fonde un ordre culturel défaillant et une communauté qui semble toujours sur le point de s'effondrer. Ce sont finalement des personnages placés sous le signe de la faute et du défaut qui exposent toutes les failles de la communauté. Joe Christmas, Charles Bon, Jim Bond incarnent ce qui est inconcevable dans le Sud ségrégationniste : le métissage. Leur existence même représente une menace pour cet ordre culturel, dans la mesure où ils exposent la race comme fiction et mettent à jour ce *rien en commun* que la communauté cherche à occulter. Dans cette communauté sans substance, ne subsiste en fin de compte que la violence insensée, si bien résumée par le cri désespéré de Jim Bond dans *Absalon, Absalon !* : cette voix, à laquelle le langage fait défaut est peut-être celle qui est la plus expressive et qui parvient à traduire le mieux la béance au cœur du commun.

Dans cette perspective, la communauté fait défaut non parce qu'elle a été perdue, comme le suggèrent certaines relectures nostalgiques du Vieux Sud, mais bien parce qu'elle a toujours été fictive, que son homogénéité et sa cohésion sont illusoires.

La perspective du fauve. Une lecture (par défaut) de « Mon oncle le jaguar » de João Guimarães Rosa

Michel Riaudel,
Sorbonne Université, CRIMIC

« Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? »
João Guimarães Rosa, « As margens da alegria »

« E é por isso significativo que, mais uma vez, o limite, o ponto de chegada, remeta diretamente para um meio que não era ainda legível no momento da travessia¹. »
Clara Rowland, *A forma do meio*.

Vers 1939, au moment où João Guimarães Rosa exerce comme vice-consul à Hambourg, le diplomate brésilien note, à la suite d'une « lecture du *Brás Cubas*, de Machado de Assis » qu'il qualifie lui-même de « hâtive », qu'il a en quelque sorte fait le tour de cet auteur – pourtant un autre monument de la littérature brésilienne – et relève quelques-uns de ses supposés trucs de composition et de style :

Je n'ai pas l'intention de lire davantage Machado de Assis, hormis ses nouvelles les plus célèbres. Peut-être aussi le début de *Dom Casmurro*, sur lequel j'ai déjà lu une critique qui a éveillé ma curiosité².

Il ne s'agit pas d'épingler ici un jugement sévère, à l'emporte-pièce, qui trahirait l'injustice et la vanité de son auteur – ainsi se construisent parfois les fortes personnalités en littérature. Mais cette remarque sert à attirer notre attention sur l'art de la composition de Guimarães Rosa, en le rapprochant du dispositif de *Dom Casmurro*. Ce roman-ci repose intégralement sur le récit d'un personnage homodiégétique, Bento ou, plus familièrement, Bentinho, qui fait défiler sa vie sous les yeux du lecteur jusqu'au point de bascule, qui survient très tardivement dans le récit, de la naissance d'un soupçon irréprouvable : sa femme l'aurait trahi avec son meilleur ami. C'est en quoi on a caractérisé souvent ce roman d'*Othello* brésilien, même si nul Iago à côté de Bentinho n'assure le lecteur de l'aveuglement du narrateur. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, faute d'un guide fiable d'interprétation, la compréhension du roman a évolué radicalement en un siècle. La faute, qu'on a d'abord imputée à Capitu, l'épouse prétendue volage, s'est bientôt déplacée vers Bentinho, désormais perçu comme un esprit étroit, prisonnier de ses préjugés de classe et de sa vision patriarcale dont tout le monde se trouve, au final, victime.

Dans un essai intitulé « Simulacre et allégorie », le critique João Adolfo Hansen analyse ce procédé, fréquemment utilisé par Machado de Assis, qui constitue comme une modalité du récit à la première personne : par la délégation auctoriale, l'auteur se « désautorise » en somme,

¹ « Et il est en cela significatif que, une fois de plus, la limite, le point d'arrivée, renvoie directement à un milieu qui n'était pas encore lisible au moment de la traversée. », Clara Rowland, *A forma do meio. Livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*, Campinas/São Paulo, Editora Unicamp/Edusp, 2011, p. 284-285. Sauf mention contraire, nous traduisons.

² Sandra Guardini Vasconcelos, « Rosa, leitor de Machado », in Hélios de Seixos Guimarães et Marta de Senna (dir.), *Machado de Assis: permanências*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa/7Letras, 2018, p. 291. La citation est extraite du « Journal de Hambourg », conservé à l'Instituto de Estudos Brasileiros (Universidade de São Paulo) : fonds João Guimarães Rosa, cote JGR-EO-21.

en mettant entre lui et le lecteur une sorte de personnage écran, un second auteur fictif, dont il est permis de douter qu'il exprime les vues du premier³. Cette délégation de signature a pour effet de livrer un récit constitué comme une totalité, sans faille évidente, sans prise autre que la perspective de celui qui raconte, de laquelle il est de prime abord difficile de se déprendre, mais dans laquelle quelque chose instille une pointe de soupçon. En témoignage, dans le cas de *Dom Casmurro*, l'effort qu'ont engagé chez la critique l'inversion de lecture et le renversement des « torts ».

Sans être assimilable à ce procédé, le dispositif dramatique, et non plus narratif, de « Mon oncle le jaguar » n'est pas sans en rappeler quelques propriétés. Si nombre de ses éléments sont si indécidables, si ouverts aux interprétations, c'est bien que nous n'avons pour nous orienter que la voix du chasseur. Certes, d'autres figures sont évoquées au cours de ce monologue, les parents, les patrons, telle ethnie amérindienne, des êtres de second plan apparaissant au sein de micro-histoires insérées dans le texte, mais toujours mentionnées par celui qui aurait reçu tous les noms pour n'en avoir plus aucun.

Comme dans son roman *Grande sertão : veredas*, Guimarães Rosa fait reposer l'histoire sur un couple asymétrique. Un homme bavard, qui occupe tout l'espace de parole, le devant de la scène ; et une silhouette, une ombre dont on devine quelques déplacements, quelques gestes, de fragiles contours. L'un est trop prolixe pour être fiable, d'autant qu'il ne recule pas devant les contradictions, les changements de pied, l'autre trop silencieux pour nous être de quelque secours. La pièce se joue à deux, et met en scène une sorte de joute inégale, de duel d'où doivent sortir un vivant et un mort. Unité de temps : une nuit. Unité de lieu : une cabane isolée dans une contrée sauvage. Il reste à définir le ressort de l'action, son enjeu. À quel moment ce qui aurait pu n'être qu'une simple et fortuite rencontre, une tranquille offre d'hospitalité, tourne-t-il au tragique ? Dès le début ? Il faut dans ce cas supposer des intentions initiales à l'un des personnages, voire aux deux. Est-ce que le drame se noue seulement au cours de la nuit, à mesure que le chasseur s'échauffe sous l'effet de l'alcool et de ses discours ? Pour une raison ou une autre, ses pulsions meurtrières, d'abord contenues ou refoulées, prendraient-elles le dessus ?

Et si l'alternative proposée par ce jeu de questions-réponses procédait de façon un peu réductrice, dans le schéma binaire qu'induit cette variante de délégation auctoriale ? Si, au lieu d'un tête-à-tête, au lieu d'une histoire à deux dimensions, on imaginait qu'elle ne se soutient que par un facteur tiers, une troisième rive de la scène, en quelque sorte ?

Telle est l'hypothèse que nous voulons formuler et éprouver ici. Elle prolonge à sa manière l'essai que Jacques Rancière⁴ a consacré au recueil *Primeiras histórias* (*Premières histoires*) dans lesquelles une nouvelle a connu une fortune toute particulière : « A terceira margem do rio » (« La troisième rive du fleuve »). Un père y décide d'abandonner sa famille et le monde des hommes pour s'embarquer à bord d'un frêle canot. Il se tiendra longtemps au milieu de la rivière, sans se laisser emporter par le courant. Tout ce que nous savons, nous le tenons du fils, lui aussi conteur interposé, de sorte que nous sommes condamnés à partager ses interrogations, son désarroi, devant cette conduite mystérieuse qui se conclura, après quelques signes énigmatiques d'attention au fils, par la disparition du père. Par où s'est-il évanoui ? Par cette troisième rive qu'a annoncée le titre, dont on notera en passant qu'il ne peut être formulé par le narrateur écran : le titre se situe lui-même dans un troisième plan, une troisième dimension, à la différence notable de notre nouvelle, où le possessif du titre pourrait induire un énonciateur vivant (ou survivant) au-delà de la séquence de l'histoire.

³ João Adolfo Hansen, « Simulacro e alegoria », in Márcia Lúcia Guidin, Lúcia Granja et Francine Weiss Ricieri (dir.), *Machado de Assis. Ensaio de crítica contemporânea*, São Paulo, Ed. Unesp, 2008, p. 143.

⁴ Jacques Rancière, « Le moment sans mesure », dans *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017.

Dans une analyse de « Mon oncle le jaguar », Ettore Finazzi-Agrò suggère que Guimarães Rosa a cherché à circonscrire le sauvage, l'altérité, les forces monstrueuses, dans des frontières apaisantes :

[...] plongé dans cette peur de l'incontrôlable [...], face à cet abîme béant, Guimarães Rosa a toujours cherché à tracer une démarcation tranquillisante, il a toujours cherché à maintenir la distance, sans parvenir, toutefois, à échapper à la fascination que l'hybride, le mêlé, la duplicité, ont exercée sur lui⁵.

Sans entrer dans le fond de ce propos, on retiendra cet intérêt pour les limites. Après la guerre, Guimarães Rosa s'est vu affecté au département des frontières et démarcations de l'Itamaraty, l'équivalent brésilien du Quai d'Orsay. Il semblerait que ce fût un poste peu valorisé, dévolu à un diplomate aux habitudes étranges, aux intérêts et comportements peu accordés au protocole de la maison. Et que ç'ait été également, pour l'écrivain, un refuge commode et confortable pour qui avait tant de choses à écrire et à raconter par ailleurs. Toujours est-il que la question des limites traverse de part en part l'œuvre de Guimarães Rosa, comme pour en interroger la consistance, ou en inventer de nouvelles. Ses histoires sont toujours au moins à double fond, hantées par l'existence d'autres échelles, d'un plan transcendant à l'immanence des choses. Jacques Rancière écrit dans l'essai qu'il a placé à la toute fin de son livre, suggestivement intitulé *Les Bords de la fiction* : « La fiction est ce par quoi le *jusqu'où* s'excède lui-même⁶ ». Le pouvoir de fabulation a cette capacité d'ouvrir des trappes, et même de les faire exister, de les rendre *vraies* par l'imagination. Qu'on s'en remette, en guise d'illustration du propos, à l'Enfant de la nouvelle « Les bords de l'allégresse » (« As margens da alegria »), qui s'éveille dans la grande ville en construction où ses Oncles l'ont emmené.

L'Enfant voyait, apercevait. Il respirait beaucoup. Il voulait pouvoir voir plus vif encore – tant et tant de choses nouvelles – ce qui à ses yeux se prononçait. L'habitation était petite, on accédait aussitôt à la cuisine, et à ce qui n'était pas vraiment un *quintal* [cour, arrière-cour, jardin], mais plutôt une courte clairière, des arbres qui ne pouvaient entrer dans la maison. Très grands, s'y accrochaient lianes et petites orchidées jaunes. Pourrait-il en sortir des Indiens, le jaguar, un lion, des loups, des chasseurs ? Des sons, seulement. Un oiseau ou autre, et leurs chants étirés. Voilà ce qui ouvrit son cœur⁷.

Dans cet extrait, le garçon fait à son tour l'expérience des limites : le chant des oiseaux fournit la clé qui ouvre ce qui était jusque-là enclos, le cœur ; et l'imagination est alors à même de déclencher une fiction nourrie de toutes les peurs et tous les fantasmes, l'aventure plantée en une brève énumération, tapie derrière le rideau d'arbres, lui-même lisière entre connu et inconnu, le familier rassurant et les mystères aimantés, faits de curiosité, d'attirances et de dangers. On aura, dans le même temps, noté que résonne dans cette vision, nichée dans la nouvelle qui ouvre les *Premières histoires* parues en 1962, un concentré de celle de 1961. Cet écho ébranle les cloisons supposées rendre les textes indépendants les uns des autres⁸, et introduit un système de passerelles et de passages secrets qui bouleverse la topographie

⁵ Ettore Finazzi-Agrò, « Nada, nosso parente. Uma leitura de “Meu tio o iauaretê” », *Remates de males*, n° 14, Campinas, Ed. da Unicamp, 1994, p. 136.

⁶ Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, op. cit., p. 186.

⁷ João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 390.

⁸ On sait néanmoins que la composition de *Primeiras histórias* repose sur des correspondances, la plus évidente reliant « As margens da alegria » à la dernière histoire « Os cimos », et que « O espelho », placé à l'exact milieu du volume, marque une sorte de partage des eaux : dix nouvelles avant, dix nouvelles après, et un titre qui suggère une construction symétrique, tandis que le propos mine l'édifice de chausse-trappes. Qu'est-ce qu'un miroir ? « Au-delà, assurément, des notions de la physique, desquelles vous êtes familier, des lois de l'optique. Je me réfère au transcendant. », *Ficção completa*, op. cit., p. 437.

conventionnelle : et si l'énigmatique « Mon oncle le jaguar » induisait lui aussi des conceptions non euclidiennes de l'espace pour sortir des dichotomies de l'histoire ? Deux personnages, l'un blanc, civilisé, l'autre engagé dans une dérive sauvage, sinon monstrueuse ; l'un produit de la bonne société, et de toutes ses violences masquées, ses normes, l'autre en voie d'émancipation. Mais aussi deux espaces : celui de la domestication, de l'élevage, de la culture ; et l'autre, sans feu ni lieu, sans foi ni loi, anarchique. Le lisse et le strié. En d'autres termes : et si la troisième rive de l'histoire était... la perspective du fauve ?

Avant de chercher à étayer cette thèse, revenons sur une question centrale, peut-être LA question de cette histoire : que s'y passe-t-il ? que s'est-il passé ? Nous voulons parler évidemment de ce qu'on a vite fait d'appeler « métamorphose », depuis l'essai pionnier (et de ce point de vue fondateur) d'Haroldo de Campos, paru en 1962, et amplement remanié dans sa reprise au sein du recueil *Metalinguagem & outras metas* de 1992. La métamorphose, quelles que soient les manières dont elle s'inscrit dans tel ou tel système de pensée, suppose la transformation d'un corps en un autre ; ici, possiblement, d'un homme en jaguar. Ce phénomène merveilleux ou fantastique, comme on voudra, serait même ici le clou de l'histoire, à la fois par son caractère extraordinaire, le fait qu'il interviendrait à la toute fin de la nouvelle, mais aussi et surtout par l'exploit langagier, stylistique, qui le met en jeu.

Lecture forte et simple à la fois, qui esquivait néanmoins plusieurs obstacles. Le premier est que dans la réécriture de son essai, Haroldo de Campos vient contredire ce qu'il affirmait tout d'abord : en 1962, le signal de la métamorphose (consolidée par la citation d'Ovide) était l'inarticulation du langage ; dans la version de 1992, une longue note tente de rendre compte des dernières paroles du chasseur en leur attribuant des significations en tupi. Borborygmes d'un félin à l'agonie, ou langue articulée ? Il faut choisir. L'autre souci tient au discours lui-même du chasseur, qui évoque à plusieurs reprises des sortes de métamorphoses : soit qu'il se confonde, s'identifie avec le jaguar (*Eu – onça*, *Moi – once*), soit qu'il se jaguarise lui-même : *eu, eu oncei...* (moi, moi, j'ai oncé...). Si l'on s'accroche à cette piste de la métamorphose, il faut donc en préciser ses contours, sa teneur. Ses précédentes manifestations montrent qu'elle ne serait pas irréversible. Ou encore qu'elle s'apparenterait à une forme de transe, de possession, où l'on entre et d'où l'on revient. On se souvient en effet qu'elle intervient dans des moments très particuliers, où le personnage du chasseur est mis (littéralement) hors de lui à cause de la conduite de tel ou tel autre personnage. Dans la dernière partie du monologue, son esprit serait altéré moins sous l'effet d'une bouffée d'indignation, que sous celui de son propre discours (une forme d'auto-exaltation), de la *cachaça* (une forme d'altération des sens et de l'esprit) et de la peur. La métamorphose substitue un corps par un autre, mais suppose une puissance de métamorphose, une force qui fait basculer d'un état à l'autre.

Avec ses multiples ramifications possibles, cette ligne interprétative de « *Meu tio o iauaretê* » s'est vue progressivement (et pas toujours clairement) concurrencée par le concept de « devenir » importé de *Mille plateaux*. Or contrairement à ce qu'on lit ici ou là, métamorphose et devenir ne sont pas deux notions superposables, ni vraiment compatibles, du point de vue des philosophes :

[...] devenir, ce n'est pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ce n'est pas s'identifier à lui. Ce n'est pas non plus proportionner des rapports formels. [...] Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. [...] Ce principe de proximité ou d'approximation est tout à fait particulier, et ne réintroduit aucune analogie. Il indique le plus rigoureusement possible une *zone de voisinage ou de co-*

présence d'une particule, le mouvement que prend toute particule quand elle entre dans cette zone⁹.

Si le devenir n'est pas imitation ou analogie, s'il exclut qu'on aille d'un état de départ vers une situation d'arrivée, c'est qu'il se conçoit comme un processus de « double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. Les noces sont toujours contre nature. Les noces, c'est le contraire d'un couple¹⁰ ». Nous sommes donc là dans une toute autre configuration : non plus deux corps successifs, mais deux corps simultanés. Si l'on suit cette direction, il nous faut donc alors ajouter à notre scène du « Iauaretê » – c'est-à-dire du vrai jaguar, du jaguar authentique – une tierce figure, une troisième force, à côté, au-dessous, quelque part en tout cas auprès du voyageur et du chasseur.

Entendons-nous : il n'est pas nécessaire de supposer la présence physique d'un fauve, telle qu'elle est convoquée à divers moments dans le monologue, pour impressionner ou terrifier le visiteur. Encore que ce jaguar n'a pas plus de consistance dans le texte que l'auditeur. L'un comme l'autre se tiennent dans une sorte de pénombre, de hors-champ de la parole.

Ce qui est en jeu est plutôt de l'ordre de la perspective, celle du prédateur, et de sa capacité d'incorporation, de devenir un point de vue. Arnaud Pelletier, dans une étude croisant Leibniz et Deleuze, distingue chez le philosophe allemand la perspective, attribut de l'âme ou du plan abstrait, du point de vue (« c'est le corps qui est un point de vue, ou mieux, qui *fait* le point de vue »). Si l'incorporation est « l'assimilation ou l'inclusion d'un corps dans un corps », l'incorporation désignerait alors l'appropriation indissoluble d'une âme et d'un corps¹¹ ». Moins qu'une transformation des corps, la nouvelle mettrait en scène une sorte de conversion de ses personnages, successivement ou alternativement pacifiques, accueillants et meurtriers.

La critique s'est focalisée sur la jaguarisation de l'énonciateur, lisant le geste final du voyageur comme un réflexe défensif. Mais rien ne dit que cet hôte inattendu est arrivé là avec de bonnes intentions. Dépendant qu'il est de la parole (douteuse) du chasseur, le lecteur est finalement conduit à prendre fait et cause pour l'homme blanc, contre ce qui se profile devant lui comme un monstre. Mais il pourrait être venu, tel Thésée, avec l'intention d'exterminer ce Minotaure. Dans un sens de lecture comme dans l'autre, les rêves et cauchemars des personnages sont teintés de sang et de mort. Ils parlent, se comportent, comme on chasse, comme chasse le jaguar, de façon sinueuse et dissimulée, par phases d'approche et d'identification, sans jamais baisser la garde. Ils se transportent d'une perspective à l'autre, d'un monde à l'autre.

Tel est le propre du chamane, dans la lecture d'un Eduardo Viveiros de Castro : il tient ses pouvoirs de sa capacité à transiter entre le monde des humains et celui des esprits ou des animaux. Dans cette logique, à l'inverse de notre conception ordinaire, ce qu'on a coutume d'appeler « culture » est une, en quelque sorte « universelle », et la « *physis* », au contraire, diverse et multiple. Dans la perspective amérindienne :

[...] le monde est composé d'une multiplicité de points de vue : tous les existants sont des centres d'intentionnalité, qui appréhendent les autres existants selon leurs caractéristiques et puissances respectives. [...] la conception amérindienne supposerait [...] une unité de l'esprit

⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980, p. 334.

¹⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 8.

¹¹ Arnaud Pelletier, « Incorporation et point de vue selon Leibniz. Apostille à la lecture de Deleuze », in Quentin Landenne, *Philosopher en points de vue. Histoire des perspectivismes philosophiques*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2020, p. 129-155 : p. 144.

et une diversité des corps. La « culture » ou le sujet représenterait la forme de l'universel, la « nature » ou l'objet, la forme du particulier¹².

On en revient plus ou moins au point de perspective leibnizien de l'âme, cette fois étendu et distribué à l'ensemble des actants. D'elle, la perspective (abstraite) s'incorpore dans des points de vue (concrets)¹³. L'enjeu de cette discussion est moins d'annexer notre lecture à tel ou tel courant anthropologique ou philosophique que de la décrocher de la question des corps telle qu'elle se configure dans la métamorphose, et par là, de renouer par un nouvel accès à l'ambition suprasensible de Guimarães Rosa : « distendre », « détordre » la langue, « la refondre dans le creuset, la remuer des heures durant. La faire fondre et la travailler, à l'état liquide et gazeux¹⁴. » Le but ultime étant d'« apprendre de nouvelles manières de sentir et de penser. Non pas la manière disciplinée – mais la force élémentaire, sauvage. Non la clarté – mais la poésie, l'obscurité du mystère, qu'est le monde¹⁵. » En quelque sorte, se dépouiller de notre ontologie (défaillante ?) et tenter une lecture amérindienne de ce « Iauaretê ».

¹² Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales, Lignes d'anthropologie post-structurale*, trad. Oiara Bonilla, Paris, P.U.F., « Métaphysiques », 2009, p. 20.

¹³ Cf. Arnaud Pelletier, « Incorporation et point de vue selon Leibniz. Apostille à la lecture de Deleuze », *art. cit.*

¹⁴ Lettre de João Guimarães Rosa à son oncle Vicente Guimarães du 11 mai 1947, *Joãozinho : a infância de João Guimarães Rosa*, São Paulo, Panda Books, 2006, p. 132-139. Citée par Sandra G. Vasconcelos, « Rosa, leitor de Machado » *art. cit.*, p. 292-293. Il est possible que la date de rédaction de cette lettre nous ramène à la période de conception et de première gestation de « Meu tio o Iauaretê ».

¹⁵ Lettre de João Guimarães Rosa à Harriet de Ónis, 4 novembre 1964, citée *ibidem*, p. 294.

Les écarts créateurs ou le défaut comme positivité dans l'art de traduire

Laurent Lombard
Avignon Université

Par les nuances de l'hermétisme, dont Hegel est un disciple connu, contenues dans ce titre, nous souhaiterions, dans ce volume en l'honneur du professeur Camille Dumoulié, également traducteur, trouver l'occasion de redonner de la fécondité à la formule éculée, devenue défectueuse dans l'esprit commun, de *traduttore/traditore*.

Cette paronomase, dont l'inventeur demeure encore à ce jour mystérieux, utilisée dans de nombreux pays pour l'homophonie entre les deux mots, renvoie à l'écart irréductible entre un texte original et sa traduction¹. Dire nûment qu'il y a une trahison dans l'acte de traduire, c'est indiquer que quelque chose y fait défaut. Voir que la traduction est défaut. Trahison, défaut, ces termes dont on concédera volontiers que, sans qu'on sache comment les éviter en parlant de l'acte de traduire, on ne sait guère non plus qu'en faire aujourd'hui, ni de quel point de vue oser les aborder. Il faut avouer que, pour qui traduit, ces termes, et la formule même de *traduttore/traditore*, sont aussi lancinants qu'agaçants. On pourrait en trouver la raison dans le fait qu'une telle formule soutient presque unilatéralement l'idée négative de trahison et de défaut à propos de la traduction, au point que d'aucuns, tel déjà Joachim du Bellay en son temps, vont jusqu'à considérer le traducteur comme un traditeur².

Comme si elle renvoyait à sa valeur ultime, la pensée sur la traduction n'a cessé depuis des siècles d'évacuer de cette formule l'idée du défaut positif pouvant enrichir la traduction au profit du défaut négatif appauvrissant la traduction. De ce qui est devenu un poncif (la traduction est une trahison, donc un défaut négatif, de l'original) et traîne dans les souterrains de la pensée commune sur la traduction comme dans les histoires littéraires, il ressort une certaine ambiguïté, pour ne pas dire une certaine fausseté, qui recouvre le conflit ordinaire de deux notions devenues au fil des siècles les colonnes opposées sur lesquelles se sont chantournés les discours sur la traduction et établies les querelles historiques, comme celle connue sous le nom de « querelle d'Homère »³.

L'évidence nous contraint à admettre qu'il existe des cas de traductions à défaut négatif. Notamment lorsque le texte est modifié par des erreurs, parfois à visée politique⁴, ou par

¹ Déjà le père des traducteurs, saint Jérôme, le formulait dans son *De optimo genere interpretandi* : « Il est malaisé quand on suit les lignes tracées par un autre, de ne pas s'en écarter en quelque endroit », in J. Labourt, *Saint Jérôme. Lettres*. Paris, Les Belles Lettres, Tome III, 1953, p. 61.

² « Mais que diray-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelez traditeurs, que traducteurs ? veu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer, les frustrans de leur gloire, et par mesme moyen seduisent les lecteurs ignorans, leur montrant le blanc pour le noir », in J. du Bellay, *La défense et illustration de la langue française*, Paris, E. Sansot, 1905, p. 76. Du Bellay ayant été un diplomate, cela nous donne prétexte à lui donner raison si on étudie certaines traductions diplomatiques dont, pour ne citer qu'un exemple, le projet de la Constitution européenne de 2005. On trouve en effet dans les annexes de curieuses variations d'une langue à l'autre.

³ Cette querelle naît au début du XVII^e siècle à l'ombre de la Querelle des Anciens et des Modernes, lorsque l'helléniste, Anne Dacier, propose en 1711 une nouvelle traduction de l'Iliade en prose qui fera date du fait de sa nouvelle esthétique de la traduction, tandis qu'en 1714 l'académicien Antoine Houdard de la Motte fait lui aussi paraître une traduction de l'Iliade en alexandrins à partir du texte de Mme Dacier. Sur cette question, cf. Yves Chevrel (dir.), *Histoire des traductions en langues françaises*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 276-302.

⁴ On pourrait ici convoquer l'exemple piquant de la traduction de Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei (NSDAP), traduit en français par Parti national-socialiste des travailleurs allemands. La traduction ne tient pas compte de la règle fondamentale de la langue allemande : le déterminant précède le déterminé. Dans "*nationalsozialistische*", le déterminé est "*sozialistische*" et "*national*" le déterminant, ce qui aurait dû donner en français : "Parti socialiste national" – qui, étrangement (ou pas) n'a point été retenu. Or, c'est tout le sens original qui s'en trouve modifié.

retranchements ou des ajouts. Que l'on songe, parmi tant d'autres exemples, à la traduction des *Voyages de Gulliver* par l'abbé Desfontaines qui se vante dans sa préface au lecteur « d'avoir fait disparaître une foule d'allégories impénétrables, d'allusions insipides, de détails puérils, de réflexions triviales, de pensées basses, de redites ennuyeuses [...] »⁵. Sur ces procédés de traduction, on ne peut qu'être d'accord avec Jane Argert qui dit à propos de l'interprète de chants :

Si, de l'œuvre, il [l'interprète] retranche des parties qui lui paraissent inutiles, difficiles, ou s'il ajoute des effets, [...] j'appellerai toujours ces manières de procéder de mauvaises trahisons, à moins que l'auteur lui-même ne considère son interprète comme un collaborateur⁶.

Une forme plus grave de traduction à défaut négatif est sans aucun doute lorsqu'une traduction est altérée par l'(auto)censure. Citons, une fois encore à titre d'exemple, et pour nous rapprocher de notre contemporanéité, le cas de la récente traduction néerlandaise de « L'Enfer » de Dante Alighieri amputée de sa référence au prophète Mahomet afin, selon l'éditeur, de « ne pas blesser inutilement ». Ce défaut de traduction se double ici, ou est occasionné, par un véritable défaut culturel et sociétal, qui s'appelle lâcheté et qui représente une insulte à la traduction et à la tradition, tout autant qu'à Dante et à Mahomet.

Il ne paraît pas inutile de rappeler, vu que l'occasion s'y prête en rapprochant ces deux mots de traduction et de tradition, que la traduction est primordiale dans notre histoire longue, qu'elle est certainement à la source et aux croisements de nos origines spirituelles, politiques, culturelles. Qu'elle est indissociablement liée à la tradition en tant qu'elle est transmission, qu'elle participe à la transmission, ce que suggère étymologiquement leur racine latine commune *tradere* qui est aussi celle de trahison. Nous sommes par ailleurs convaincu, avec François Jullien, que :

[...] non seulement traduire est penser, mais en Europe, penser, c'est aussi (*traditionnellement*) traduire. Si les philosophes sont en Grèce, la philosophie naît à Rome, car découvrant dans l'épreuve de ce négatif qu'est l'intraduisible sa vocation à l'universalité : dans les traductions tâtonnantes des termes grecs chez Lucrèce et chez Cicéron⁷.

⁵ J. Swift, *Voyages de Gulliver*, Paris, J. B. G. Musier fils, 1772, préface, p. IX-X. Cette première traduction en français du roman de J. Swift sera souvent critiquée par ceux qui s'attelleront à retraduire le texte. C'est le cas de Bernard H. Gausseront. Or, comme l'a bien noté Françoise Lapraz-Severino, parce que sa traduction est destinée à la jeunesse, celle-ci est amenée à produire également un certain nombre d'écarts (négatifs). Cf. Lapraz-Severino Françoise, « Conserver ou censurer : les choix d'un traducteur français de Jonathan Swift au dix-neuvième siècle », *Cycnos*, vol. 16.1 (*Conservatismes anglo-américains XVIII^e et XIX^e siècles*), 1999, mis en ligne en juillet 2008. <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/364>

Ce problème d'écarts se retrouve également dans la version corrigée par Jules Janin de la traduction de Desfontaines parue en 1879. Dans sa préface, l'écrivain et critique dramatique indique en effet : « Cette fois, du moins, dans la traduction que nous donnons au lecteur, le livre est dégagé de ces tares, de ces obstacles, de cet ennui d'une phrase inerte et plus anglaise, à coup sûr, que française. Et désormais, grâce à tant de soins, les plus jeunes lecteurs liront sans danger, et les plus vieux liront sans peine un livre ingénieux, la joie et l'instruction de quatre à cinq générations », in Préface aux *Voyages de Gulliver par Swift*, traduction de l'Abbé Desfontaines, revue, corrigée et précédée d'une introduction par Jules Janin, Paris, Laplace et Sanchez éditeurs, 1879, p. 25-26.

⁶ J. Argert, *Initiation à l'art du chant*, Paris, Rouart Lerolle, 1924, p. 184.

⁷ F. Jullien, *Du mal/du négatif*, Paris, Seuil, 2006, p. 17.

Ce qui apparaît dans ces propos, même si nous nous inscrivons en faux quant à l'idée de traduction tâtonnante⁸, c'est l'importance de l'écart (différent de l'erreur ou de la censure évoquées plus haut), qui est aussi confrontation, et qui rend possible à la fois une tension créatrice dans l'acte de traduire et s'oppose au fond à toute idée d'uniformisation et d'homogénéisation : « L'universalité est un concept de la raison, l'uniforme un concept de la production : celle-là invoque une nécessité, celui-ci ne repose que sur une commodité »⁹.

La pensée de l'écart que déploie tout discours sérieux sur la traduction révèle bien que la pluralité des langues est un fait, ce que nous savons tous déjà, quoique la tendance à l'uniformisation des langues soit apparemment forte selon la doxa du moment¹⁰, et pour aller plus loin avec Jakobson que non seulement « les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles doivent exprimer, et non par ce qu'elles peuvent exprimer », mais que « l'aspect cognitif du langage non seulement admet, mais requiert l'interprétation au moyen d'autres codes, par recodage, c'est-à-dire la traduction »¹¹. Recoder un texte dans une autre langue entraîne inéluctablement des écarts, qui sont donc des défauts. Mais au lieu de tous les considérer, à l'instar d'une certaine homologation de la pensée sur la traduction, comme des défauts négatifs, peut-être ne serait-il pas inepte de les considérer aussi en tant que défauts positifs.

Défaut et positivité, en face à face, tiennent généralement à cette commodité de la scission des opposés. Or, la sagesse voudrait de commencer par dénoncer cette tromperie et de constater en revanche que ce qui est *a priori* un défaut peut en fait être une qualité. Il en est de la traduction comme du reste. Dans nos sociétés de plus en plus homogénéisées, voire codifiées, on constate parallèlement une extension de la hantise du défaut. L'ère de la photoshopisation et du filtre photographique en est, par exemple, une résultante, qui fait croire que ceux qui les pratiquent tendent illusoirement vers la perfection. Mais la perfection, c'est ennuyeux, c'est nosocomial et c'est la mort, c'est la fin¹². À l'inverse, soit dit en passant, de l'idée de perfectionnement ou de quête de la perfection. Autrement dit, il faut du défaut pour qu'il y ait de la vie (et de l'art), dans la mesure même où le défaut fait ressortir la vie (et l'art) – et met en mouvement la pensée. N'y a-t-il pas là, dès lors, quelque chose de phénoménologiquement proche du baroque, tel qu'il a été défini à ses origines à partir de l'idée de perles irrégulières ? L'esthétique du baroque est en effet une esthétique du défaut qui s'affirme dans l'asymétrie, le goût du mouvement riche, peu conforme à la géométrie, et dans ces écarts qui susciteront justement des esthétiques nouvelles¹³.

⁸ Qu'il suffise pour s'en convaincre de lire, entre autres références, la thèse de R. Poncelet, *Cicéron, traducteur de Platon. L'expression de la pensée complexe en latin classique*, Paris, De Boccard, 1953 ; ou encore l'essai de M. Onfray, *Sagesse*, Paris, Albin Michel/Flammarion, 2019.

⁹ F. Jullien, *Du mal/du négatif*, op. cit., p. 18.

¹⁰ Apparemment, disons-nous, car il ne faudrait pas oublier que, depuis toujours, les langues divergentes considérées comme des défauts créent elles aussi des écarts positifs et donc de la richesse, et peuvent devenir de nouvelles langues émergentes.

¹¹ R. Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1963, p. 78-86.

¹² Mentionnons, en écho à notre propos « la perfection, c'est la fin », le dernier mot prononcé par Jésus : *τετέλεσται* (tout est consommé). Il s'agit d'un perfectif, un parfait, qui indique que l'on sort du temps, donc de la vie, pour arriver dans la perfection et dans la réalisation. Il y a là, par ailleurs, une symétrie totale entre le *σὰρξ ἐγένετο* du début de l'Évangile de Jean (qui est un prétérit indiquant que Dieu s'inscrit dans l'Histoire) et le *τετέλεσται*, la perfection arrive avec la mort. Le jeu du grec entre le prétérit et le parfait est fort significatif ; il nous échappe en français comme dans une certaine mesure en latin.

¹³ Il n'est pas anodin que les valeurs d'une telle esthétique de l'écart baroque aient été appliquées à l'Antiquité par certains historiens de l'art antique tels que C. R. Morey et J. Charbonneaux ou M. G. Ch. Picard, notamment dans son chapitre « Le baroque africain » in *La Civilisation de l'Afrique romaine*, Paris, 1959 ; ainsi qu'à certaines études littéraires comme R. Crahay, « La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque » in *Atti del convegno internazionale ovidiano*, Rome, Istituto degli studi romani, Vol. 1, p. 91-110. On la retrouve, de

Apprécier qu'il faille du défaut pour qu'il y ait de la vie, de l'art, voire de l'esthétique, c'est se disposer naturellement à se ranger du côté du principe de la « coïncidence des opposés »¹⁴. Par conséquent, si, pour redonner un sens positif à la locution *traduttore/traditore*, on s'en réfère à ce vieux et non moins juste principe, cela exige que nous entendions celle-ci non pas en considérant les deux termes qui la constituent comme des contraires, mais en les juxtaposant en une complémentarité. Procédant de la sorte, il n'est plus question de disjonction, de déconnexion de nature dichotomique entre les deux éléments pour constituer une seule et unique signification (la négativité du défaut) – devenu abstrait puisque le jeu de l'opposition n'y fonctionne plus ou sinon demeure un pur effet de surface sans enjeu réel – mais bien plutôt d'une disposition à placer les deux mots dans une relation de coalescence, de compossibilité des opposés. Cette coalescence procure de façon inévitable un écartement de sens proprement découvrant. De la même manière qu'une certaine forme de l'écart en traduction, en tant que défaut positif, a un pouvoir découvrant, d'ouverture, d'inventivité.

Cet accord postulé permet de dépasser gaillardement le dénotatif et donne accès à la richesse connotative du sens anagogique de tout texte d'ampleur dont le maillage est par principe infini¹⁵. On discerne dès l'abord toute la différence entre l'intelligence artificielle et l'art de traduire. Le sens anagogique échappe à toute réduction à l'automatisme et implique que le défaut soit une ouverture sur autre chose, sur la liberté. C'est là, d'ailleurs, le postulat de la transcendance chrétienne. Le sens anagogique est le côté irrationnel de la Tradition qui est le fondement de l'optimisme. Comme il a échappé à la Réforme (trop rationnelle à première lecture), ce sens échappe à la *traductologie* qui, las, se veut (ou se voudrait) elle aussi, trop souvent, rationnelle.

Traductologie est ce mot, de tous, sans doute le plus erroné pour définir le vaste domaine de la traduction. Sémantiquement et étymologiquement faux, c'est un concept privilégiant trop fréquemment l'axiomatique et l'automaticité¹⁶ et qui, parce qu'il ne cesse de vouloir identifier l'infinité des processus qui s'opèrent à notre insu en traduisant, s'oppose de fait à la notion même d'art du traduire. Il sert à dire, faisant la somme de toutes les récriminations possibles et les procès faits à l'écart ou au défaut, ce sentiment trivial qu'est la négativité de l'écart. Sans jamais questionner ni comprendre qu'en chaque acte de traduction, il existe une opération de distance, voire d'ouverture, jamais complètement réfléchie et même, au sens strict, impensable, qui constitue la valeur intrinsèque et personnelle, artistique et artisanale en somme, de toute traduction et de tout traducteur. Sans non plus considérer que certains écarts peuvent être inspirés par les nègres du traducteur, ces relecteurs de l'ombre dont le rôle d'importance est sous-estimé¹⁷.

L'écart ou le défaut est donc essentiel (au sens étymologique) dans l'essence de l'art de traduire. Il faut qu'il y ait du défaut pour qu'il y ait de la traduction, sans quoi on serait dans un

façon plus contemporaine, chez un auteur comme Carlo Emilio Gadda, qui ne cesse au fond de jouer sur l'esthétique du défaut et de l'écart positif. Cf. J.-P. Manganaro, *Le Baroque et l'Ingénieur*, Paris, Seuil, 1994.

¹⁴ Le principe de « coïncidence des opposés » a été établi par le penseur du Moyen Âge Nicolas de Cues (influencé sans doute par Héraclite), selon lequel : « le Maximum absolu existe dans toutes choses créées sous le mode de la contraction », in *Trois traités sur la docte ignorance et la coïncidence des opposés*, traduit par F. Bertin, Paris, éditions du Cerf, 1991 [1449], p. 86. On peut évoquer ainsi toute la tradition hermétique depuis le *corpus hermeticum* jusqu'aux philosophes et historiens romantiques, dont Hegel et ses successeurs.

¹⁵ D'une certaine manière, les quatre niveaux de sens de l'écriture (littéral, allégorique, tropologique et anagogique) s'inscrivent dans l'idée d'écarts positifs, dans la mesure où ils induisent une élévation dans l'échelle d'interprétation d'un même texte.

¹⁶ Ce qui a donné toute une terminologie aussi grotesque qu'absconse, telle langue source/langue cible.

¹⁷ Que l'on songe, en littérature, à cet extrait : « Un éditeur lui ayant demandé de le traduire en russe, [*Le Capital*] il se mit à la tâche, mais au cours du travail, il se sentit saisi d'un insurmontable ennui, la plume lui tomba des mains, et il passa la traduction à des nègres qui l'achevèrent pour lui », in J. Tharaud, *Cruelle Espagne*, Paris, Plon, 1937, p. 58.

univers humain d'avant l'échec de Babel. Aussi serait-il seulement besoin, pour nous convaincre, de prendre l'exemple du premier verset du Prologue de saint Jean et de son immense polysémie qui s'inscrit dans l'histoire multiple de toute théologie notamment. On ne saurait, dans l'espace de cette contribution, avoir la prétention de résumer la multitude des complexités qui ressortissent aux différentes traductions du célèbre Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος, dont les interprétations sont depuis longtemps et toujours objets de débats scientifiques et doctrinaux.

Toutefois, si l'on voulait se livrer brièvement, compendieusement, à la confection d'un exemple provenant de ce verset du Prologue, une des plus puissantes ouvertures sur le Sacré et le symbolisme de l'histoire humaine, l'on pourrait noter que dans sa traduction en latin, Jérôme de Stridon, fait saint patron des traducteurs, passe du Logos au *Verbum*. Si ce passage correspond bien à la mentalité de l'époque, il n'empêche que le *Verbum* et le Logos sont des concepts bien différents. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'avec la traduction de Logos par *Verbum* s'opère un certain appauvrissement au plan philosophique et anagogique par rapport au grec. Ce glissement de sens, qui vaut donc écart, est étonnant car, d'un côté, on est dans la métaphysique et la théologie et de l'autre on est dans la philosophie de l'action. Le Logos n'a de sens que si l'on agit, ce qui est d'ailleurs l'idée de l'Incarnation (et de l'Apocalypse). Que le Logos soit action, Goethe l'avait d'ailleurs bien compris, qui traduit par « Au commencement était l'Action ». Traduction révélatrice, photophore, luciférienne, et que certains ont donc considéré comme diabolique, probablement parce qu'elle porte la marque d'un défaut positif qui n'a pas été reconnu comme tel. Débobinons les faits. Faust, au début de la pièce homonyme, vieux savant désabusé, réfléchit dans son cabinet de travail à l'acte de traduire, à ses difficultés infinies et s'attaque à un texte fondateur, l'Évangile de Jean : « Au commencement était le Verbe ». Il passe en revue les traductions qui ne lui conviennent pas : le verbe (*das Wort*), le sens (*der Sinn*) et la force (*die Kraft*), pour en arriver comme dans une illumination à « *die Tat* », l'action : « *Im Anfang war die Tat* ». Que l'on en juge plutôt :

[Faust]

Il est écrit : « Au commencement était le verbe ». Déjà je m'arrête. Comment aller plus loin.

Je n'estime pas assez ce mot, le verbe. Non, je dois traduire autrement.

Il est écrit : « Au commencement était le sens ». Médite bien cette première ligne afin que ta plume n'aille pas trop vite. Est-ce le sens qui crée et produit tout ?

Il faudrait mettre : « Au commencement était la force ».

Non voilà, voilà ce qu'il faut écrire : « Au commencement était l'Action »¹⁸.

Quiconque, poussé par le désir de curiosité, prendrait le temps de regarder les diverses traductions de ce verset (et leurs commentaires) effectuées au cours des siècles, avec tout leur savoir artisanal, s'apercevrait que les interprétations sont riches de divergences théologiques qui ont abouti à des divergences dans l'histoire des idées et des sociétés. Cet exemple paraît éclairant pour démontrer que la positivité des défauts inhérentes à une traduction, c'est donc aussi et inéluctablement la création d'un espace du commentaire et de l'interprétation¹⁹, lesquels, du fait de leur *unitas multiplex* si chère à Edgar Morin, sont au fond ce qui fait la Tradition. L'écart positif est donc bien créatif, en particulier de tradition(s).

¹⁸ J. W. Goethe, *Faust II*, traduction de Daniel Benoin, Paris, Éditions Solin, 2008, p. 32. L'incidence de ce choix de traduction aura des retentissements importants dans l'histoire des idées, notamment chez Husserl et Wittgenstein voire aussi, dans une autre mesure, chez Nietzsche.

¹⁹ Il y a là un principe du mouvement constitutif de la traduction : un texte dit, la traduction interprète. Il n'est point de traductions qui ne soient pas implicitement un commentaire de l'original. C'est ce qu'on retrouve déjà dans les « targoum », mot qui en hébreu signifie à la fois traduction et interprétation.

Ce qui se détache ainsi, c'est que pour parler de la traduction et comprendre ce binôme emblématique *traduttore/traditore*, il faut se mettre dans un esprit théologique, ce à quoi nous renvoie quelque peu malicieusement l'emploi des mots de fidélité et d'infidélité lorsqu'on parle de traduction. C'est même en comprenant cela, que la traduction doit signifier à la fois écart créateur et exactitude, qu'on pourra soutenir que la plus grande tradition de traîtres et de traducteurs qu'on ait, c'est, du Talmud aux herméneutiques chrétiennes, celle des interprètes de la Bible ou plutôt des Bibles puisqu'en grec ancien, rappelons-le, il s'agit d'un pluriel, d'un collectif.

Voilà qu'une nouvelle fois est éclairée la logique de l'impact des traductions dans les traditions transmises selon un double mouvement : la traduction permet de transmettre la tradition et inversement le traducteur trahit toujours. Fatalement, par la façon dont il traduit un texte, un traducteur infléchit, malgré qu'il en ait, l'interprétation qu'on peut faire du texte. Il suffit de voir, comme nous l'avons évoqué, les divergences à partir des différentes façons dont on lit le texte de la Septante. Mais il en va de même des grands classiques de la littérature : suivant les traductions, on les éclaire ou on les obscurcit de façons très différentes.

En fin de compte, apparaît clairement ce que nous voulions démontrer en creux dans cet article, à savoir qu'une tradition qui réussit c'est une tradition qu'on trahit pour la traduire. C'est là tout le sens qu'on doit percer dans le *traduttore/traditore*, jeux de mots qui fait donc l'écart entre Tacite et Arnobe²⁰. Partant, le traducteur, oui, est un traître, mais un bon traître. Le mauvais traître, comme il y a un défaut négatif, c'est celui qui ne transmet pas. C'est celui qui trahit en oubliant de transmettre, de traduire. Le bon traître, comme il y a un défaut positif, c'est un agent double. Il fait semblant de trahir, mais il transmet. Tout son art se situe dans ce jeu de l'écart (positif) sans toutefois se risquer au grand écart.

On en conclura qu'un bon traducteur, c'est foncièrement un agent double (et ironiquement, pour ainsi dire, on ne sait pas dans quel cas il l'est). Par là, tout aussi bien il est un entregent, un truchement par définition, un *daimon*. C'est cette caractéristique presque ontologique du traducteur qui fait de lui un artisan, un artiste, un créateur. Et qui est à la source de ce qu'on pourrait imaginer être le paradoxe sur le traducteur²¹. Patiemment, obstinément, tel un acteur²², il incarne le texte et porte le texte, le transmettant. Il le tire à soi et l'éloigne de soi ainsi que le suppose le latin *trahere*, « tirer », d'où « interpréter », (chez Salluste et Tacite notamment).

Ce que célèbre le fameux *traduttore/traditore*, c'est donc une éthique du défaut qui pourrait avoir, étrangement ou pas, quelque accointance avec l'éthique de la cruauté établie par Camille Dumoulié²³. C'est cette éthique du défaut qui est elle-même positivité et qui fait que le traducteur est bel et bien un artisan créateur, un rapsode, un hermèneute dont la compétence augurale est d'exceller dans l'art de comprendre, d'interpréter et d'exprimer²⁴. Exceller, pour autant que faire se peut, dans l'art de l'écart positif qui est aussi celui du processus dynamique

²⁰ D'après le dictionnaire Latin-Français de Gaffiot, *traditor* est à la fois le traître (chez Tacite) mais aussi celui qui enseigne, transmet (chez Arnobe).

²¹ Ce paradoxe sur le traducteur, qui pourrait être, pourquoi pas, rapproché du paradoxe sur le comédien de Diderot, est évoqué en quelque sorte par P. Ricoeur lorsqu'il dit, à propos de la définition de la traduction, qu'« une bonne traduction ne peut viser qu'à une *équivalence* présumée, non fondée dans une *identité* de sens démontrable. Une équivalence sans identité », in « Le paradigme de la traduction », in *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 27.

²² C'est par exemple Louis de Funès qui rend vivant l'*Avare* de Molière. Il l'a trahi dans la farce la plus échevelée, mais il l'a incarné et donc transmis. Le comique le plus populaire d'un côté et la transmission de la tradition de Molière de l'autre : le propre d'un agent double.

²³ C. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

²⁴ Rappelons avec Jean Grondin que le verbe ἐρμηνεύειν peut tout aussi bien signifier en grec ancien : « exprimer (énoncer, dire), interpréter (expliquer) et traduire (ou servir d'interprète) » in J. Grondin, *L'universalité de l'herméneutique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 6

de ce commerce, de cet échange que le traducteur doit mener, tel un Hermès, pour faire bon poids bonne mesure dans l'espace ouvert entre le vrai et le faux, le bon et le mauvais, le fidèle et l'infidèle.

L'écart positif et créateur est un paradigme de la traduction qu'il convient de protéger afin que cette dernière continue, à travers les rapsodies de l'écart²⁵, de relayer la tradition et de s'inscrire dans ce qu'elle est intrinsèquement et historiquement, un artisanat, un patrimoine immatériel de l'humanité, faute de quoi on risque d'assister à une véritable mutilation des Hermès. Or n'est pas Alcibiade qui veut.

²⁵ Cette rhapsodie de l'écart d'interprétations possibles à partir d'une traduction, n'est-ce pas au fond ce que commente à l'infini, dans un esprit herméneutique qui pourrait faire penser au Talmud, Montaigne dans ses *Essais*, en grand commentateur de la philosophie antique qu'il est ?

Sourire des défauts

Jean-Marc Moura
Université Paris Nanterre
Institut Universitaire de France

Les défauts d'un personnage de fiction sont une source bien connue, sans doute la principale, pour le comique et l'humour dans la littérature. On peut s'en assurer en observant les rires dits « francophones » qui n'ont guère été étudiés¹. Dans ce domaine, l'accent a souvent été placé sur la qualité d'engagement des œuvres, sur le témoignage concernant une histoire en train de se faire et les désillusions qui en émanaient. La critique postcoloniale s'est bien intéressée aux stratégies de parodie et d'ironie mais sans trop s'attarder sur le comique et l'humour. J'ai pu souligner ailleurs que l'humour littéraire consiste fréquemment en la construction d'un espace de jeu où les personnages peuvent apparaître « à la bonne distance », selon une impartialité accueillante, organisant le ballet d'actants qui n'ont ni la simplicité ni la netteté des silhouettes comiques ou satiriques². Il va alors résider dans la présentation de personnages qui ont un défaut majeur : peu adaptés à l'organisation sociale, ils s'affranchissent sans vraiment le vouloir des présupposés communs. Tels sont les types de l'enfant et du voyageur lâchés dans une société qu'ils comprennent peu ou pas du tout. Libre de préjugés, le personnage enfantin déréalise sans effort et opère une mise en vacance où le réel se met à apparaître comme une proposition rêvée parmi d'autres. L'« odeur d'enfant », remarquait Michel Autrand, « n'est jamais totalement absente d'un texte d'humour³ », elle consiste en une libération du sens commun, de l'évidence présente qu'on relève par exemple dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (avec la thématique, pourtant grave, des enfants-soldats africains)⁴.

Le voyageur, quant à lui, autorise la confrontation à des nouveautés qui déroutent et sidèrent. Le vagabond est propice à la distance modérée de l'humour, à l'instar des picaros, ces personnages qui ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. Circulant entre cultures, milieux sociaux et cercles mondains, lestés des défauts inhérents à ceux qui connaissent mal les usages de tel ou tel milieu, ils servent l'évaluation humoristique du monde. Dans un registre différent, ils peuvent aussi servir le comique.

Le défaut d'inadaptation

Bien des personnages comiques sont fondamentalement naïfs si l'on se rappelle que l'adjectif vient de « natif » (latin *nativus*) et désigne ce qui est conforme à l'origine, à la nature, avant les apprentissages, la culture et les raffinements de la civilisation. Ils relèvent d'une simplicité grossière et brutalement affichée, « apanage de personnages rustiques, réputés plus proches de la nature, tels les campagnards ou les valets⁵ ». Dans la tradition européenne, ce personnage fait rire à ses dépens parce qu'il est aussi pauvre de biens que d'esprit. Charles Mazouer a montré qu'en France, du théâtre médiéval jusqu'à Marivaux, il présente une

¹ Quelques exceptions : Nicolas Martin-Granel, *Rires noirs*, Paris, Sépia, 1991 ; Cristina Schiavone, *La Parole plaisante nel romanzo senegalese postcoloniale*, Rome, Bulzoni, 2001 ; Christiane Ndiaye (dir.), *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

² J. M. Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.

³ M. Autrand, *L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 194.

⁴ A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

⁵ Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 10.

cohérence narrative certaine. Il s'incarne notamment dans le personnage du villageois, du gars du village niais qui se lance dans des entreprises trop compliquées, représentant d'un théâtre « surtout destiné à des citadins [qui] sut faire rire du campagnard et de sa simplicité⁶ ». Le personnage devient plus complexe chez Molière puis Marivaux, où la naïveté de la jeunesse laisse une image fraîche et plus gracieuse. Pourtant, ce personnage du naïf comique a perduré jusqu'à notre époque, et pas uniquement au théâtre, ainsi qu'en témoignent par exemple certains paysans chez Marcel Aymé ou certains villageois chez Kourouma.

Ce défaut d'adaptation sociale est comique si l'on se réfère à la typologie du comique, du satirique et de l'humoristique⁷. Le texte « pour rire » se caractérise en effet par une posture d'énonciation (représentée et différée) instituant un risible – l'élément dont on rit – en même temps qu'un certain rapport à celui-ci. Il appelle l'interaction de trois instances : le rieur (l'ethos), le lecteur ou public qu'il vise (lecteur, public impliqué) et le risible (l'objet du rire). Les relations entre les trois instances – ethos, lecteur impliqué et risible – varient *ad libitum* selon les structures narratologiques et sémiotiques. Pourtant, dans un domaine où la souplesse est souhaitable, trois dispositifs s'observent. Dans les deux premiers (comique et satirique), les rieurs se coupent du risible pour s'amuser de ses défauts ou le juger. Par le comique, l'ethos et le destinataire marquent leur distance par rapport au risible. Il s'agit d'un texte pour *rire de*, où l'objet du rire est une victime (tel le campagnard dans l'ancienne farce française, le villageois des romans africains) tenue à distance. Par la satire, l'ethos et le destinataire se séparent du risible tout en le condamnant au nom d'une norme supérieure, selon une visée correctrice : texte pour *rire contre*, où l'objet du rire est une cible à laquelle l'ethos oppose ses valeurs. Avec l'humour, en revanche, l'ethos et le destinataire ne se séparent pas du risible, ils s'y incluent dans une sorte de coexistence amusée qui répond à un mouvement de généralisation : sont risibles tant la norme que la déviation par rapport à la norme ou l'absence de toute norme, tant l'instance qui juge les défauts que ceux qui présentent ou critiquent ces défauts. Il s'agit d'un texte pour *rire avec*, où objet et sujet du rire sont inséparables. L'humour rit dans le devenir tout en l'observant. Les uns – comique et satire – créent une communauté de rieurs, l'autre manifeste la communauté des rieurs et de ce dont ils rient.

Ainsi, le personnage du naïf est comique en ce qu'il ignore les usages urbains et se fait berner. Ce rire du comique se sépare de celui du satiriste qui vise à dire la vérité en riant et pour qui le comique est un moyen parmi d'autres d'attaquer un discours adverse. La satire isole souvent une micro-société, dotée d'un ou plusieurs défauts de fonctionnement majeurs, dont l'auteur et son lecteur se séparent pour en condamner les mœurs. Dans le domaine francophone africain, la société, coloniale ou post-coloniale, sera mise en scène de façon satirique. Ainsi, dans *L'Étrange destin de Wangrin* du Malien Amadou Hampâté Bâ, Wangrin, l'Africain rusé, berne les « 'dieux de la brousse', Messieurs-les-administrateurs-coloniaux⁸ ». Cette société peut être celle de la post-indépendance, comme en témoigne la satire du pouvoir africain, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, ou celle du temps des indépendances, comme dans *Les Soleils des indépendances* du même auteur⁹. Dans la satire, le personnage va donc plutôt jouer le rôle d'un instrument de dénonciation. Sa traversée de différents milieux sociaux permet l'évocation satirique des mœurs de la société contemporaine.

Il faut reconnaître que la littérature des premières générations d'écrivains francophones africains est souvent assez sombre. Lors d'une conférence de l'*African Literature Association*, à Fès, en 1988, Boubacar Boris Diop déplorait ainsi l'allure endimanchée de la littérature africaine francophone qu'il trouvait bien éloignée de la bonne humeur habituelle des Africains

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ Voir *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 73 sqq.

⁸ A. Hampâté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin*, Paris, U.G.E., 1973, p. 10.

⁹ A. Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

réels¹⁰. Le beau livre de Cheik Hamidou Kane, l'une des œuvres les plus connues de cette période, *L'Aventure ambiguë*¹¹, n'appelle guère le rire. Il existe pourtant une littérature moins attachée à l'évocation de tourments existentiels nés du heurt des civilisations et qui choisit d'évoquer la violence et l'injustice en riant. *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti¹² livre une satire du prêtre qui tente de convertir les peuples animistes de la forêt, dans l'Afrique équatoriale des années 1930. Ce « Christ » égaré, perçu par le regard d'un pauvre cuisinier, quitte sa paroisse de Bomba pour faire le tour des églises précédemment établies dans la région. Il découvre alors que les fidèles, et même les « catéchistes » à qui il avait délégué la mission de propager la foi, sont retournés à leurs pratiques religieuses traditionnelles ; beaucoup se sont même mariés plusieurs fois. La saveur satirique émane du décalage entre la foi inflexible du cuisinier du prêtre qui assiste aux efforts de ce dernier et la réalité de la place du catholicisme dans un monde africain soi-disant converti. À son corps défendant, le personnage met en évidence les défauts du prêtre (naïf) et de la société (oublieuse de la leçon religieuse).

Le roman *Aux États-Unis d'Afrique*¹³ d'Abdourahman Waberi reprend le grand thème baroque d'*el mundo al revés* : les pauvres et les opprimés, magiquement transformés par le récit, deviennent les dominants de ce monde fictif. L'auteur s'en donne à cœur joie, tout est plaisamment renversé. La Suisse apparaît comme une succession de bidonvilles projetant leurs miasmes sur le monde extérieur, les riches d'hier devenant les pauvres de demain¹⁴. Le renversement structure le récit à tous les niveaux : la géographie s'inverse, les terres occidentales sont ravagées par des conflits ethniques, tel celui qui oppose « Teutons, Gascons et autres Ibères arriérés » qui n'ont de cesse de « razzier les terres calcinées d'Auvergne de Toscane ou de Flandre¹⁵ ». En Afrique, en revanche, tout n'est que douceur et beauté ; dans les rues magnifiques des villes africaines trônent des restaurants Mc Diop et des cafés Sarr Mbock, apanages d'un luxe qui fait défaut à l'Occident. Les mouvements de population changent de direction : les réfugiés qui affluent vers l'Afrique sont des « caucasiens d'ethnies diverses et variées (autrichienne, canadienne, américaine, norvégienne, belge, bulgare, britannique, islandaise, portugaise, hongroise, suédoise...) »¹⁶. L'Afrique abrite la crème de la diplomatie internationale et possède les universités « qui donnent le *la* à la planète entière¹⁷ ». Le renversement amuse le lecteur par ses effets de défamiliarisation, mais cette utopie comique cultive également la satire d'un grand défaut occidental.

La présentation du luxe et de la domination africains permet en effet de souligner des travers occidentaux bien réels. Revers du progrès africain, « les valeurs de solidarité, de convivialité et de morale sont à présent menacées. L'égoïsme des riches populations africaines envers les immigrés euraméricains qui tentent d'entrer sur leur territoire est patent, certains théoriciens soutenant que « les États-Unis d'Afrique ne peuvent plus accueillir toute la misère de la Terre »¹⁸ ». Le renversement de statut entre pauvres et riches nourrit ainsi comique et satire.

¹⁰ Cité par Antoinette Tidjani Alou, « Le rire de l'Africain en situation coloniale », A. Chamayou, A. Duncan (dir.), *Le Rire européen*, P.U. de Perpignan, 2010, p. 329 sq., p. 365.

¹¹ Paris, Julliard, 1962.

¹² Paris, 1956.

¹³ Paris, Babel, 2006.

¹⁴ « Ce costume de clown qui a pour nom la Suisse est soumis à la guerre ethnique et linguistique depuis des siècles et des siècles. » (*Ibid.*, p. 27) Et le narrateur malicieux de préciser que le pays est « connu uniquement pour ses mercenaires, son couteau à multiples usages et ses crétins goitreux. » (*Ibid.*, p. 28)

¹⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*

Le défaut humoristique

À la différence du comique et de la satire, l'ethos et le lecteur impliqué du texte humoristique ne se détachent pas du risible. L'humour est marqué par *une poétique de la coexistence* et le sourire de l'humoriste est celui d'un spectateur embarqué, constatant l'universelle vanité des autres et de soi, entre mélancolie et bienveillance de principe. Au plan textuel, cette ambivalence se présente comme la superposition légèrement faussée de deux tendances, autorisant simultanément le jaillissement du comique (la mise en évidence de tel ou tel défaut) et de ce qui vient le nuancer, voire le contrarier. Elle se retrouve dans la typologie des personnages.

Le personnel humoristique répond à un mouvement d'exclusion et d'inclusion, l'ethos s'en amuse dans le moment où il s'en rapproche. Le personnage humoristique parcourt ainsi tout l'espace évaluatif, de la réduction comique à un pathétique atténué. Il brouille la rigidité satirique par l'introduction de l'équivalent narratif d'une « intériorité », c'est-à-dire le mouvement. Jules Renard l'a bien senti lorsqu'il évoquait l'un de ses personnages favoris, le paysan :

« Jusqu'ici on a parlé des paysans pour raconter des histoires comiques. Maintenant fini de rire ! Il faut regarder de plus près, jusqu'au fond de leur misérable vie où il n'y a plus de quoi faire rire¹⁹. »

Dans les lettres francophones, il va souvent être question des absurdités de l'ordre colonial et de l'étrangeté de personnages dont le défaut est d'être pris entre deux systèmes sociaux et symboliques, situation propice à l'humour. Dès son premier roman, *Le Passé simple*, le Marocain Driss Chraïbi développe la vision complexe de l'assimilé, l'intellectuel colonisé scolarisé selon la tradition française, pauvre au regard des colons européens. Le protagoniste, fortement autobiographique, le lycéen Driss, déjoue les identités simplistes qui lui sont accolées par la société coloniale :

« Ce matin, en me rendant ici, j'ai rencontré un Américain de la Military Police. Il arrêta sa Jeep. "Toi Français ?" me demanda-t-il. "Non", répondis-je : "Arabe habillé en Français." "Then... où sont Arabes habillés en Arabes, parlant arabe et..." J'étendis la main en direction du vieux cimetière musulman. "Par là"²⁰. »

Driss exagère en assignant la culture traditionnelle arabe au cimetière, mais il refuse ainsi d'être considéré comme un « indigène » conforme au stéréotype colonial, tout en marquant la singularité de son statut entre deux cultures. Stratégie humoristique où le personnage désigne la vacuité d'un ordre social sans masquer les aspects comiques de sa situation. Dans sa rédaction à l'école, Driss fait la liste plaisante des caractéristiques attachées à son pays par les récits de l'ère coloniale : « le soleil, le couscous, les métèques [...] les cocotiers, les bananiers, les flèches empoisonnées, les Indiens, Pluto, Tarzan, le Capitaine Cook. »²¹ Après cette envolée, il conclut :

« Je n'ignore point, messieurs les examinateurs, qu'une copie d'élève doit être anonyme, exempte de signature, nom, prénom ou marque propre à en faire reconnaître l'auteur. Je n'ignore point non plus cependant qu'une toile révèle aisément le peintre. C'est dire qu'il y a quelque temps déjà que vous avez percé ma personnalité : je suis arabe²². »

¹⁹ J. Renard, *Journal*, cité in M. Autrand, op.cit., p. 212.

²⁰ D. Chraïbi, *Le Passé simple* (1954), Paris, Gallimard, "Folio", 1993, p. 202.

²¹ *Ibid.*, pp. 205-206.

²² *Ibid.*, p. 207.

Il ne s'agit pas ainsi de forger un contre-discours du stéréotype, mais d'en manifester plaisamment la vacuité par la répétition, tout en se présentant soi-même comme un autochtone hésitant entre deux ordres symboliques.

Dans les lettres de l'Afrique subsaharienne, il me semble que la distinction senghorienne entre humour « nègre » et humour occidental repose sur une opposition bien trop générale entre une conception émotionnelle, apanage des Africains, et son homologue rationnelle, apanage de l'Occident. Pour reprendre l'expression d'Henri Lopès, un certain humour africain, pour autant qu'on puisse généraliser, relèverait plutôt d'un « pleurer-rire ». Ainsi, dans *Le vieux Nègre et la médaille*²³, le Camerounais Ferdinand Oyono évoque l'aventure de Méka, le « vieux nègre » qui va être décoré d'une médaille à l'occasion d'une cérémonie coloniale en récompense de la « donation » à la mission catholique de la terre de ses ancêtres et du don de ses fils à la France, lors de la Seconde Guerre mondiale. Le roman se concentre sur cet événement en montrant les préparatifs, la cérémonie, burlesque et la désillusion finale de Méka, traitant de manière comique des faits consternants.

La cérémonie de remise de la médaille va correspondre pour le personnage à une parodie d'initiation vécue à l'âge mûr. Des heures durant, il lui faut se tenir debout à l'intérieur d'un cercle blanc dessiné à la chaux, séparé de tous, souffrant dans des chaussures en cuir qui lui meurtrissent les orteils, accablé par le soleil qui tape sur son crâne chauve et torturé par une envie pressante. Pour tenir, il se remémore l'initiation de son adolescence, quand, circoncis au couteau, il avait subi sans broncher le piment que le sorcier avait craché sur sa blessure. Il demeure cependant conscient de l'insolite de la situation :

« Ni son grand-père, ni son père, ni aucun membre de son immense famille ne s'était trouvé dans un cercle de chaux entre deux mondes, le sien et celui de ceux qu'on avait d'abord appelés les "fantômes" quand ils étaient arrivés au pays²⁴. »

Enfin, au moment de recevoir la médaille, d'un rang pourtant inférieur à celle que le grand chef des Blancs vient d'épingler sur la poitrine du Grec voleur et sadique, toutes les souffrances de Meka s'effacent devant une immense fierté :

« La médaille était bien là, épinglée sur sa veste kaki. Il sourit, leva la tête et s'aperçut qu'il chantait en sourdine tandis que tout son visage battait la mesure (...) Il regarda encore la médaille. Il sentit que son cou grandissait. Oui, sa tête montait, montait comme la tour de Babel à l'assaut du ciel. Son front touchait les nuages. Ses longs bras se soulevaient imperceptiblement comme les ailes d'un oiseau prêt à s'envoler²⁵. »

À la fin de sa vie, Meka, reconnaissant qu'il a été dupe, rentrera dans le giron de la société traditionnelle, mais la manière dont il interprétera les symboles et les croyances anciennes sera également démystifiée par la narration. Avec cette œuvre, Oyono présente l'aliénation d'un Africain victime, mais pas tout à fait risible et plutôt sympathique, d'un système colonial dont on ne nous cache pas les défauts sans pour autant exalter les mérites de « l'Afrique traditionnelle ». Ni comique ni satirique, le personnel de l'humour crée ainsi son propre espace évaluatif, venant brouiller les rires trop clairs et les messages impérieux. C'est pourquoi selon Jean Paul, le personnage humoristique « est comique et sérieux, mais il ne rend rien comique²⁶ ». En lui s'exprime la vocation des personnages-truchements de l'humour, inadaptés sociaux qui favorisent un regard oblique et bienveillant sur la folie du monde.

²³ Paris, Julliard, 1956.

²⁴ *Ibid.*, p. 99.

²⁵ *Ibid.*, p. 103.

²⁶ Jean Paul Richter, *Cours préparatoire d'esthétique* [1804] (prés. et trad. Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang), Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 139.

Le texte littéraire, avec ses personnages ambivalents, apparaît donc bien comme la source naturelle de l'humour. Dans sa version humoristique, il est un texte « pour sourire », à condition de rappeler avec le philosophe Alain que le sourire est la perfection du rire. Le rire nous libère mais risque de nous couper de la sensibilité – à propos du comique, Bergson parlait ainsi d'anesthésie momentanée du cœur. Le sourire de l'humour va aussi loin qu'il peut sur le chemin de cette liberté sans abdiquer les valeurs d'autonomie et d'empathie, refusant la distance et l'absence fréquente de générosité du rieur qui choisit de s'attacher exclusivement aux défauts de celui ou celle dont il se moque.

Défaut et homosexualité

Anne Tomiche
Sorbonne Université

En contrepoint au florilège de citations proposé aux contributeurs et contributrices par Camille Dumoulié à partir du terme *défaut*, et qui fait ressortir des emplois et des sens pluriels de la notion, dans des domaines aussi divers que ceux d'une esthétique, d'une politique, d'une économie, d'une éthique ou d'une ontologie du défaut, je proposerai, à *défaut* d'idée plus originale, quelques citations – et ce n'est pas le choix qui *manque* – qui esquissent brièvement une histoire de l'homosexualité à partir d'une pensée du défaut, qu'il soit « vice », « péché », « crime », « maladie » ou « fléau social », et du retournement de la valeur associée au défaut.

La sodomie, péché contre Dieu

Les deux condamnations les plus anciennes dans les textes bibliques contre ce qui, depuis l'Antiquité, est désigné par le terme de sodomie sont celles de l'épisode de Sodome dans la *Genèse*, deuxième livre du Pentateuque, et du lévite d'Ephraïm dans le *Livre des Juges*. Là se situe le point de départ de la construction de la norme religieuse des sociétés chrétiennes sur cette pratique et de l'assimilation entre *hérétique* et *sodomite*.

La loi du 6 août 390 de l'empereur Théodose condamne les sodomites au bûcher : « Tous ceux qui avilissent honteusement leur corps en le soumettant, comme des femmes, au désir d'un autre homme, et en s'adonnant ainsi à des relations sexuelles étranges, ceux-là doivent expier un tel crime dans les flammes vengeresses, à la vue de tout le peuple » (*Codex Theodose*, IX, 7, 6, cité par Maurice Lever, *Les Bûchers de Sodome*, Paris, Fayard, 1983, p. 35).

Tout au long du Moyen Âge et de l'époque moderne la justice des hommes s'appuie sur la doctrine théologique pour réprimer la déviance sodomite.

Du péché contre l'ordre divin au crime contre l'ordre de la nature

L'article « Sodomie » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert la définit comme « le crime de ceux qui commettent des impuretés contraires même à l'ordre de la nature ; ce crime a pris son nom de la ville de Sodome, qui périt par le feu à cause de ce désordre abominable qui y était familier ».

Pour Voltaire, les amours entre hommes sont un « attentat infâme contre la nature » (*Dictionnaire philosophique*, entrée « Amour nommé socratique »)

L'homosexualité, non encore qualifiée par ce terme mais par celui de *pédérastie*, est définie tout au long du XIX^e siècle comme défaut de la nature. L'entrée « pédérastie » du *Dictionnaire de l'Académie française* dans son édition de 1835 est explicite : « vice contre nature ».

Rare à défendre une telle position au XVIII^e siècle, le philosophe utilitariste Jeremy Bentham, tout en considérant les relations sexuelles entre hommes comme « contre nature », interroge la pertinence de leur criminalisation : « À quel genre de crimes rattacherons-nous ces irrégularités de l'appétit vénérien que l'on qualifie de contre nature ? Quand elles sont dérobées au regard public, on ne saurait trouver de prétexte à les placer ailleurs (que dans la catégorie des crimes contre soi-même) : pourraient-elles trouver une place que ce serait celle-

là. Je me suis torturé l'esprit durant des années pour trouver si possible une raison suffisante à la sévérité avec laquelle elles sont traitées aujourd'hui par toutes les nations européennes ; mais, selon le principe d'utilité, je n'en puis trouver aucune » (*Essai sur la pédérastie* [1785], Lille, GKC, 2003, p. 11).

Pathologisation de la pédérastie : des défauts anatomiques et morphologiques

Dès le début du XIX^e siècle, la médecine s'empare de la question, d'abord dans une perspective de description médicale et anatomique. C'est ainsi que dans le *Dictionnaire des sciences médicales* publié par François Fournier-Pescay en 1812, la sodomie est envisagée sur le plan des anomalies anatomiques qu'elle entraîne et qui permettent de repérer les sujets qui la pratiquent : « Les personnes qui sont habituées à servir de giton ont les bourrelets de l'anوس gros, épaissi, lâche et boursoufflé ; le sphincter a perdu en grande partie sa propriété de se contracter volontairement, et par conséquent son état de contraction habituelle ; le doigt entre sans effort dans le rectum » (article « Sodomie », *Dictionnaire des Sciences médicales*, Paris, Pancouke, 1812, p. 447).

Dans une perspective similaire, la médecine légale de la seconde moitié du XIX^e siècle s'attache à identifier, classer les marqueurs physiques de l'homosexualité, marqueurs placés sous le signe du défaut – que ce soit sous la forme de l'excès, de la déformation ou du dysfonctionnement : « [...] les signes caractéristiques de la pédérastie passive, que nous allons passer successivement en revue, sont le développement *excessif* des fesses, la *déformation* infundibuliforme de l'anوس, le *relâchement* du sphincter, l'*effacement* des plis, les crêtes et caroncules du pourtour de l'anوس, la *dilatation extrême* de l'orifice anal, l'*incontinence* des matières, les ulcérations, les rhagades, les hémorroïdes, les fistules, la blennorragie rectale, la syphilis, les corps étrangers introduits dans l'anوس ». (Ambroise Tardieu, *Etude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, Baillière, 1859, p. 160).

À partir du XIX^e siècle, « inversion » se substitue à « sodomie » et « pédérastie » et, comme le rappelle David Halperin, le terme renvoie à tout une série de défauts par rapport à la norme : « In the nineteenth century [...] “sexual inversion” referred to a broad range of deviant gender behavior » (Halperin, « One Hundred Years of Homosexuality », *Diacritics* vol 16, n°2, Summer, 1986, p. 34)

Pathologie psychique

Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, avec le développement de la psychiatrie, c'est l'étiologie de l'homosexualité qui devient l'enjeu de travaux qui pathologisent l'homosexualité et en font une maladie psychique.

Le docteur Julien Chevalier publie en 1893 une étude intitulée *Une maladie de la personnalité : l'inversion sexuelle*. Pour Léon Schwartz, « l'inverti congénital ou acquis doit être considéré comme un fou lucide [...] c'est un état fort grave malgré ses allures les plus bénignes » (*Contribution à l'étude de l'inversion sexuelle*, Montpellier, Serre et Roumégous, 1896, p. 36).

Dans les *Mémoires* qu'il rédige en prison, Charles Double, « inverti » accusé en 1903 du meurtre de sa mère, utilise l'argument médical et la logique qui fait de l'inversion une maladie pour construire la base de son système de défense juridique : « Au point de vue juridique mon inversion sexuelle restera le monument inattaquable de ma défense ; à tous ceux qui chercheront à m'accabler on pourra répondre : c'était un inverti, un être faible, malade, anormal qui ne trouvant pas sa place dans la Société s'est vu acculé à une situation désespérée » (*Etat psychologique et mental d'un inverti parricide* (1905), texte établi et présenté par Philippe Artières, Lille, GKC, 1995, p. 30)

Jusqu'en 1973, l'homosexualité figure sur la liste des maladies mentales de l'APA (« American Psychiatric Association ») et jusqu'en 1992 sur celle de l'OMS.

Défaut de l'espèce et même fin des races....

Déjà Voltaire considérait que les amours entre hommes sont un « vice destructeur du genre humain » (*Dictionnaire philosophique*, entrée « Amour nommé socratique »)

Le docteur Laupt, pseudonyme du docteur Georges Saint-Paul, écrit ainsi, en 1896, que « peut-être [il] faut regarder l'inversion comme un des phénomènes de la fin naturelle des races ; les individus inaptes à produire s'accouplent entre êtres du même sexe en de stériles unions » (*Perversion et perversité sexuelles*, Georges Carré, « Tares & Poisons », 1896, p. 357).

Manque

Contre la pathologisation de la médecine légale et de la psychiatrie, la psychanalyse introduit, avec Freud, un discours sur l'homosexualité qui reste toutefois placé sous le signe d'une forme de défaut. S'il récuse, pour penser l'homosexualité, à la fois la théorie de la dégénérescence et celle de l'innéité, Freud leur substitue celle d'une anomalie dans le destin de la pulsion sexuelle, anomalie qui, si elle peut prendre des formes diverses, n'en constitue pas moins une forme d'inachèvement par rapport au destin normal de la pulsion : « ce que, pour des raisons pratiques, on appelle homosexualité peut résulter de processus d'inhibition psychosexuelle divers », comme par exemple le fait pour un homosexuel de « reste[r], dans l'inconscient, fixé à l'image mnésique de sa mère » (Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], Gallimard, 1987, p. 119).

Simone de Beauvoir refuse, quant à elle, de considérer, à l'instar des psychanalystes du début du XX^e siècle, l'homosexualité féminine comme « inachèvement », mais elle reste néanmoins prisonnière d'une vision de l'homosexualité féminine comme *manque* : « La lesbienne pourrait facilement consentir à la perte de sa féminité si elle acquérait par là une triomphante virilité. Mais non. Elle demeure évidemment privée d'organe viril ; elle [...] est un castrat » (*Le Deuxième Sexe* [1949, renouvelé en 1976], chapitre « La lesbienne », Paris, Gallimard, Folio essais, tome II, p. 201).

Défaut de/dans la langue et dans l'histoire

Le terme même d'« homosexualité » est, pour Halperin, une sorte de défaut linguistique : « *The word itself, of course, is a barbarous neologism sprung from a monstrous mingling of Greek and Latin stock* » (Halperin, *op. cit.*, p. 35). Et, selon lui, on peut dire que toute histoire de l'homosexualité fait défaut avant le début du XX^e siècle : « It may well be that homosexuality properly speaking has no history of its own much before the beginning of our century » (*ibid.*, p. 36).

Introduit dans la langue anglaise dans la dernière décennie du XIX^e siècle, le terme fait pourtant défaut dans la première édition de l'*Oxford English Dictionary* de 1933 et n'apparaît qu'en 1976 dans le supplément en trois volumes de l'*OED*.

Quand le défaut, de « moins » devient « plus »

En affirmant une « fierté gay », une identité et une subjectivité gays, en s'appropriant des termes et catégories identitaires qui avaient fonctionné comme insultes pour resignifier ces catégories identitaires (*butch*, *drag queen*, pour ne citer que ceux-là, ou encore l'adjectif *gay* qui, comme le rappelle l'*Oxford English Dictionary*, signifie, à partir du XVII^e siècle :

« addicted to pleasures and dissipations »), et en inscrivant les luttes pour les droits des homosexuels dans le cadre de « politiques identitaires » (*identity politics*), les mouvements gays et lesbiens des années 1970, aux Etats-Unis comme en France et plus largement en Occident, ont retourné la condamnation (juridique, morale, sociale) en revendication (légale, morale, sociale) et en valorisation du négatif. Or, comme le souligne David Halperin, revendiquer une « identité gay » court le risque d'ancrer une telle identité dans un simple retournement des valeurs – « *gay is good* » se substituant à la condamnation.

Avec Monique Wittig, dans et par la littérature, le « sujet minoritaire » permet l'accès, au-delà du général, à l'universel : « Since Proust, the subject has never been the same, for throughout *Remembrance of Things Past* he made "homosexual" the axis of categorization from which to universalize. [...] By the end of *Remembrance of Things Past*, Proust has succeeded in turning the "real" world into a homosexual-only world » (*The Straight Mind*, 1992, Boston, Beacon Press, p. 61 et p. 74).

Échapper à la binarité

Avec David Halperin, il s'agit de retourner les discours de l'homophobie sans se contenter de valoriser le négatif par un mouvement de renversement qui laisserait le binarisme des catégories intact : « In order to reverse the discourses of contemporary homophobia, it is not enough to attempt simply to reclaim and transvalue homosexuality. The most radical reversal of homophobic discourses consists not in asserting ... that "gay is good" (on the analogy with "black is beautiful") but in assuming and empowering a marginal positionality – not in rehabilitating an already demarcated, if devaluated, identity but in taking advantage of the purely oppositional location homosexuality has been made to occupy by the logic of the supplement and by the fantasmatic character of homophobic discourse (...)// To shift the position of the "homosexual" from that of object to subject is therefore to make available to lesbians and gay men a new kind of sexual identity, one characterized by its lack of clear definitional content. The homosexual subject can now claim an identity without an essence » (*Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press [1995], 1997, p. 61). Ce positionnement qui échappe à la binarité moins/plus, négatif/positif, manque/plein, est précisément ce que le terme de *queer* cherche à désigner : « Unlike gay identity, which, though deliberately proclaimed in an act of affirmation, is nonetheless rooted in the positive fact of homosexual object-choice, queer identity need not be grounded in any positive truth [...] 'Queer', in any case, does not designate a class of already objectified pathologies or perversions; rather it describes a horizon of possibility whose precise extent and heterogeneous scope cannot in principle be delimited in advance" (*ibid.*, p. 62).

En intitulant « Critically Queer » le dernier chapitre de *Bodies that Matter* (Routledge, 1993), Judith Butler souligne bien que *queer* désigne non pas une identité mais une approche critique. Cette approche vise à interroger le binarisme des catégories établies de la pensée occidentale (homme/femme, homo/hétéro, gay/lesbienne, noir/blanc) ; elle ne pose aucune définition préalable de l'identité et ne vise pas la définition. Lee Edelman est sans doute l'un des plus radicaux dans sa réfutation de toute posture identitaire queer : « la queerité [*queerness*] ne peut jamais définir une identité : elle ne peut que l'inquiéter [*disturb one*] » ; il s'agit de « jeter le trouble » et « produire l'étrangeté de nous-mêmes » (*L'Impossible Homosexuel*, trad. Guy Le Gaufrey, Paris, Epel, 2013, p. 306.), de déstabiliser les identités figées – et en cela la forme verbale, *to queer*, « queeriser », est essentielle.

L'homosexualité constitue donc, historiquement, l'un des éléments essentiels des dispositifs d'organisation sociale des sociétés modernes. Condamnée comme défaut (vice, maladie, anormalité, manque) ou revendiquée comme marqueur identitaire (« fierté gay »,

identité gay), elle est l'un des termes structurant binairement et en termes moraux (« l'homosexualité c'est mal » / « être gay c'est bien ») les dispositifs sociaux de gestion et de contrôles des corps, des dispositifs de « bio-pouvoir » (Foucault). L'intérêt du geste *queer* tient précisément à ce qu'il ouvre la possibilité d'introduire du trouble dans les catégories binaires, de penser l'entre-deux plutôt que les pôles, l'instable plutôt que la stabilité.... N'est-ce pas aussi l'enjeu de l'œuvre d'art que d'interroger, voire de déstabiliser, les certitudes épistémologiques, ontologiques, axiologiques et les catégories du savoir ?

VARIA

Défaut et perfection.

Daniel Correa Felix De Campos
Université Federal de Santa Catarina, Brésil

Le défaut et la perfection vont de pair. L'être humain a par essence toujours eu un besoin incessant de perfection, un goût aigu du beau, du parfait, deux concepts pourtant inaccessibles, difficiles à appréhender et qui échappent à son entendement.

Le défaut fait partie intégrante de la nature, son étroite coexistence avec la perfection peut bien illustrer le fameux dicton "création de Dieu". On pourrait sans ambages citer l'exemple délicat voire poétique de cette notion de création. Prenons l'exemple de la naissance de ces perles précieuses, qui sont depuis la nuit des temps très convoitées par de nombreuses cultures et civilisations, ces bijoux naturels, issus de cette merveilleuse autodéfense des coquillages qui une fois « violés » par un ou plusieurs intrus, arrivent à transformer cette violence en beauté. Le hasard est traité et transfiguré en une chaîne naturelle, sublimant l'improbable et élevant la fatalité à une joie d'une beauté sublime. Dans cet exemple, le mal (ou plutôt la non-perfection) arrive à triompher sur plusieurs concepts de perfection prévus par l'homme. Car un défaut, une altération ou bien un manque de perfection dans la nature dévoile aussi une bribe unique de beauté.

On peut dénombrer dans la nature bon nombre de défauts. Dans la flore du nord-est du Brésil ainsi que dans d'autres pays d'Amérique latine, l'anacardier (*caju – cajueiro* – le fruit et l'arbre en brésilien) présente deux anomalies : les branches qui ne croissent pas en hauteur (elles se dressent sur les côtés) ; et, sous l'effet de leur poids, elles tombent par terre et commencent à prendre racine et à germer, d'où la naissance d'un nouvel arbre. Cet arbre n'en offre pas moins des fruits succulents qui excitent la gourmandise. Voilà un exemple d'un défaut qui nourrit !

Ce phénomène, on le sait, est aussi présent dans l'art, qui imite la vie (à moins que ce ne soit l'inverse, puisque, pour Oscar Wilde, « la vie imite l'art bien plus que l'art n'imité la vie »). À titre d'exemple, l'art pictural de la fin du XV^e siècle nous apporte également une réflexion singulière. Dans « La Naissance de Vénus » de Sandro Botticelli : l'idéal de la beauté féminine, toujours changeant à travers les siècles, prend ici sans doute la forme la plus iconique. Comment, dès lors, expliquer la disproportion anatomique du cou et du bras gauche de l'illustre protagoniste de cette toile ? Or un tel défaut non seulement n'altère pas les qualités artistiques de l'œuvre, mais la rend plus intrigante et, pourquoi ne pas dire ? plus parfaite, provoquant l'admiration des innombrables visiteurs de la *Galleria degli Uffizi*. Tout comme une perle, Vénus est portée à l'intérieur d'un coquillage, et à ce titre, elle est aussi le résultat d'un acte traumatique, d'une infraction, d'une grave violence. En coupant les testicules d'Uranus et en les jetant à la mer, Chronos n'imaginait pas qu'il déclencherait la création de la plus belle des créatures, la déesse de la beauté elle-même. Cette castration dépeint l'origine du beau, de l'idéal, du suprême.

Toujours à propos de la castration, et selon la lettre freudienne, il convient de rappeler que c'est par elle que le sujet accède au symbolique, origine de la "tragédie" dite individuelle de chacun, traduite et exemplifiée par Freud à travers le mythe œdipien. Le complexe de castration met en scène le sentiment inconscient vécu par l'enfant sous l'effet de la menace et de la peur de la disparition – après tout, il y a quelque chose qui transite entre la possession ou non du phallus. Et l'angoisse de castration fonctionne, par exemple, dans la névrose, comme permanence du désir refoulé, permanence du fantasme comme réponse à ce désir. Dans un survol, fût-il superficiel, de la castration à la lumière de la psychanalyse, il est possible

d'affirmer qu'elle provoque de nombreux effets sur les différentes structures psychiques, et que dans le rapport entre castration et représentation symbolique de l'objet, la présence constante de la menace de disparition est bien proférée.

Ainsi et à partir de cette perspective, on revient à l'art, désormais du chant lyrique et de l'acte de castration, aboutissant aux voix incroyables et glorieuses des contre-ténors autrefois représentés par les castrats – *castrati* – qui connurent la fortune que l'on sait en Europe. Assurant l'absence ou la réduction de la maturité naturelle de la voix de basse masculine, la voix dite grave, cette soustraction physique donnait naissance à une beauté sonore divine propre aux anges.

La psychanalyse lacanienne aborde elle aussi le manque, le défaut et la jouissance. Dans ses séminaires, et notamment dans la théorie de la sexuation, Lacan, en plus de la jouissance phallique, inscrit une jouissance au niveau de l'autre, du côté du traumatique, de l'excès, de l'objet a, de l'innommable, de la dissolution de soi. :

« Que suis-Je ? Je suis à cette place d'où se vocifère que "l'univers est un défaut dans la pureté du Non-Être". Et ceci non pas sans raison, car à se garder, cette place fait languir l'Être lui-même. Elle s'appelle la Jouissance, et c'est elle dont le défaut rendrait vain l'univers. »
(Jacques Lacan, *Écrits*, p. 819).

Alors, si la jouissance contient le défaut de rendre l'univers vain, elle indique aussi l'échec, la fragilité et l'angoisse de l'être. Et ainsi, là, dans le silence profond du défaut germent et se dévoilent l'excès, la jouissance, le symptôme, la répétition et la pulsion de mort qui ne cessent jamais de jaillir !

Bibliographie

DUMOULIÉ, Camille. *Cet obscur objet du désir*. Paris : L'Harmattan, 1995.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire*, Livre X – L'Angoisse. Paris : Seuil, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 1997.

Avant-propos à la deuxième édition de la traduction en espagnol de *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*

Juan Moreno Blanco
Universidad del Valle

Dans une conversation sur le dopage sur YouTube, Camille Dumoulié répond à un jeune homme qui a toutes les allures d'un entraîneur sportif. Dans cet échange socratique sur un sujet apparemment banal, Camille Dumoulié aborde des arguments et des analyses sur des questions contemporaines à partir de concepts philosophiques et psychanalytiques ; sur la nature de son propre discours, à un moment, il dit à son interlocuteur : *C'est ce que fait un professeur*. Et c'est la même image que nous avons de lui, nous qui l'avons connu dans son travail quotidien alors qu'il vient de prendre sa retraite : ses arguments percutants et pédagogiquement organisés dans ses cours, ses conférences et ses livres sont le discours attentif à des concepts qui permettent de comprendre notre condition contemporaine et les problèmes conceptuels particuliers de la psychanalyse, de la philosophie et de la critique littéraire.

Son discours sur l'irradiation et l'influence de la littérature et de la critique littéraire dans les sciences dites humaines à l'heure où s'effondrent certaines des cloisons étanches qui séparaient les disciplines nous intéresse particulièrement. De la même manière que les travaux de Paul Ricœur et Hayden White ont montré que le métier d'historien dispose de nombreux éléments rhétoriques, sémantiques, métaphoriques et narratifs de la littérature, l'œuvre de Camille Dumoulié éclaire les rapports étroits – et parfois rivaux – entre la littérature et la philosophie.

Dans l'introduction à l'édition des communications d'un des nombreux colloques qu'il a organisés à l'Université Paris-Nanterre, en tant que directeur du Centre de recherches « Littérature et Poétique comparées », on lit sa vision, non exempte de véhémence poétique et d'imagination scénique, de la relation entre littérature et philosophie :

[...] la littérature, à travers l'expérience poétique, la fiction et le dialogisme romanesque, par l'écriture de soi et la fabrique de personnages, dans la dramaturgie du tragique, de la fureur ou de l'absurde, fut, tout autant que la philosophie, et peut-être même, avant elle, le champ d'élaboration poétique du sujet, la scène de ses exploits, de ses échecs, de ses illusions perdues. Reste à savoir s'il s'agit du même sujet, ou encore si la littérature ne tend pas au sujet philosophique un miroir de sorcière où il se contemple au risque de perdre son âme.¹

Ses écrits sur le désir, la fureur, la lignée littéraire de Don Juan, la construction du sujet, le théâtre de la cruauté (Artaud), Nietzsche, le rapport musique-littérature-philosophie, le corps et ses traductions, etc., donnent une continuité au travail conceptuel et théorique tenace de ce chercheur qui a participé avec plaisir et ferveur à certaines des journées d'études que nous avons organisées à Cali, Colombie, autour de la Littérature Comparée. De son séjour en Colombie et de sa participation à des événements académiques en Amérique Latine il nous reste ses articles et ses conférences en espagnol publiés dans des revues locales et que nous ajoutons en annexe à la présente édition.

¹ "Introducción", *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, Paris, Éditions Desjonquères, 2011, pp. 9-10.

Notes sur la traduction arabe de *Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature*

Mounira Chatti
Université Bordeaux Montaigne
« Plurielles » (UR 24142)

Dans une bouche close, il n'entre point de mouche. Proverbe arabe
Défaut (en arabe) : « *ḥalal* » (حَلَل), « *'ayb* » (عَيْب), « *'illa* » (عِلَّة), « *naqīṣa* » (نَقِيصَة).

L'étymologie latine du terme *traduire* signifie « faire passer », « faire traverser », « porter de l'autre côté », « transporter », et aussi « exposer à la risée » (« déshonorer », « diffamer »). Faire passer un texte d'une langue à une autre est une source de critiques et de polémiques, comme en témoigne la célèbre paronomase « *traduttore, traditore* ». Cependant, « l'opération paradoxale de restitution, de translation, de trahison ou de réinvention qu'est la traduction pose moins la question de la fidélité que celle de la responsabilité. [...] Ce qui s'y joue, c'est une "échelle des libertés", entre effets d'hybridation, d'harmonisation, d'uniformisation ou de rejets, de censures, de dénaturations¹ ». Traduire, c'est peut-être trahir, mais c'est assurément lire, interpréter, réécrire. Dans ce cas, ce qui peut être identifié comme un *défaut* serait inhérent à la traduction en tant qu'une expérience d'un texte, d'une pensée, de l'autre.

Fondé en 2006 sous l'égide du ministère de la Culture, l'Institut de Traduction de Tunis (ITRAT) a pour objectifs de « renforcer la présence de la culture tunisienne sur la scène culturelle mondiale et souligner sa capacité à exprimer son identité et à s'engager dans la modernité en tant qu'une culture de créativité et d'innovation ; d'étoffer la mémoire nationale et d'échanger avec les autres cultures par le biais de la traduction d'ouvrages tunisiens et étrangers, notamment des livres de référence, et ce dans les divers domaines de la pensée universelle ; de consolider le niveau de formation en langues afin d'assurer une interaction fructueuse avec les nations, les peuples et les cultures au sein d'un espace d'enrichissement réciproque² ». L'ITRAT, dont l'une des missions consiste à contribuer au développement de la production intellectuelle et littéraire, soutient la traduction en arabe de *Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature*³ par Sadoq Gassouma⁴, titulaire d'un doctorat d'État en littérature comparée, enseignant-chercheur et auteur de plusieurs études sur l'art du récit.

Dans son « Introduction du traducteur⁵ », Sadoq Gassouma explique les circonstances qui l'ont poussé à entreprendre cette traduction : « Au début, je fus attiré par ce livre pour des raisons personnelles, liées à la nature de ma formation scolaire et universitaire suivant le modèle français ». Ses recherches l'ont « amené à [s]'appuyer sur les références en langues étrangères, et notamment en français ». De plus, durant plus de trente ans, il a réalisé de nombreuses traductions scientifiques en Tunisie et à l'étranger. Mais, comparée à d'autres motifs objectifs et académiques qui justifient le choix de traduire *Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de*

¹ Leyla Dakhli, « Le multilinguisme est un humanisme. À propos de : F. Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Fayard », publié le 4 novembre 2009, [en ligne] : <https://laviendesidees.fr/Le-multilinguisme-est-un-humanisme.html>

² Institut de Traduction de Tunis (ITRAT) : <https://www.itrat.nat.tn/>

³ Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

⁴ Camille Dumoulié, *Al-adab wa al-falsafa. Baḥḡat al-ma'rifa fī al-adab*, [Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature, 2002], traduit en arabe (Tunisie) par Sadoq Gassouma, Tunis, ITRAT, 2021.

⁵ *Ibid.*, « Introduction du traducteur », p. 9-11. Traduction personnelle.

la littérature, cette inclination pour les ressources de la culture européenne semble secondaire. Le traducteur insiste sur d'autres motifs objectifs et académiques. Après une brève présentation du parcours de l'essayiste français, le traducteur met l'accent sur la valeur singulière de ses recherches dans « un domaine précieux et complexe, celui de la relation entre la littérature et la philosophie ».

Camille Dumoulié poursuit « un seul objectif qui consiste à affiner la critique en général, et la réflexion intellectuelle en particulier ». Il interroge les grandes théories et hypothèses sur lesquelles reposent les comparaisons littéraires. Ce faisant, il poursuit une double visée : « tracer sa propre voie dans le domaine de la pratique et de la théorisation, d'une part ; faire évoluer la critique intellectuelle de manière plus utile, plus juste, plus féconde, d'autre part ». Pour y parvenir, il « ne se contente pas d'examiner la philosophie dans son acception la plus rigoureuse, mais il se préoccupe aussi des questions de la pensée, de la réflexion, des perceptions, des visions de la vie et de l'existence ». Sa recherche s'ouvre continûment « vers des multiples cultures, représentations intellectuelles et orientations culturelles et idéologiques » puisées aussi bien dans les sources grecques ou latines que dans celles de la modernité. Le penseur français s'engage, ainsi, « sur cette voie difficile où diverses cultures s'entremêlent : tantôt elles sont proches, tantôt elles sont éloignées » ; son parcours est « analogue à l'esprit de cette formidable activité humaine, à savoir l'exercice de la réflexion selon ses différents domaines et tendances ».

Chez Camille Dumoulié, la théorisation et la pratique poursuivent ce cheminement : elles s'approfondissent continûment tout en accueillant la différence ; c'est cela qui a ouvert devant lui « les portes des ouvrages issus d'environnements européens et non européens ». Les rapprochements initiés par ce penseur « ont ouvert des horizons nouveaux pour les universitaires, y compris ceux qui sont issus d'autres cultures ». Il s'agit, pour eux, « d'expérimenter de nouvelles méthodes de pensée et de recherche ». Ces voies « laborieuses », sont « bénéfiques en raison des résultats qui en découlent ou, du moins, des interrogations et des questions qu'elles soulèvent ». Une telle démarche est susceptible d'élargir les horizons de travail des chercheurs et d'améliorer leurs connaissances.

Bien que le sujet de *Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature* soit ancré dans le domaine de la relation de la pensée avec la littérature d'un côté, et la philosophie d'un autre côté, « il exprime également l'obsession de l'auteur qui consiste à examiner les questions traitées à la lumière de leur propre évolution et des effets des autres domaines comme la philosophie, les arts, la linguistique, etc. ». Camille Dumoulié cite des philosophes et des écrivains – anciens, modernes et contemporains – issus de diverses cultures et spécialités : Apulée, Platon, Aristote, Auerbach, Bachelard, Bakhtine, Baudelaire, Beckett, Benveniste, Bergson, Blanchot, Boileau, Butor, Cervantès, Deleuze, Derrida, Euripide, Rabelais, Goethe, Proust, Joyce, Kafka, Eco, Breton, Borges, Eliot, Melville, Foucault, Gide, Freud, Musil, Balzac, Todorov, et tant d'autres.

Le traducteur se conforme aux normes académiques de la traduction et soigne les aspects formels de la version arabe. Il indique entre crochets le début de chaque page du texte-source afin de permettre au lecteur de s'y reporter aisément. Dans les notes de bas de page et l'index, il transcrit les noms propres en arabe et en français afin d'éviter des confusions dues à la translittération. Par ailleurs, le traducteur est très attentif à la typographie originale : les passages qui y figurent en caractères italiques sont signalés, dans le texte traduit, en caractères gras. De même, il s'attache à respecter, dans la mesure du possible, les signes de ponctuation, les guillemets, les parenthèses, etc., et n'hésite pas à signaler entre guillemets les lettres capitales (alors qu'en arabe, il n'y a pas de majuscules).

Sadoq Gassouma prend aussi l'initiative de « révéler l'implicite », de « scruter les secrets de la culture occidentale ». En effet, *Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature* renferme des éléments qui conditionnent la compréhension, sans être accessibles à tous :

certains sont évoqués « implicitement », d'autres, « trop brièvement », d'autres encore sont « totalement omis » car l'auteur considère qu'ils sont « évidents » (pour le lecteur occidental). Il ajoute les explications qui lui semblent nécessaires dans les références de bas de page, suivies du signe (ﻡ), qui renvoie à la première lettre du mot arabe « *mutarǧim* », c'est-à-dire « traducteur ». Sa première note, par exemple, rappelle l'origine latine et le sens de la notion de « *diaphora* » que Camille Dumoulié utilise au début de son essai. Ces ajouts sont tous faits à la marge, dans les notes de bas de page, car la compréhension du texte-cible exige que le corps de l'ouvrage soit « arabe, pur ».

En conclusion de son « introduction », le traducteur insiste sur les apports de cet essai : « Nous espérons que les lecteurs de ce travail en tireront un bénéfice. Nous pensons, en priorité, aux universitaires arabes qui ne maîtrisent pas la langue française, et qui ont donc besoin de lire des traductions. Celle-ci leur permettra de découvrir l'immense valeur des recherches et des études les plus récentes, et incitera certains d'entre eux à améliorer leur réflexion en se familiarisant avec la production d'autres cultures ». La traduction de *Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature* « vise à élargir la connaissance et à faciliter la compréhension et le respect mutuel entre les différents peuples et cultures ». Il est vrai que, dans ce domaine, « tout travail de qualité doit être un passage, plutôt un pont entre les cultures et les civilisations ». La traduction, aussi « modeste » soit-elle, « contribue à bâtir le patrimoine humain, qui est l'œuvre de l'humanité tout entière ». La version arabe témoigne de la rigueur du traducteur et de l'étendue de sa culture linguistique, littéraire, philosophique. Celui-ci se montre très méticuleux à l'égard de la qualité de la langue et de l'expression, de la précision des équivalences arabes des notions-clés, de l'interprétation de la pensée complexe de Camille Dumoulié, de l'explicitation de la richesse inouïe des sources.

Traduire un tel ouvrage, dont certains développements sont singulièrement difficiles, représente un véritable défi. Tel est le cas du chapitre 6 qui porte sur « l'éthique de la littérature » : « I – Crise de la représentation », « II – Le sujet littéraire » et « III – Errer dans le sens de l'erreur ». La notion d'« éthique » est traduite par « *aḥlāqiyat*⁶ », qui désigne aussi bien la morale que l'éthique. Un autre terme, l'adjectif « *adabī* », signifie aussi « éthique », mais ce choix aurait pu créer la confusion puisque la racine *A D B* forme les mots qui désignent à la fois la littérature ou les lettres et les codes de civilité (« *adab* » et « *ādāb* »). L'expression « *al-adab al-adabī* » (« la littérature éthique ») aurait été ambiguë et insatisfaisante ; le traducteur opte pour « la morale de la littérature », même si le lecteur est amené à associer de manière presque mécanique l'éthique à la morale. Cet élargissement de l'éthique à l'éthos s'opère à la faveur de l'indécision de la traduction arabe du terme même d'« éthique », entre « *adab* » et « *aḥlāq* ». Il reste à créer un néologisme pour traduire le concept d'« éthique ».

Dans le sous-chapitre qui traite du « sujet littéraire » (« *al-dāt al-adabiyya* »), le traducteur s'efforce de trouver les correspondances adéquates pour transposer, fidèlement et précisément, le fragment intitulé « Le sujet de la lecture ou l'ingénuité⁷ ». Camille Dumoulié décline ainsi les diverses acceptions de l'ingénuité :

Qu'est-ce que l'ingénuité du sujet de la lecture ? Elle est tout à la fois :
 naïveté, mais dans le sens premier de natif, originaire. [...] ;
 caractère de l'homme libre et bien né. (*De ingenuus*). [...] ;
 ingéniosité. [...] ;
 puissance d'engendrement. [...] ;
 désir. [...] ;
 joie. [...] ⁸.

⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁷ *Ibid.*, p. 257-260.

⁸ *Littérature et philosophie. Le Gai Savoir de la littérature*, op. cit.

Sadoq Gassouma traduit, d'abord, « ingénuité » par « 'afwiyya » alors que, pour ce terme, le dictionnaire *Almaany* indique ces significations : « abandon » et « spontanéité ». Il propose, ensuite, les équivalences suivantes pour traduire les six propositions de l'auteur : « *sadāḡa* » (naïveté) ; « *ḥāṣiyat al-insān al-ḥur, al-laḏī wulida ḥurran dā nasab* » (caractère de l'homme libre, qui est né libre et bien né) ; « 'afwiyya » (ingéniosité) ; « *quwat al-ingāb* » (puissance d'engendrement) ; « *raḡba* » (désir) ; « *surūr* » (joie). Par ailleurs, la citation de Mallarmé, extraite du *Mystère dans les Lettres* (« *al-luḡz fī al-ādāb* »), fait l'objet d'une traduction attentive qui reprend à trois reprises le terme de « 'afwiyya » (ingénuité), au lieu d'une seule fois dans l'original, afin de respecter les exigences de la syntaxe arabe et de faciliter l'interprétation d'un énoncé assez énigmatique ; le terme « 'udriyya » traduit justement la notion de « virginité ». Ce fragment de la citation mallarméenne : « [...] pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence [...] », est traduit en ce sens : « [...] pour conclure que rien au-delà ni plus authentique que le silence [...] ». Par ailleurs, pour traduire une citation de Blanchot, extraite de *L'espace littéraire*, Sadoq Gassouma n'hésite pas à répéter, ou à redoubler, certains termes dans le but d'éviter les éventuelles imprécisions et confusions. Blanchot dit de « la lecture qu'elle introduit dans un "espace où, à proprement parler, rien n'a encore de sens, vers quoi cependant tout ce qui a du sens remonte vers son origine », ce que le traducteur transpose ainsi : « [...] la lecture introduit *le lecteur* dans un « espace qui est, à proprement parler, *un espace* où rien n'a encore de sens, *un espace* vers quoi cependant tout ce qui a du sens remonte, comme s'il remontait vers son origine et sa source ».

Sadoq Gassouma traduit les notions et les concepts en essayant de leur trouver des équivalences en arabe, ce qui donne, parfois, un effet d'étrangeté car ces expressions et notions sont encore trop peu exploitées dans la langue et les théories arabes. Le lecteur arabophone n'est pas suffisamment familiarisé avec ces concepts. Assurément, une telle traduction contribue à enrichir la langue et la pensée arabes, à obliger le lecteur à aller vers d'autres horizons intellectuels et culturels. En dépit de la difficulté de cette tâche, le traducteur réussit, la plupart du temps, cet exercice fort délicat.

**Carlo Emilio Gadda, *Fuite à Tor di Nona*, traduit de l'italien par J.-
P. Manganaro**

Jean-Paul Manganaro

pour Camille Marc Dumoulié

Avec mes vieux os et l'aspect taciturne d'un chien rossé, je m'engage à mon tour dans le labyrinthe, y flairant les heures perdues, les espoirs évanouis : je traîne mes rhumatismes au-delà de tous les trognons et les égouttures du folklore : je me perds et me reperds entre la ruelle du Figuier et la ruelle des Vaches : le pardessus de Tecchi, deux chaussures jaune canard dignes d'un policier 1905 me confèrent cette fausse respectabilité dont j'ai tant besoin, pour ne pas perdre toute foi dans les mensonges de mon prochain. Des murs galeux m'aident à avancer. Et voilà la belle qui, à la friterie du coin, une grande fourchette à la main, retourne bien doucement dans sa poêle, comme pour un jeu de patience, neuf tranches engluées de pâte à frire, des courges, me semble-t-il, ou du fenouil : c'est ainsi qu'au milieu des bulles rebelles d'un saindoux amolli s'accomplit, au bout de quelques minutes, grâce à la longueur de cet ustensile, s'accomplit, sans brûlures de saindoux, le rite de la friture. Murs d'un noble dessin, si on les regarde vraiment avec toutes leurs fenêtres et leurs balèbres, datant des années de Baldassar Peruzzi ou des Sangallo. Bossages qui surélèvent, au soleil de février, des faîtes seizièmesques et parfois florentinesques au-dessus des odeurs et du piétinement des gens. Porches pleins d'obscurité, au passage, comme en certaines maisons d'orfèvres ou certaines entrées d'habitations d'avocats de grand renom : encadrés d'un vieil ivoire, auquel plusieurs siècles ont conféré cette belle patine, après que le ciseau du maître, ou même le burin, s'y fut savamment attardé, pour en tirer le dessin et la fioriture parfaite, la volute et la corolle. Et des bambins, dans mes jambes : deux dindonneaux, dans mes jambes, dindon et dinde, dont j'évite les crottes cachectiques. En éperon, depuis je ne sais plus combien de siècles, sur sa montagne massive : Rocca Orsina. Elle me barre le passage, alors que je suis déjà fatigué et malgré tout suspect aux yeux de certaines bonnes femmes ; elle me toise, toute renfermée, avec les manières d'une vieille voleuse à la retraite, oubliée là par le Progrès, par la Régie des Tramways. Elle domine, armée de son opiniâtre persistance, le Mont Giordano en entier. Elle est gardée, tout autour, par des commères sur leurs chaises, assises au soleil au bord des venelles en train de tirer l'aiguille ou de tricoter penchées sur les chandails de leurs gosses, sur les boyaux de longues chaussettes écarlates. Après la courte rampe des ruelles d'accès, les petites portes noires avec, devant, ce train-train d'usinage : une invitation à me tailler : moi, mon pardessus, et mes chaussures jaunes.

C'est ainsi que je me perds, que je me retrouve. Dans la cour seigneuriale, au-delà des frisures en fer forgé de la grille, j'entrevois le blancs et l'argent des eaux dont débordent, de l'une à l'autre, les patères de la fontaine ruisselante : j'entends, venant de la cour, ce clapotis égal, perpétuel, qui prête sa voix à la chute des heures. C'est ainsi que je reviens sur mes pas, ceux déjà faits. La persistance d'une image se dévide dans ce dédale, et c'est elle qui me conduit, me reconduit : comme un fil d'Ariane. C'est, dans les latences inavouées, dans les caves profondes de l'âme remplies de scorpions, l'image d'une boule de pain bien garnie : que je ne pourrais certes pas me permettre de voler, car je manque de promptitude, et encore moins d'acheter, ce qui m'est interdit par la carence d'amlires. Et c'est ainsi, oui, que je parviens enfin à la foire de ces maudites boules de pain. En tournant rue des Coronari, juste au coin de la honte, je lève les yeux et croise un regard, le regard du Rédempteur. La peinture ovale a été accrochée

avec délicatesse, on la dirait dans un salon, chez les Ursulines : mais juste à l'angle, et elle surplombe le roulement des charrettes. « Ecce cor meum ». Encadrée de rayons de bois déteint, gris et desséchés, avec la dignité un peu affectée de la piété du dix-huitième siècle, elle met en cage tous mes voilements faméliques. Je rentre dans ma légitime misère, dans le labyrinthe sublime des renonciations civiques, des abstinences de commissaire. Je suis enfin parvenu à la fierté, à la sagesse, et à l'orgueil du jeûne. Je serai irréprochable : c'est une voix qui me le dit. Oh ! Rue de l'Arc de Parme ! Avec le calme des forts je m'aventure dans cette Babylone parmesane pour ne pas dire à la parmesane. Rue de l'Arc de Parme. Aorte engorgée d'une circulation qui devrait être ténébreuse et furtive, et qui est diurne et éclatante. Et même constante. Aorte et myocarde de gens, les gens affamés qui braillent en belle abondance Ouah ! Ouah ! et puis éternuent en plus petit nombre Frou, Frou. Petit marché filiforme plein de coups de coude pour les neurasthéniques, planche des butyreux hors-la-loi, domicile bondé et éphémère des balances défendues ! Je me laisserais presque tenter par une savonnette rouge Lifebuoy – (Health soap). À l'acide phénique. Cent lires. L'équivalent de trois boules de pain bien garnies. Mais elle dure un mois : et les boules de pain une minute. Un mois de mousse, si on l'administre avec mesure. J'adore l'acide phénique. Mon imagination est déjà ivre. Des gamins polissons d'âges divers m'entourent, follets ébouriffés émergeant de je ne sais où. Ils ont lu dans mon âme. Avec de louches tignasses, deux ou trois se placent devant moi, me défendent d'avancer. Simulant la terreur de la confiscation, et des Doria, ils dénudent des contrebandes honteuses. Ils ouvrent tout d'un coup puis referment, comme un éventail, leurs casaques déguenillées, pour en révéler les recoins intérieurs, tumescences alléchantes. Un autre écarte son manteau de ses jambes turbulentes en un geste soudain pour découvrir, vers le bas, des mains et des doigts où s'est accrochée la tentation : un emballage écarlate de Lifebuoy, des cigares bossus croisés entre les doigts, comme le deux de bâtons. Avec leurs paupières baissées, après avoir lâché un coup d'œil leste, persuasif, ils guident mon regard plus bas, plus bas, vers la terreur de l'inceste. Ils me disent à voix basse : « ciguerettes, savonnettes » avec un chuchotement impudique : négligeons le vocatif rituel : « Monsieur ! » Ils les exhibent en-dessous de leurs méchantes capotes par de soudaines mises-à-nu réitérées, flatterie et menace, tel un couteau secret. Comme pour dire : « Gare à toi, tu as déjà péché ! ». Ils tranchent, avec ce couteau, les faibles tendons de ma vertu en déroute et vaincue. Je tends, plié en quatre, mon billet de cent lires. Le plus adroit des quatre le saisit au vol, il me l'arrache avec son annulaire et son auriculaire, le froissant sous la paume de sa main comme si c'était un pourboire impudique. Il lâche le Lifebuoy : Health soap. Je tiens mon si convoité acide phénique, un mois de mousse sur ma sale peau. Cent lires, pourtant, saleté ! Une journée entière de travail !

Dans ce petit marché du coude à coude, parmi d'impudents macaronis et les petites tables on ne peut plus légères où les dés poursuivent l'escroquerie, parmi ces cigares et ces fromages sans licence, eh bien, c'est ici, ici précisément, que le prince Doria se montre, de temps à autre, tel un nuage inopiné dans les matins sereins : pourvu de tous les tentacules de la Loi, de toutes les griffes des frères Branca. Le ban, pour les contrebandiers de haricots ! Confiscation des fayots ! Malheur et malédiction légale pour les savons et les blanchissimes farines, que l'on poursuive gamins et garçonnetts ! Agents en toute sorte d'uniforme contre les mégères les plus désintéressées, contre les plus loyales des balances ! contre les petits sacs de gros sel, sel de cuisine ! Et foudres à l'encontre des cigares toscans ! Foudres et tonnerres à l'encontre de ces deux cents grammes de sucre, suivez-moi ! par là ! et de cette croustade d'amandes, réincarnation blasphème du sucre. Le porc et l'agneau sont alors confisqués, le bœuf-vache soustrait à la vente abusive, le commerce illicite des arachides prohibé, raflés et traduits pour la sentence au Capitole les fromages et les ricottes, les coutelas, les beurres, les corbeilles, les paniers, les bourriches, les cabas, les couffins, les cistes, les châtaignes sèches, les balances grippées, les monticules innocents des baguettes, des petits pains en forme d'étron, de boules blanches de pain farcies de jambon. Et les demi-litres. Les demi-litres taillés à facettes de la

grande Centrale écrémeuse, autrefois distributrice de typhus : à présent remplis, en revanche, d'un blond-doré qui changerait même l'âme du diable. Ils disparaissent rien qu'à voir le Prince, à l'intérieur, derrière les petites portes noires, et disparaissent comme dans un ensorcellement évaporateur les grosses formes rondes de pain de campagne : (que les Toscans appellent roues) : « pain de campagne, Mesdames et Messieurs ! quel pain que nous avons ! goûtez-y, Mesdames et Messieurs, ce pain de chez nous ! » (« c'est combien ? ») « essayez-le, Mesdames et Messieurs ! pain blanc de ce matin pour qui en veut ! » (« Cent soixante-dix »). Et tout à coup : « Les agents ! Les agents ! Voilà la flicaille ! Tirons-nous d'là, y a l'maire ! » Une bombe dans un parquemet de bourricots mis en cercle ne déterminerait pas une explosion soudaine sur un plus grand rayon. Allez, allez, vite ! Tous cavalent à l'entour, matrones charcutières et mégères aux tabliers débordant de petits pains et demi-cigares qu'elles sèment, gamins pieds-nus en simarre de garde-chasse comme de jeunes kangourous sautillants, au double marsupium ; fluettes saintes nitouches à la petite voix plaintive farcie d'andouilles et d'épaule, andouilles et épaule d'un cochonnet maigre de montagne, ou des chënaies de Montefiascone et du Cimino aux gros glands. Allez, vite, c'est un soudain reflux là où tout affluait auparavant de l'Arc de Parme, courettes et ruelles, sombres venelles de toute fuite. Elles relient cette canaille de Parme à toutes les circonvolutions et les boucles et les méandres de l'Orsina pansue, depuis les lignes de partage des eaux et l'église de San Salvatore in Lauro – (Mariae Lauretanae Picensi Patronae) – de-ci de-là à travers embouchures et arcades à l'infini, parmi tout le dédale glissant et papésque jusqu'aux lumières éclatantes et aux voitures de la Chiesa Nova – (Virgini et Sancto Gregorio Magno) –, jusqu'à la bedaine, à la perruque, aux caleçons courts d'un Trapassi tourné en monument. Ouf, quelle enjambée ! On trouve, à partir de cette fistule du petit marché incriminé, les écoulements secourables de la rue du Masque d'Or, de l'impasse de Saint-Siméon, de l'autre encore de Saint-Tryphon, et les rez-de-chaussée décrépés des Trois Arcs, et les sombres magasins du Monte Vecchio, où plonge se terrer derrière des enclumes muettes, en haletant, tout jambon poursuivi par la loi. Et la rue de' Coronari, derechef, et la rue de Tor di Nona, derepied, d'où le scandale tire son nom ! Rue de Tor di Nona ! La miséreuse, la malfamée, l'entartée, la pisseuse, vers le bas, par les glacis du remblai : vers le bas, tout en bas, par un grand escalier fruste qui fait sombrer tous les émaciés et leurs pauvres cabas, et embroche tout droit la liste entière et infinie des transgressions. Sur vingt marches à gravir, les consciences les plus rigoureuses se dégradent à la mortadelle. Et cette rangée de platanes, là, sur le glacis, qui captait des crépuscules si doucement oublieux à l'égard de vos atermoiements d'amour ! mais plus maintenant ! car là, tout proche, juste après le sel et les fayots, un tenancier de tripot pommadé soufflait ses vingt liras au garçon, payait sept fois la mise à son compère, au monsieur au pardessus convenable : jaillissant au dehors du verre en carton, les deux dés s'étaient joyeusement poursuivis comme de petits chevaux capricieux qui se mordraient au cou, culbutant comme deux canines sur le plateau en carton jusqu'au sept : ce qui est la combinaison rare, ou bien la miséreuse ? ou la moyenne ? dans la prescience combinatoire des croupiers volants. « Sept, misez sur le sept ! C'est le sept qui gagne, Messieurs ! trois cent cinquante pour Monsieur ! cent, deux cents, trois cents, trois cent cinquante ! au revoir Monsieur ! argent payé fait le mal passer. Tu remets ça, mon garçon ? Vous remettez ça vous aussi, Monsieur l'inspecteur ? » (c'était un traminot) : « À qui la chance, Messieurs ? La chance est à qui la prend. La banque est une honnête fille, Messieurs ! La plus honnête de tout Rome ! »

*

Carlo Emilio Gadda (1893-1973) écrit *Tor di Nona* et le publie dans la revue « L'epoca » en 1945. Le texte original a été rétabli par Aldo Mastropasqua qui a pourtant gardé le titre voulu par la revue : *Fuga a Tor di Nona*. C'est le compte rendu d'une promenade gaddienne dans Rome, faisant suite aux modifications de la Tour de Nona réalisées par le régime fasciste ; la

Tour est une des plus anciennes ruines romaines et a subi, au cours des siècles, de très nombreux et très divers aménagements. Les scènes qui y sont évoquées peuvent aussi valoir comme exercice de préparation pour la grande scène du marché dans *L'affreux pastis de la rue des Merles*.

Quelques explications :

Bonaventura TECCHI (1896-1968) est un écrivain et académicien italien, ami de C.E. Gadda, rencontré au cours de la Première Guerre mondiale.

AMlire, amlire ou (americanlire) : nom de la monnaie émise en Italie par le gouvernement militaire des territoires occupés après le débarquement allié en Sicile en 1943 : 100 amlires valaient 1 dollar américain.

Les frères Branca renvoient aux Fratelli Branca, une distillerie fondée à Milan en 1845 qui fabrique, aujourd'hui encore, un digestif "amaro", le Fernet-Branca.

Pietro TRAPASSI, est le nom de METASTASIO, compositeur de mélodrames (Rome 1698 – Vienne 1728).

Derepied : jeu de mot avec derechef.

« Cigarette » : déformation phonétique de « cigarette ».

Un lieu de tout repos

Françoise Asso

Ce que j'aurais préféré, dit-il, c'est être une table. Rien à faire sinon être là, posé sur ses pieds, comme enfoncé dans le sol mais, en fait, simplement posé sur des pieds qui ne glissent jamais ni ne se tordent, des pieds qui sont comme de petites tables posées à même le sol. Rien à faire, mais toujours en activité – et, même vide, même débarrassé de tout, même nettoyé, sans papier, sans livre, sans la moindre assiette, sans le moindre cendrier, se tenant là, debout mais comme assis, ou couché peut-être, se tenant là prêt à tout, capable de tout, d'être recouvert de papiers de livres et de cendriers, d'être dressé allongé pour que des gens autour de moi s'installent, sur moi s'accourent, pour que ça parle et rie et boive autour de moi qui pourrais aussi bien m'en passer, qui existerais toujours, même vide, même absolument débarrassé de tout, avec simplement le bois qui brille, qui attire l'œil, sur lequel on a envie de passer la main comme sur les sculptures que l'on caresse furtivement dans les musées. Rien à faire sinon être là, avec une évidence bien supérieure à celle d'une sculpture dans un musée, laquelle, finalement, n'est là que pour être regardée et parfois distraitemment caressée, laquelle pourrait bien disparaître si personne ne s'arrêtait devant elle, si personne ne tournait autour, si personne n'avancait la main – passionnément ou distraitemment : pour la sculpture, il est probable que ça change tout, mais quant à son existence, c'est la même chose. Tandis qu'une table, même si personne jamais n'avance la main vers elle, attiré par le bois qui brille, une table est là, est posée là, elle existe par elle-même ; elle oblige aux détours et s'en désintéresse : elle ne vous cogne pas si, l'ayant oubliée, on a oublié de la contourner – on s'y cogne tout seul. La table n'a rien à faire pour exister, elle a les dieux pour elle, avec elle : nul besoin de se battre ou de s'imposer ; si vous l'oubliez, elle sait bien qu'ils vous rattraperont au tournant. Ses angles servent aussi à ça, mais c'est comme si elle n'en savait rien : elle est là, tranquille, posée légèrement sur ses pieds et profondément enfoncée dans le sol.

Rien à voir avec un fauteuil par exemple, qu'on bouscule au passage, sur quoi l'on peut se cogner également, mais qui bouge alors, cogné lui aussi quand on le rencontre. Tandis que la table, superbe, reste immobile, le fauteuil peut tourner sur lui-même, il peut être porté, comme une chaise, comme un vase, un cendrier, une boîte, comme un objet en somme. S'il sert à quelque chose, il étouffe ; s'il ne sert à rien, il a l'air idiot d'un objet inutile. Contrairement à la table qui, occupée ou débarrassée de tout, existe toujours par elle-même, pour elle-même, le fauteuil attend qu'on l'utilise : occupé, il disparaît ; vide, il est béant, comme abandonné. D'ailleurs, personne n'a jamais songé un jour qu'il aurait aimé être un fauteuil, tandis qu'une table, il est certain de n'être pas le seul qui aurait préféré être une table. Qu'il soit seul à le savoir, à le dire, qu'il soit le seul à avoir parfois carrément la nostalgie d'un temps où il aurait été table, le seul à déclarer que ce qu'il préférerait, c'est être une table prouve simplement qu'il sait ce qu'il préfère. Si chacun en était capable, nous serions des milliers, dit-il, à préférer être une table. Mais personne, vraiment personne n'aurait préféré être un fauteuil, toujours à attendre qu'on l'annule, toujours à attendre des autres qu'ils le fassent exister, qu'ils le fassent disparaître, qu'ils le transportent ici ou là, et risquant toujours le pire.

À défaut d'une table – une vraie table, en bois, rectangulaire, ou carrée peut-être, mais pas ronde ni ovale, ou peut-être ovale, si, pourquoi pas –, à défaut d'une table il aurait pu se résoudre à être une commode, ou une armoire, ou un piano à queue. Mais un fauteuil, non, jamais.

Il n'a, cela va de soi, aucune disposition naturelle pour être une table – sinon, il l'eût été, il le fût, avec le temps, devenu, il eût cru l'être, au moins, et ni lui ni personne n'en aurait rien à dire : qui parle de ce qui est, de ce qu'il est ? Mais des dispositions pour en rêver, il en a. Et

s'il parlait de ce qu'il est, il se définirait sans doute ainsi, comme celui qui a été conçu pour ce seul rêve, cette unique préférence : être une table. Il pourrait bien être, en somme, le résultat d'une expérience : tous les dieux s'y sont mis pour lui donner toutes les caractéristiques dont l'addition ne peut amener qu'à une chose, au très raisonnable désir d'être une table, posée légèrement sur ses pieds et profondément enfoncée dans le sol.

À côté de celui-là, mais pas vraiment à côté car, ici, personne n'est jamais vraiment à côté de qui que ce soit – chacun est posé là, comme une fois pour toutes, plus ou moins éloigné, plus ou moins proche d'un autre corps, mais jamais à proprement parler à côté : chacun isolé dans sa préférence, dans un marmonnement ininterrompu, chacun rêvassant pour soi tout seul, avec d'autres corps plus ou moins proches qu'il ne perçoit pas, qu'il ne touche jamais ou que, si par hasard il les effleure, il ne sent pas –, à côté tout de même, comment dire autrement, celui-ci qui aurait préféré être un chat, et cet autre, un cheval, et cet autre, un grand chef sioux dévalant la colline, et d'autres encore, tous isolés dans leur singularité et absolument semblables, avec un de ces désirs derrière soi que chacun connaît, avec une de ces préférences qui ne se déclarent qu'ici.

Dehors, on parle autrement : toujours un peu tourné vers le futur alors même qu'on parle au passé. Un futur dépourvu de tout élan, un futur triste, un peu dégoûtant. Dehors, si l'on dit que décidément, oui, on aurait préféré être une table, c'est comme si l'on envisageait encore, assez mollement mais encore, cette improbable possibilité. Dehors, malgré les apparences, on n'en prend jamais son parti : on soupire, on regrette, il arrive même qu'on pleure un peu, mais on imagine encore ; on n'a pas la force de se projeter en table non plus qu'en grand chef sioux dévalant la colline, mais on suppose ; on n'en rêve pas, ni pour le passé ni pour le présent, ni même pour le futur à dire vrai, on en accuse les circonstances : et si celles-ci changeaient, qu'est-ce qui m'empêcherait d'être une table, hein, se dit-on.

Ici, c'est tout le contraire : même pas besoin du temps passé. Aucun soupir. Que du rêve. On peut même dire que ce que l'on préférerait, c'est être une table, un cheval, un chat, etc. : on préférerait signifie toujours exactement que l'on aurait préféré.

Et c'est ainsi même pour de petites préférences triviales, de celles que, dehors, on ne saurait évoquer comme telles, de celles qui s'exhalent comme un triste soupir : ici, on peut même dire que l'on aurait préféré être un pilote de chasse, une cantatrice, un torero, un écrivain. Si quelqu'un entendait formuler ce genre de préférence (mais il semble que personne n'entende ce que dit celui qui est à côté mais pas vraiment à côté ; ou s'il l'entend, il croit que l'autre, à côté, si loin mais tout de même à côté, dit la même chose que lui, ce qui est bien compréhensible puisque, quoi que l'on préfère, chacun dit en effet pour l'essentiel la même chose), il comprendrait forcément de quoi il retourne. Pas besoin d'ajouter, par exemple, que tous les titres sont déjà pris : ici, chacun le sait.

Il y en a qui le disent mieux, qui développent, soit qu'ils pensent avoir le genre de préférence qui pourrait bien être le fait de tous (ils l'exposent alors pour les autres, lesquels n'en sont peut-être pas encore là mais pourront reconnaître, à l'entendre développé, leur désir secret), soit qu'ils imaginent au contraire qu'il n'y a qu'eux pour préférer ceci ou cela, qu'ils doivent alors longuement décrire (aux autres qui ne l'écoutent pas mais qui, s'ils l'écoutaient, s'y reconnaîtraient sans doute aussitôt, en vertu du même principe). Inutile de préciser que, ici comme ailleurs, chacun se trompe sur le désir de l'autre – et même peut-être plus encore qu'ailleurs puisque tous ceux, nombreux, qui auraient préféré être un chat sont convaincus d'être seuls à être habités de ce désir-là, qu'ils décrivent complaisamment, alors que celui, unique, qui aurait préféré être une table est certain, on l'a vu, que chacun, sans nécessairement

le savoir, partagerait, voire partage, cette préférence, qu'il suffit de développer et que donc il développe : il est là pour ça. Chacun se trompe, donc, comme dehors, mais la différence est grande entre dehors et ici, où ce genre d'erreur importe peu ; quoi que l'on préfère, préférerait, aurait préféré, chacun dit en effet pour l'essentiel la même chose : qu'il aurait préféré être une star des années vingt.

C'est donc un lieu très reposant et il importe qu'il le reste. Aussi les intrus (qui se sont trompés de porte – ou qui ont feint de se tromper, ce qui est aisément compréhensible : à côté, c'est infernal) sont-ils immédiatement repérés : en particulier ceux qui croient pouvoir faire prendre leurs soupirs pour des rêves et qui, s'ils avaient le temps de dire quoi que ce soit, évoqueraient Mozart, Rimbaud ou Billy the Kid (lui qui, eux qui, à mon âge, etc.). Chacun les entend, ceux-là, chacun entend aussitôt ce qu'ils diraient s'ils en avaient le temps : on cesse de rêvasser le temps de l'attraper par un morceau de lui-même, n'importe lequel, on ouvre la fenêtre, on le jette par la fenêtre, on referme la fenêtre. S'il revient, par la porte à nouveau puisque la fenêtre est fermée, on recommence l'opération, un peu plus brutalement. S'il revient encore une fois, on l'envoie s'écraser contre le mur, on ramasse le corps, on rouvre la fenêtre, on jette le corps, on referme la fenêtre. Il y gagne, oui, bien sûr : s'il avait ouvert la bonne porte (enfin, la bonne, façon de parler : la juste porte, la porte adéquate, celle qu'il convenait, dans son cas, qu'il ouvrît – bref, l'autre porte), il aurait mis un temps infini à mourir, plus précisément à attendre la mort, entouré d'autres soupirs qui ressemblent aux siens et dont il n'aurait pas reconnu à quel point ils leur ressemblaient, des soupirs qu'il aurait identifiés comme tels, comme de dégoûtants soupirs, et auxquels il aurait opposé ses rêves, si différents et cependant comme peu à peu contaminés ou plutôt déformés ou, mieux encore, défigurés par leurs soupirs à eux – qui, de leur côté, ne peuvent supporter les siens, ses pauvres soupirs qui se collent à leurs rêves, qui les engluent, qui les pourrissent. Car à côté, c'est comme ici, mais tout procède de manière exactement inverse. Et donc c'est infernal : chacun entend son voisin, tous ses voisins, chacun a beau se reculer dans un angle pour ne pas entendre, il ne peut se soustraire à cette infinité de voisins, si proches, si proches, et qui soupirent, et qui l'empêchent de rêver, et dont les soupirs viennent défigurer ses rêves.

Il y gagne, donc, celui qui se trompe de porte, celui qui persiste à se tromper de porte. Mais on n'est pas là pour faire la loi ni pour rendre la justice en vertu de lois déjà faites. Même celui qui aurait préféré être un shérif sait qu'il n'est pas là pour ça. Il y a des règles, certes, il y a toujours des règles, ici comme ailleurs : et comme elles sont bien faites, en tout cas ici, il n'y en a que deux, auxquelles tout le monde se conforme, et deux qui, finalement, n'en font qu'une, ce qui prouve qu'elles sont vraiment très bien faites. La deuxième règle, qui permet donc de respecter la première, est justement celle-ci : si quelqu'un persiste à se tromper de porte, et plus précisément s'il se trompe trois fois (trois fois de suite, cela va de soi : il est exclu qu'il se promène, qu'il s'assoie, qu'il s'allonge ou même qu'il erre dans le no man's land – c'est le nom justement donné au terrain vague qui s'étend devant les portes et sous les fenêtres, le terrain qui donc nous entoure comme il entoure ceux d'à côté, et ce nom indique bien que personne ne peut y errer : seuls s'y amoncellent les cadavres, et même eux ne font qu'y passer en quelque sorte, avant d'être emportés on ne sait où), on a le droit (lequel se confond avec un devoir mais n'en est pas un à proprement parler : c'est juste une règle) de l'envoyer contre un mur où il s'écrase et de jeter le corps par la fenêtre que l'on ouvre et que l'on referme aussitôt. On y gagne donc aussi : un peu d'air frais qui entre de temps en temps mais jamais de courant d'air, la fenêtre et la porte n'étant jamais ouvertes en même temps. Les règles sont vraiment très bien faites, qui nous permettent d'aérer comme sans y penser, et même en n'y pensant pas du tout ; et d'aérer suffisamment, même si brièvement : car nombreux sont ceux qui se trompent de porte – ce qui est bien explicable : depuis le temps, chacun ou presque sait que, à côté, c'est infernal.

Les règles étant maintenant connues de tous, comme est imaginable par tous l'espace où se déroule l'action et sont quasi visibles les deux portes, celle derrière laquelle c'est infernal et celle derrière laquelle c'est tout le contraire, s'il s'agissait d'un jeu, on pourrait commencer à jouer. Et pour que ce soit plus intéressant, on commencerait par les exceptions, les cas particuliers, ceux qui conduisent à oublier la règle, à la transgresser ou, mieux encore, à l'observer de près en se demandant si elle est valide, valable, forcément valable, indéniablement valide, si elle est, autrement dit, applicable dans tous les cas sans exception.

Le cas le plus particulier est le mien mais c'est le moins intéressant : je n'ai rien à faire ni ici ni à côté, où je pourrais aller aussi souvent que je le désire, mais je ne le désire pas. Une visite m'a suffi : c'est infernal. Et donc je reste ici, où je n'ai rien à faire – ici que, cela dit, j'apprécie. Même pour moi, qui les écoute, qui les entends, qui les distingue (qui peut les écouter, les entendre, les distinguer, mais qui peut me fondre aussi, et j'aime assez me fondre, du moins ici ; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'y reste : parce que c'est le seul lieu dans lequel j'aie pu me fondre), même pour moi, donc, c'est un lieu de tout repos. Et à mon arrivée, j'avais besoin de repos, ce qu'ils ont senti tout de suite. Il est probable qu'ils ont cru m'entendre dire (par habitude, mais peut-être aussi par immédiate sympathie) que ce que j'aurais préféré, c'est me reposer, mieux encore, que ce que j'aurais préféré, c'est être un salon de repos, ou quelque chose de ce genre. Mais je n'ai rien dit de tel puisque je ne préférerais rien, du moins avant d'arriver ici – où, aussitôt, j'ai préféré demeurer. Donc je suis indéniablement un cas particulier, quelque chose comme une exception, mais il n'y a rien d'intéressant à dire à mon sujet.

Je suis, moi aussi, à côté d'eux, d'une manière à peine un peu différente parfois, d'une manière toute différente à d'autres moments, mais le plus souvent, rien ne me distingue moi non plus : seuls me voient ceux qui se trompent de porte, et comme ils ne restent jamais longtemps, cela ne change rien, du moins pour l'ensemble de la communauté. Pour moi qui, lorsqu'un intrus ouvre la porte, ne le perçois comme tel que grâce à leur réaction, moi qui sais alors ce qui va se passer, qui sens déjà sur moi le regard qu'il va me jeter avant d'être précipité par la fenêtre, pour moi qui ai beau faire, qui ai beau me fondre, n'en suis pas moins manifestement d'emblée repérable, pour moi qui ai toujours un temps de retard comme si je jouais à un jeu dont j'aurais mal assimilé les règles, c'est autre chose : toute intrusion me fait vaciller. Pas longtemps : ils se débarrassent de l'intrus, nous nous en débarrassons (car je me fonde presque aussitôt, comme toujours), et assez rapidement pour que je retrouve mon équilibre. Mais encore aujourd'hui, alors que, avec l'habitude, je réagis toujours plus vite, j'ai le temps de me dire que j'aurais préféré être une table moi aussi, une table dans laquelle auraient été gravées les règles, ces règles que je connais, comme eux, et dont je sais toujours un peu trop tard que c'est le moment de les appliquer.

Il y a donc quelques instants durant lesquels je ne me repose pas, tous ceux, pour résumer, pendant lesquels je me demande pourquoi, comment reconnaître comme intrus celui-ci et non celui-là.

Instants très brefs, on l'aura compris : la porte s'ouvre, je fais comme eux, comme nous, à peine si je l'aperçois ; et immédiatement, ça bascule, ça a basculé déjà : avant de me fondre, j'ai vu l'intrus me repérer juste avant d'avoir été repéré lui-même (ou juste après : tout va trop vite pour discerner l'un de l'autre), je les ai tous vus, simultanément peut-être, entendre, voir, repérer. Il n'y a eu que ce bref moment, toujours plus bref, avant que je ne me fonde en nous (et quel repos, alors, quelle quiétude, quelle tranquillité !... avec eux, avec nous, je l'attrape, nous l'attrapons par un morceau de lui-même – fenêtre ouverte, refermée, il est dehors –, je respire, comme nous tous, exactement comme nous tous, ni plus ni moins : nul soulagement chez aucun de nous, rien qu'un peu d'air frais qui est entré ici), ce si bref moment aussitôt oublié, annulé, pendant lequel je me demande pourquoi chacun sauf moi, pourquoi nous tous

sauf moi – mais c’est vite passé, ça passe vite. Et aussitôt, le repos. Personne n’a rien vu, sauf l’intrus. Personne, ici, n’a rien vu.

Poésie

Colette Astier dite Gabrielle Althen

Jour trop nu, le vide de l'éclat demande à la passante de le réinventer. Elle regrette la couleur et pleurniche, ignorant que le défaut est une main parfois de la surabondance.

*

BUCOLIQUE ?

Endroit et temps parfaits, brise, fleurs, lignes de monts exquises, partage délicat de la brume, absolu non absent, dissimulé à peine, organique peut-être, et je me dépayse.

Et mon cœur tâtonnant d'éprouver que le manque lui manque.

J'offre alors ma surprise au premier contradicteur venu et nous nous en retournons à la parcimonie pleureuse de nos chambres.

Le printemps en frémit.

Honte sur tout cela ? Non ! De folles mains, comme des fleurs sans racines, traversent la clarté. Passent des sourires, le ciel est lisse et, de nouveau, ce vent qui parle à mes cheveux.

(Extraits de *La Fête invisible*, Gallimard, 2021)

LIVRE D'OR

Un maître sans défaut¹.

Juan Sebastian Rojas
Universidad del Valle.

1.

Aujourd'hui, avec un léger survol de toute chose et sans me formuler aucun but ni désir – ce qui occupe une grande partie de ma petite vie –, je m'imaginai renaître pour toujours dans la Rue 36, tout en pensant à mon maître Camille Dumoulié et à ses doctorantes brésiliennes, pendant que deux garçons, l'un après l'autre, me refilaient des tracts publicitaires et qu'un chien dormait d'un profond sommeil à l'entrée d'un funérarium. Je me suis senti renaître, découvrant cette ville transformée en un corps merveilleux m'appartenant aussi bien qu'à tout le monde. S'offrait à moi le plaisir d'une agréable nostalgie et de l'exploration d'un territoire érotisé.

Mais brusquement, en pleine rêverie sur la terrasse de mon appartement, après le déjeuner, je fus assailli par une mélancolie froide que le soleil ne pouvait réchauffer. Oui, l'ombre intérieure se fit sentir physiquement : je souffrais d'une mélancolie froide. Mon maître Dumoulié, les doctorantes brésiliennes, l'université Paris Nanterre, tous les professeurs, l'étudiante serbe, celle de l'Île Maurice, les brebis qui paissaient sur le campus – tout cela était bien vivant au plus profond de ma mémoire ; je ne pouvais me le remémorer sans tristesse ni éviter de penser que, même sans le chercher parfois, j'avais enfermé tout cela dans un cercle et que l'oublier était comme quitter une île au trésor avec tout l'équipage des témoins d'une partie de ma vie.

S'il arrivait que, demain, je ne pouvais plus me souvenir de rien, quelle sorte de squelette serait la Rue 36 ?, de quelle peau la revêtirais-je ? – avec quoi le ferais-je ?, avec quels autres souvenirs lui ferais-je un costume ? – afin de pouvoir continuer à vivre intensément ?

Nous avons tous un maître Dumoulié, haï pour les uns, aimé pour les autres. Quant à moi, Camille Dumoulié est mon père spirituel, homme illustre, grand professeur et, une fois que vous êtes diplômé, grand ami. Lorsqu'il le veut, il affirme son caractère de feu et s'adonne à la fête jusqu'à courtiser la mort. Il agit toujours avec justice, avec un grand respect des institutions et de l'éthique, sans perdre aucune supériorité morale. D'autres y verraient le signe d'une vie intime chaotique, d'une obstination, d'une volonté de tout contrôler, de piétiner l'autre avec une forme de passion qui le justifie... Je préfère Dumoulié comme maître, qui m'apprend à voir le langage, à défendre mes goûts, à savoir ce que je désire. Je le préfère à tous les maîtres du monde.

Après lui avoir exprimé mes doutes sur le fait de rester en France, à la suite de neuf années d'études, en mettant sur la table les « pour » et les « contre », Dumoulié m'a suggéré : « En Colombie, ça pourrait mieux se passer, Jacobo ». Je me suis souvenu de mon désir de revenir dans ma terre natale, non plus en écolier, mais en adulte diplômé. Cependant, comme dans la vie nous devons nous détacher de nos maîtres, je me suis demandé s'il était possible d'y parvenir avec Dumoulié et d'être à sa hauteur, si simple, si léger et en marge des distinctions.

Dépouillé des vanités pour être un esthète engagé contre la laideur du monde.

¹ Ce texte est extrait d'une nouvelle publiée en Colombie par Juan Sebastián Rojas Miranda en 2018 : *En busca de nada (À la recherche de rien)*, Editorial Oveja Negra y Ediciones USC. Traduction personnelle.

Et je me souvins de tout cela dans mon appartement entouré d'arbres et d'oiseaux, avec un vaste bureau, près de la Rue 36. Je suis là, avec mon chat qui cherche à sauter de ce quatrième étage chaque fois que la chatte d'en bas est en chaleur pour me rappeler, ainsi, le mouvement et la raison les plus intéressants de cette vie. Je pense avoir de la chance, de la chance jusqu'aux larmes, pour avoir transporté ma bibliothèque à travers l'Océan, pour la pile de dossiers de mes étudiants, pour la photographie sous verre de ma collègue Pauline Voisinne, accrochée au mur de la terrasse. Rousse, d'un rouge orangé, le visage flou penché d'un côté, habillée de blanc, étendue sur une pierre tombale les bras levés, jambes nues, croisées et allongées dans l'herbe. Le paysage vert d'en face semble colorer la photo suivant la position du soleil. J'aime tout cela, peut-être parce que c'est tout ce que j'ai – ou peut-être, aussi, parce que rien ne vaut le cadeau de ma collègue, la tendresse du chat que la rue m'a offert, l'amour de ma grand-mère paternelle à qui j'ai loué l'appartement, celui de ma mère qui m'a aidé à le décorer et la fierté d'être un des disciples de Dumoulié.

2.

Mon maître Dumoulié. Depuis que je le connais, je pense beaucoup à lui. Pour quelle raison, à part quelque distraction occasionnelle, je me l'imagine, les jours où je travaille et dans ma vie personnelle, prenant les décisions que je dois prendre ? Il ne cesse de répéter que je ne suis pas sous son commandement et que je dois être un sujet autonome à l'égard de tous les oracles, à moins d'être sur le point de déconner – alors, oui, il me dit quoi faire. Pourquoi, entre lui et moi, s'opère un meilleur transfert qu'avec n'importe quel psychanalyste ? Serait-il une version des maîtres des dessins animés japonais que j'aimais tant ? Est-il le miroir de mon manque d'assurance ? Qu'est-il donc ?

Mon maître Dumoulié. Alors que je suis toujours en train de discuter avec lui, j'éprouve d'avance la nostalgie du moment où je devrai me séparer de lui. Sans sa direction, j'aurais abandonné ma formation littéraire pour explorer ma folie dans une carrière en psychologie, désorienté à Paris autant mentalement que territorialement, et j'aurais cherché, avec toutes les dépendances qu'implique le fait de ne pas couper le cordon ombilical économique avec mes parents, diverses excuses afin de leur expliquer pourquoi je ne voulais pas encore entrer dans la vie professionnelle. Ou bien j'aurais vendu des glaces aux touristes et écrit pendant la nuit, de sorte qu'il ne m'aurait pas été nécessaire de faire des études, mais simplement d'apprendre à écrire. J'aurais espéré intégrer le système capitaliste d'un pays développé, tout en restant à la limite de la marginalité, mêlé aux génies incompris et à tous les soumis prêts à être remplacés par des machines, entre une multitude anonyme d'étrangers et de locaux désespérés. Après m'être décidé pour un retour vers ma terre natale, me voilà, dans la Rue 36, à invoquer par la pensée mon maître Dumoulié. Mon chemin routinier vers l'université prend une cadence paisible. Et le vent qui souffle à mon oreille m'apporte sa voix qui m'encourage à affirmer l'existence, à ne me laisser voler ma vitalité sous aucun prétexte.

Mon maître Dumoulié. Je le vois maintenant comme je le voyais là-bas – de grande taille, explosif, sarcastique, histrion toujours en représentation, direct et rusé, méchant et tendre – marchant à mes côtés sans être là, ses grandes mains poilues en avant pour prévenir quelque chute, vêtu d'un de ses costumes faits sur mesure par un tailleur personnel, de sorte que celui qui l'aperçoit se demande s'il ne s'agit pas d'une personne importante, en pleine forme physique pour avoir fait du roller pendant des années et avoir été attentif à son régime, chauve et arborant une barbe finement sculptée. Je le vois qui marche rapidement mais sans précipitation ; à la lumière de ses yeux se mélange un terrible pessimisme ; j'essaie de comprendre l'abîme qu'il voit sans parvenir à m'inquiéter pour lui, car, tout à coup, le voilà qui rit avec le sourire d'un intéressant et beau gentilhomme. Je sens en lui un frère de cœur lorsque nous rions ensemble.

Sans aucun doute, je l'idéalise tellement parce que je ne connais aucun être humain en chair et en os aussi beau que mon maître Dumoulié, qui possède comme un manteau apollinien qui me protège de voir dans la réalité un chaos qui me transformerait en une statue pétrifiée. Je crois qu'il est mon maître japonais de manga. Je crois que si, dans un monde parallèle, je suis un samouraï, cet homme sera le seul capable de m'enseigner à esquiver les attaques les plus mortelles.

3.

Ah, j'y vois déjà plus clair ! Mon maître Dumoulié est la Boussole. La Boussole métaphysique et géographique, précieuse et fiable. Cet homme, sans prétendre être rien d'autre que mon professeur d'université, représente pour moi la clé pour comprendre mes territoires. Il est tout pour moi parce qu'il me situe dans l'espace où je laisse des traces, des souvenirs, des marques de désir et de plaisir, les éléments de mon corps qui me rendent à la vie.

Et toute la Rue 36 représente pour moi le quai de la vie ; cet appartement où je vis, au bord de la Rue 36, représente pour moi la Littérature. Oui, la Littérature, qui se trouve au commencement de la rue que représente la Vie, entre la vie et la mort, là d'où je rêve, d'où je fais l'amour et d'où j'écris. Oui, cette Rue 36 est le delta de tous les commencements possibles pour toutes sortes de vols et de virevoltes d'albatros.

40 ans avec Camille Dumoulié

Yves-Michel Ergal

Avec Camille, nous nous connaissons depuis nos années d'étudiants à la Sorbonne, quand nous suivions les cours d'un même maître : Pierre Brunel, sous la direction de qui nous fîmes notre thèse. La seule différence fut que Camille accepta de faire partie de mon jury de thèse, car, même s'il n'est mon aîné que de deux ans, sa brillante carrière a permis qu'il obtînt son habilitation plusieurs années avant que je ne soutienne la mienne, où il fut de nouveau membre du jury. Je fus élu maître de conférences en 1995 à l'université de Strasbourg, là où Camille était professeur, son soutien fut indéfectible, ses conseils précieux pour mes débuts dans l'enseignement universitaire. Nous avons collaboré ensemble à de nombreux colloques en France et à l'étranger, j'ai pu participer également aux travaux du centre de recherche de Nanterre, « Littérature et philosophie », que Camille a dirigé pendant des années. Je retiendrai deux colloques en particulier : celui qui nous a réunis à Rio de Janeiro, en décembre 2007, sur « Le Corps et ses traductions », puis celui qui nous a permis de nous retrouver à l'île de Procida, en Italie, non loin de Naples, autour de « L'Eros latin », à la mi-septembre 2012. Dans les deux cas, nous avons prolongé les jours de travail par des jours de loisir, nous constituant ainsi des souvenirs professionnels et amicaux. Notre dernière sortie en date, ensemble, en cette fin d'année 2021, à l'occasion de l'interprétation du *Silence de Molière* de Giovanni Macchia, donnée au Studio théâtre de la Comédie française, que Camille et notre ami commun Jean-Paul Manganaro ont traduit de l'italien, m'a donné l'occasion d'entendre de nouveau ce texte superbement rendu.

Si j'ai désiré choisir une pièce de Shakespeare comme illustration de mon propos « Quand la voix fait défaut », c'est également en mémoire de nos années d'étudiants, où, ensemble avec Camille, nous courions, émerveillés, découvrir les mises en scène du dramaturge anglais d'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Vincennes, sans compter que c'est aussi grâce à Camille qu'il me fut donné d'apprécier l'incroyable travail de l'acteur Carmelo Bene, si proche de celui d'Antonin Artaud, lors de sa dernière venue à Paris, au théâtre de l'Odéon, en 1996, dans le rôle de Macbeth (en vérité dans tous les rôles seul sur scène, homme-orchestre de la tragédie et du théâtre), lorsqu'il interpréta son *Macbeth Horror Suite*. Sans oublier nos soirées à l'opéra, à Garnier puis à Bastille, avec « Our ancient friend Don Juan », ou avec Billy Budd. Nous avons même organisé un séjour au Grand hôtel de Cabourg, autour de Proust (dans nos « débuts », nous avions vingt ans à peine...), le directeur s'appelant alors... M. Rimbaud. Il me souvient encore de la visite de Camille lorsque je fus nommé pour un an professeur au collège privé de Clifton, à Bristol, dans l'ouest de l'Angleterre, tandis que nous regardions évoluer sur les pelouses tirées au cordeau les élèves, habillés de blanc, jouant à leur sport national, le cricket. Sans oublier mes séjours à Bordeaux, dans le vaste hôtel particulier familial où Camille, au cours de l'été 2011, y écrivit ses *Fureurs*, livre indispensable à tout comparatiste. J'ajouterai enfin que le partage commun d'un certain détachement lucide, ainsi qu'une complicité à travers ces élans d'un « héroïsme du désir » que Camille a su mieux analyser que quiconque dans ses livres, ont servi de boussole bénéfique à notre relation devenue, au fil des années, « émérite ».

Commencements bourguignons

Francis Claudon

Camille Dumoulié est devenu titulaire de l'enseignement supérieur lorsqu'il a été élu maître de conférences à Dijon, en 1988, si je me souviens bien.

Je le connaissais de vue depuis quelques années. Probablement autour de 1983, lors d'une certaine réunion préparatoire ou fondatrice du CRLC qui se tenait dans le XVI^e arrondissement, peut-être dans le palais Saint James appartenant alors à la Fondation Thiers, peut-être à l'université Paris Dauphine. Ce jour-là il était apparu dans le sillage de Pierre Brunel. De belle taille, d'un port avantageux Camille portait une sorte de veste de chasseur très élégante, d'un gris brun chiné, avec des poches extérieures à rabats. Au cours de la réunion il n'intervenait pas beaucoup, mais les quelques avis – banals – qu'il a pu délivrer- acquéraient dans sa bouche une sorte d'élan qui forçait l'écoute et imposait l'attention.

La seconde image est celle de son audition devant la commission de spécialistes de Dijon. C'était un bel après-midi de septembre, il faisait beau, chaud, mais je doutais de son succès. Car l'impétrant n'avait fait aucune visite. Or la Faculté, à l'époque très conservatrice et très formaliste, y attachait grande importance. Il s'était contenté d'envoyer son CV et une profession de foi, rédigée dans ce style percutant qui était déjà sa marque. Tout juste avais-je pu lui chuchoter quelques mots placides et conciliants. À ma grande surprise il les a repris, intégrés ; je crois que le contraste a assuré le succès. Je veux dire le contraste entre une première apparence, un peu hautaine, et de plus près, plus calmement, une patience, une endurance, un sérieux profond.

Je crois que tout Camille se joue dans cet entre-deux, et cela pour son bien, autant que dans l'intérêt du service, comme dit le style administratif, ici parfaitement à sa place. Pendant les quelques années passées à Dijon, Camille a été un collègue extrêmement fiable, à la fois discret et rayonnant, toujours unanimement apprécié. Avec lui aucun souci, jamais de problème, pas de misères. Les tâches se faisaient, pour ainsi dire, toutes seules ; les charges étaient assumées, sans bruit et sans anicroches. Toute la section vivait sa vie plus calmement, chacun s'en portait mieux, moi tout le premier.

Comme les « Parisiens » avaient un soir ou deux à passer en Bourgogne, Camille s'est révélé convivial et charmant camarade. Il avait, je ne sais comment, découvert quantité de bonnes tables, alors peu connues, presque toujours dans les parages de l'Hôtel Despringles, rue Crébillon, anciennement Palais de l'université, que le Rectorat avait évidemment détourné à son bénéfice exclusif. La vie dijonnaise n'était pas désagréable, les étudiants motivés et intéressants ; la ville fort belle. Notre ordinaire s'organisait autour de deux pôles. Des esprits systématiques pourront être tentés de formaliser et mathématiser ces binarités. Disons seulement que dans la journée nous étions, en haut, sur le campus de Montmuzard (qui a malheureusement perdu la « folie » construite au XVIII^e siècle par Charles de Wailly pour le Président Bouhier) ; le soir nous vivions dans la ville du bas, celle des hôtels particuliers, du Palais des Ducs, du Jacquemard, cher à Aloysius Bertrand. Camille aurait pu aider Gault & Millau. Il découvrait toutes les tables intéressantes, or elles sont légion par là-bas... Il ne le cédait qu'à peine, sur le sujet, à François Moureau. D'où certaines joutes oratoires et gastronomiques, bien dignes du fameux « caveau » de Crébillon, autre Dijonnais plus fameux que nous. Nous étions répartis en deux camps : il y avait les habitués de la rue Berbisey et, en face, les zéloteurs du Quartier des Halles. Il serait certainement plus journalistique d'opposer deux autres partis : les résidents et les « parisiens », le français et la littérature comparée, et ainsi de suite ; mais ce serait bête et faux. Nous vivions bien. Max Milner, en son temps grande illustration de notre Faculté, a évoqué quelque part un certain « effet Dijon » qui n'existait nulle part ailleurs. C'est bien vrai. Je crois que nous l'avons vécu et que Camille y a bien aidé.

Notre section comparatiste avait évolué. Si je cherche son origine, ses anciennes traces, je trouve le congrès national de la SFLC, en 1958, voulu par Marcel Bataillon, Dijonnais d'origine, réalisé par Daniel Ternois (actes publiés chez Didier en 1960). Après nous il y aura eu le congrès de Didier Souiller et Georges Zaragoza (« Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme » -Dijon, septembre 2008, actes publiés aux Editions du Murmure, 2010). Nous, à l'époque, étions plus individualistes, moins convenables. Plus occupés, fort motivés, certainement aussi.

Pourtant l'université de Dijon était un établissement assez strictement tenu, à l'ancienne. Respectueux des usages sorbonnards et des grades. Légaliste, même après les ministères Faure ou Savary ou Chevènement, qui ne lui plaisaient pourtant pas, mais sans zèle, toujours soucieuse des individus, des personnalités intrinsèques, du libre-arbitre, des bonnes études, des belles lettres. Le recteur Marcel Bouchard l'avait redessinée et voulue ainsi entre 1945 et 1967, réussissant à construire un campus aussi ambitieux-et mieux tenu, j'ose le dire-que celui de Nanterre. La littérature comparée avait bénéficié de la « réforme Fouchet » de 1966 ; elle n'était plus une option mais devenait une obligation pour les Lettres Modernes. Mes prédécesseurs (Ternois, Lacant, Grange) avaient peut-être flairé l'aubaine, mais c'était à nous qu'il allait échoir de concrétiser les choses – vingt ans plus tard – et d'établir vraiment – je pèse mes mots – un enseignement complet de littérature comparée. Quand je suis arrivé, en janvier 1983, nous étions cinq comparatistes (Philippe Baron, A. André, S. Michaud, Martine Courtois et moi-même) ; quand Camille a quitté Dijon, à l'automne 1991, nous étions bien davantage : cinq maîtres de conférences, (Ph. Baron, Didier Souiller, M. Courtois, Marie-Hélène Girard, Camille), quatre ADN/AMN/Ater, au diable les acronymes ! Karen Haddad, puis Anne Duprat, Fiona MacIntosh, Sophie Rabau, outre moi-même et plusieurs chargés de cours. Tout le monde travaillait fort, vite et bien. Camille a soutenu son Doctorat d'État (ancien régime, *Nietzsche et Artaud, penseurs de la cruauté*) à Paris 4 en 1988, Karen Haddad son doctorat –nouveau régime disait-on- à Paris 3 en 1990 (*Proust et Dostoïevski, une esthétique du mouvement*). Tous les autres ont suivi peu de temps après. Mais Camille ne s'en souvient peut-être plus ; il était parti pour Strasbourg à la rentrée de 1991. Il était un peu embarrassé, parce que, avant même de devenir professeur, une certaine Grecque voulait absolument travailler sous sa direction. Or elle ne parlait pas trop le *Lacan vulgaris*... Je me rappelle nos adieux officiels, en compagnie de Jean-Marc Moura et de Pierre Brunel, dans les couloirs du colloque Mozart, organisé par le Conseil de l'Europe, par une semaine solaire de septembre. Il m'avait assuré qu'il ne craindrait pas les voyages à Strasbourg, à l'époque encore fort longs.

Ces années dijonnaises ont marqué le début d'une complicité amicale. Elle n'avait rien d'exclusif et naissait progressivement par la force des choses, si j'ose dire. Nos bureaux du quatrième étage, tout au bout du couloir, étaient voisins de ceux des philosophes. Des habitudes communes ont facilité un rapprochement devenu naturel. La plus nette a été le goût des voyages, et pas du tout, contrairement à ce que j'avais pensé, le culte des philosophes iconoclastes (Nietzsche) ou incongrus (Bachelard). Jean Ferrari alternait les postes de conseiller culturel, en particulier au Palais Farnèse, et les décanats à Dijon. Dans l'entre deux Maryvonne Perrot le suppléait. Cette dernière adorait le Brésil, comme Jean-Jacques Wunenburger, bien avant que Camille ne découvre ces latitudes fort prisées. Inutile de dire que l'obligation de résidence, à leurs yeux, paraissait incongrue, au grand dam de certains vieux piliers de la Faculté qui auraient voulu nous maintenir tous, au moins trois jours de suite, sur place. Avec l'aide de ces voisins, grands voyageurs, nous avons renvoyé les tempéraments casaniers à leurs chères études, qui s'appelaient pour l'un Barrès, pour l'autre le XVI^e siècle, pour une troisième les auteur(e)s féministes du XVIII^e siècle, pour un quatrième – au demeurant fort bohème – Hugo et Lamartine. Nous avions une excuse ou un prétexte tout trouvé : nos bureaux...

Ils étaient glaciaux en hiver, tropicaux à la belle saison. Mais jamais tristes. Or des théories d'étudiants nous assiégeaient, en particulier lors des examens qui, à l'époque, à Dijon,

comportaient nécessairement un écrit et un oral. Il fallait parfois s'enfermer pour pouvoir prendre un café ou commander un taxi. Je sais qu'actuellement, à l'époque de #metoo mes propos peuvent paraître biaisés. À Dieu ne plaise ! Ne voilà-t-il pas qu'un certain jour un de nos collègues très distrait ou plutôt brouillon s'était enfermé dans le bureau 405 et ne retrouvait plus sa clé. Mais Camille est arrivé, de Paris, bien sûr, et l'a magnanimement délivré du bureau et de sa propre étourderie.

Les retours vers Paris étaient les moments les plus reposants. Nous ne nous concertions en rien, parce que nous avions l'esprit de service et assumions totalement nos obligations. Mais il arrivait qu'un TGV tardif du jeudi soir fasse voyager en même temps Camille, Karen, François Moureau et moi-même. Nous étions tous bien fatigués, or Camille nous réveillait. Bon prince, il nous conviait au bar très cuivré, et moquetté, des anciennes rames de TGV et nous reprenions des forces autour d'un verre bourguignon, évidemment.

Les liens avec Camille ne s'arrêtent pas là. Il se trouve que notre ancienne collègue Marie-Hélène Girard sera passée par Paris 10/Nanterre avant de se fixer à Yale. Il est advenu que Colette Astier (Gabrielle Althen) est entrée, plus tard, dans notre commission de spécialistes. De son fait et – du fait de Camille recruté, en 1996, à Paris 10 – j'ai moi-même intégré la CES de Paris 10/Nanterre. Celle qui a élu successivement Jean-Yves Masson, Véronique Gély, Karen Haddad, William Marx. Quasi toute la bande.

Tant d'anecdotes ? Pour moi elles auront été importantes, de cœur et d'esprit. À côté de la philosophie il reste l'humain mais pas trop, j'y tiens !

Un remerciement...

Claude de Grève

Cher Camille,

Comment croire que tu aies déjà pris ta retraite ? En effet, je me souviens de façon encore si vive, combien Colette Astier et moi-même avons été heureuses de t'accueillir en 1996 dans ce qui fut notre section de littérature comparée, au sein du département de lettres modernes de l'Université de Paris X - Nanterre.

Je me souviens combien ta jeunesse (eh ! oui, elle est encore si proche), ton dynamisme et l'originalité de tes recherches et réalisations ont été les bienvenus : tu élargissais la littérature comparée telle que nous la pratiquions à des domaines nouveaux comme les relations entre littérature et philosophie, littérature et psychanalyse.

C'est grâce aussi à ton apport et à ton concours que nous avons pu obtenir notre propre « commission de spécialistes » et c'est à toi que nous avons dû le centre de recherches « Littérature et idées », devenu « Littérature et poétique comparées ». À ce titre, je te remercie également de tout cœur pour le soutien que tu m'as accordé, après ma retraite, pour les mises au point que tu me demandais régulièrement sur mes publications et ma recherche, bref pour ta confiance. Un grand merci pour tout, cher Camille !

Deux rencontres, un chien et un recrutement

William Marx
Collège de France

La première fois que je rencontrai Camille Dumoulié ne fut pas la bonne.

C'était au milieu des années 1990. Je travaillais alors comme chargé de recherches documentaires au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale – laquelle n'était pas encore « de France ». Une collègue conservatrice m'avait chargé d'accueillir en son nom un universitaire strasbourgeois qui venait consulter le fonds Antonin Artaud, dont elle était responsable. Mais elle devait s'absenter pour un motif ou pour un autre – ou peut-être son absence était-elle d'ordre diplomatique, qui sait ?

En tout cas, je fus envoyé sur le front, dans la totale ignorance de ce qui m'attendait. Le chercheur arriva, fort remonté contre la Bibliothèque, pour des motifs qui ne sont pas restés dans ma mémoire, mais parmi lesquels, Dieu merci, ma propre personne ne figurait pas, ou pas encore. Ma tâche consista surtout à éviter que l'expression vocale de cet agacement peut-être légitime ne troublât exagérément le silence du cabinet de lecture. Je m'acquittai de ma mission le mieux que je pus et communiquai les papiers demandés. Dès que cela fut possible, je m'éclipsai discrètement, profitant de ce que le singulier personnage fût absorbé dans le déchiffrement des manuscrits. La difficile écriture d'Artaud m'avait sauvé.

Telle fut ma première rencontre avec – le lecteur sagace l'aura deviné – Camille Dumoulié.

La seconde rencontre ne fut pas la bonne non plus. Elle fut même pire.

C'était au début des années 2000. Jeune maître de conférences, je participais à la réunion de la Société française de littérature générale et comparée dédiée au choix des questions comparatistes de la prochaine agrégation de lettres modernes. J'avais eu la témérité de proposer moi-même une question de mon cru.

Exaspéré par la sacro-sainte alternance des deux genres littéraires auxquels se limitaient alors les programmes comparatistes du concours – roman, théâtre, roman, théâtre, *ad infinitum et ad nauseam* –, j'avais concocté une question sur l'essai littéraire et l'écriture critique au ^{xx}e siècle. On y trouvait Paul Valéry, T. S. Eliot et Jorge Luis Borges.

Si le programme n'était pas parfait, il avait au moins le mérite de l'originalité. Il dérangeait toutefois des habitudes bien ancrées parmi les comparatistes de l'époque. J'aime à penser qu'il était en avance sur son temps, puisque l'essai littéraire ne finirait par faire son entrée dans la partie comparatiste de l'agrégation qu'une quinzaine d'années plus tard – avec un programme qui poserait des problèmes autrement plus graves que le mien, mais cela, c'est une autre histoire.

Toujours est-il que j'avais à peine présenté ma proposition que quelqu'un assis devant moi prit la parole, sans même s'être jamais retourné dans ma direction, pour déclarer que, si par extraordinaire l'on choisissait une telle question, les comparatistes « se ridiculiserait » complètement aux yeux de leurs collègues de littérature française. Je me rappelle exactement le verbe employé, *se ridiculiser*, car je le trouvai bien excessif et assez vexant, sur le moment. Mais ainsi s'exerce le pouvoir, n'est-ce pas ? Dans la suite de la réunion, on ne parla plus de ma proposition, et je me gardai bien, les années suivantes, de retenter une expérience qui s'était révélée si cuisante.

Telle fut ma deuxième rencontre avec – car c'était encore bien lui – Camille Dumoulié.

L'aventure aurait pu s'arrêter là, mais c'eût été dommage, car le charme de Camille réside précisément en sa façon de déjouer tous les pronostics. Tantôt terrifiant, tantôt charmeur et séducteur, tout acide ou tout miel, selon les occasions, dont la distribution échappe au commun des mortels. Or, Jupiter gagne à être connu, car il délaisse alors sa foudre.

La troisième rencontre fut la bonne. C'était en 2007, peu de temps après la publication de *L'Adieu à la littérature*. Je fus invité par Karen Haddad ainsi que par Camille à parler à Nanterre de la valeur de la littérature. Tout se passa le mieux du monde. Sans doute Camille ne fit-il jamais le rapprochement entre son invité du jour et l'incident de la réunion d'agrégation quelques années plus tôt, qui de toute façon l'avait certainement moins marqué que moi. Le présent texte m'offre enfin l'opportunité de révéler cette coïncidence.

Le soir même, alors que nous dînions tous aux Halles, Camille se désola d'avoir perdu son chien, Schwartz, la veille, dans une promenade autour du lac Daumesnil. Comme l'endroit figurait parmi mes lieux favoris pour la course à pied, je m'offris à faire attention à la présence du chien lors de ma prochaine sortie. Schwartz fut finalement retrouvé sans mon aide, mais Camille n'en fut pas moins touché de ma proposition.

Deux ans plus tard, j'étais recruté à Nanterre (ne voir bien sûr dans cette succession aucun lien de cause à effet). Je montais finalement sur l'Olympe auprès de Jupiter pour y passer mes dix plus belles années d'université, dix années d'entente amicale et chaleureuse avec le maître des lieux, sans commune mesure avec les deux premières rencontres relatées ici – comme si celles-ci appartenaient à un autre monde ou relevaient d'une fiction. Raison de plus pour les raconter.

Le destin nous ordonna, à Camille Dumoulié et moi, de quitter Nanterre au même moment, l'un pour l'éméritat, l'autre pour le Collège de France. Et ainsi tombèrent ces dix années dans le royaume inaccessible des souvenirs heureux.

C'est pour ne les point oublier que j'ai entrepris ici d'en raconter la genèse inédite et paradoxale, confiant que Camille, dans sa générosité olympienne, loin de m'en tenir rigueur, saura voir dans cette innocente sincérité de la mémoire l'unique effet d'une gratitude et d'une fidélité indéfectibles.

Bibliographie de Camille Dumoulié

Camille Dumoulié suit des études de philosophie et de Lettres à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), où, après un doctorat dit « nouveau régime », il soutient une thèse d'État intitulée *Nietzsche et Artaud, penseurs de la cruauté : du héros de la tragédie à l'héroïsme tragique* (1987) dirigée par Pierre Brunel. Agrégé des Lettres modernes, il enseigne d'abord en lycées et collèges, puis, comme maître de conférences de Littérature comparée, à l'Université de Bourgogne et ensuite, comme professeur, à l'Université Strasbourg II. En 1996, il devient professeur de Littérature comparée à l'Université Paris-Nanterre. Il crée l'Équipe Universitaire « Littérature & Idée » en 2000, ainsi que la collection du même nom aux Éditions Desjonquères. En 2005, il fonde l'Équipe d'Accueil « Littérature et poétique comparées » qu'il dirige jusqu'en 2015, et crée la revue en ligne du centre : *Silène*.

Ses domaines de recherche comprennent des études sur les rapports entre littérature, philosophie et sciences humaines ; la mythocritique ; l'histoire du théâtre ; ainsi que des études comparatistes portant sur les formes romanesques modernes et contemporaines. Il a dirigé de nombreux programmes d'échange, et a été associé à divers partenariats internationaux entre la France, l'Italie, le Brésil, la Colombie et l'Argentine.

OUVRAGES

- *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1992, 259 p., ISBN : 2-13-044358-3.

* Edition en espagnol : *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, Sigle Veintiuno Editores, trad. Stella Mastrángelo, Mexico, Madrid, 1996, 275 p., ISBN : 968-23-2024-0.

- *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, PUF, coll. « Ecriture », 1993, 239 p., ISBN : 2-13-046095-X.

- *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques*, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisation », 1995, 160 p., ISBN : 2-7384-3321-9.

- *Antonin Artaud*, Le Seuil, coll. « Les contemporains », 1996, 176 p., ISBN : 2-02-025401-8.

*Edition italienne, *Antonin Artaud*, coll. « Protagonisti », trad. Massimiliano Guareschi, Costa & Nolan, Genova-Milano, 1998, 205 p, ISBN : 88-7648-320-9.

- *Le désir*, Armand Colin, coll. « Cursus-philosophie », 1999, 224 p., ISBN : 2-200-25084-3.

*Edition italienne : *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto*, « Piccola biblioteca – Filosofia », trad. Sergio Arecco, Einaudi, Torino, 2002, 336 p, ISBN : 88-06-15936-4.

*Edition brésilienne : *O desejo*, trad. Ephraim Ferreira Alves, Editora Vozes, Petrópolis, 2005, 335 p., ISBN : 85-326-3104-5.

- *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, coll. « U », Armand Colin, 2002, 192 p., ISBN : 2-200-25173-4.

*Edition italienne : *Letteratura e filosofia*, trad. Renato Boccali, Armando Editore, Roma, 2009, 272 p., ISBN : 978-88-6081-892-4.

*Edition en espagnol : *Literatura y filosofía. La gaya ciencia de la literatura*, trad. Juan Sebastián Rojas Miranda, coll. « Artes y Humanidades. Etica y sociedad », Universidad del Valle, Cali, Colombie, 2017, 282 p., ISBN : 978-958-7653-72-4.

*Edition en arabe, trad. Sadoq Gassouma et Faouzi al-Zamarli, Institut de traduction de Tunis, 2021, 380 p., ISBN : 978-9938-877-40-3.

- *Artaud, la vie*, « Littérature & Idée », Desjonquères, 2003, 157 p., ISBN : 2-84321-056-9.

- *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Anthropos-Economica, Paris, 2012, 392 p., ISBN : 978-2-7178-6521-9.

- *Le désir*, nouvelle édition mise à jour, Dunod, Paris, 2019, 224 p., ISBN : 978-2-1008-0081-0.

- *Literatura y filosofía. La gaya ciencia de la literatura*, 2^e édition en espagnol, revue et augmentée de 5 textes qui ont fait l'objet de publications ou de conférences en Amérique latine, trad. Juan Sebastián Rojas Miranda et Juan Moreno Blanco, Universidad del Valle, Cali, Colombie, 416 p., ISBN : 978-628-7523-60-9.

DIRECTION D'OUVRAGES

- *Mythes et littérature. Le Désir, Littérales*, Cahiers du Département de français, Centre des Sciences de la Littérature, n° 24, Université de Paris X-Nanterre, 197 p., 1999, ISSN : 0989-4322.

- *Le Mythe en littérature. Mélanges offerts à Pierre Brunel*, en collaboration avec Yves Chevrel, PUF, coll. « Ecriture », 1999, 404p, ISBN : 2-13-050467-1.

- *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Editions Desjonquères, 2000, 269 p., ISBN : 2-84321-024-0.

- *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, Editions Desjonquères, 2006, 286 p., ISBN : 2-84321-085-2.

- *Le corps et ses traductions*, en collaboration avec Michel Riaudel, Editions Desjonquères, 2008, 166 p., ISBN : 987-2-84321-111-9.

- *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, Editions Desjonquères, 2011, 300 p., ISBN : 978-2-84321-134-8.

- *Citoyenneté, mobilité et territoires*, C. Dumoulié, C. Boidin (éd.), Actes du colloque international de Nanterre des 28 et 29 novembre 2012 : *Roms, Tsiganes, Gens du voyage*.

Citoyenneté, mobilité et territoires, Etudes Tsiganes, Revue trimestrielle, n° 52 & 53, quatrième trimestre 2014/premier trimestre 2015, 208 p., ISSN 0014-2247.

- *Croisement d'écritures. France-Italie. Hommage à Jean-Paul Manganaro*, (C. Dumoulié, Anne Robin, Luca Salza éd.), Editions Mimésis, 2015, 235 p., ISBN 978-88-6976-010-5.

- Organisation et direction de publication du séminaire « Littérature et Philosophie », et rédaction de l'« Introduction », in *Le Comparatisme comme approche critique*, dir. Anne Tomiche, in Tome 2, *Littérature, arts, sciences humaines et sociales / Literature, the Arts, and the Social Sciences*, Paris / Condé-sur-Noireau, Editions classiques Garnier / Corlet, coll. « Rencontres », 2017, ISBN 978-2-406-06525-8.

DIRECTION DE PUBLICATIONS EN LIGNE

- *Identité, image et représentation dans les espaces francophones et anglophones*, en codirection avec Mounira Chatti et Kim Sang Ong-Van-Cung, colloque de Paris Ouest, 27-28 octobre 2010, revue *Silène*, 23-12-2010, ISSN 2105-2816 : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=5.

- *O Corpo e suas traduções (Le corps et ses traductions)*, en collaboration avec Michel Riaudel, colloques de Paris Ouest-Nanterre-La Défense et UniRio – Rio de Janeiro - 24 & 25 novembre 2006 & 17, 18, 19 décembre 2007, revue *Silène*, 10-09-2011, ISSN 2105-2816 : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=8.

- *Les lettres francophones, hispanophones, lusophones et la latinité*, en collaboration avec Jean-Marc Moura, colloque de Paris Ouest, 20-21 mai 2010, revue *Silène*, 14-09-2011, ISSN 2105-2816 : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=9.

- *L'esprit latin souffle-t-il encore sur la pensée ?*, colloque international de Paris Ouest-Nanterre, 20-21 janvier 2011, in *Silène*, 14-05-2012, ISSN 2105-2816 : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=11.

- *Eros latin. Actes du congrès international de Procida - 13-15 septembre 2012*, C. Dumoulié, C. Vecce, (éds.),

- <http://opar.unior.it/1865/> Naples, Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », ISBN 978-88-6719-072-0, 20/08/2014 (Edition italienne et multilingue) ;

- http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=13, Revue *Silène*, Université Paris Ouest Nanterre, ISSN 2105-2816, 03/11/2015 (Edition française).

- *Les Maudits sous les Tropiques*. C. Dumoulié, E. Robert Moraes éd., Actes des colloques du 22 & 23 mai 2013, Université de São Paulo, et du 24 & 25 octobre 2013, Université de Paris Nanterre, Revue *Silène*, ISSN, 2105-2816.

*Edition brésilienne : *Malditos nos trópicos, Teresa. Revista de literatura brasileira*, n° 15, Université de São Paulo, 2015, 234p., ISSN 1517-9737-12, <http://literaturabrasileira.fflch.usp.br/node/55>.

ARTICLES CONSACRÉS À

Littérature et philosophie :

- « Proust, le hibou romancier », *Hommages de l'Université de Bourgogne à Kurt Ringger*, ABDO, Dijon, 1990.
- « Nietzsche et l'esprit européen », *Nouvelle Revue Française*, n° 458 & 459, Gallimard, mars & avril 1991.
- « Quand les dieux écrivent. Note sur Nietzsche et Artaud », *Roman 20/50*, n° 13, Juin 1992, Lille.
- « La Littérature dans le souterrain », *Nouvelle Revue Française*, n° 476, Gallimard, sept. 92.
- « La Nouvelle : genre de l'événement », *Nouvelle Revue Française*, n° 483 & 484, avril & mai 1993.
- « Empédocle ou le pathos de l'harmonie », *Critique*, Minuit, n° 553-554, juin-juillet 1993.
- « Littérature », « Ecrivain », « Ecriture et Logos », *Dictionnaire Universel des Littératures*, dirigé par Béatrice Didier, PUF, 1994.
- « Des signes d'inquiétante étrangeté », *Nouvelle Revue Française*, n° 493 & 494, février & mars 1994.
- « Histoire des idées et comparatisme », *Revista de Filologia Francese*, 7, Univ. Complutense, Madrid, 1995.
- « Littérature, philosophie et psychanalyse », *Perspectives comparatistes*, (Etudes réunies par J. Bessière et D.-H. Pageaux), Honoré Champion, 1999.
- « Petite philosophie du désir », *Critique, Eros 2000*, n° 637-638, Minuit, juin-juillet 2000.
- « Spinoza, or the Power of Desire », *Pli, The Warwick Journal of Philosophy*, vol. 14, Univ. of Warwick, Coventry, UK, 2003.
- « *Devir bárbaro ou a potência do Caos* » [Devenir Barbare ou la puissance du Chaos], *Nietzsche e Deleuze. Bárbaros, Civilizados*, Daniel Lins, Peter Pál Pelbart (éd.), Annablume, São Paulo, Brésil, 2004.
- « *Controllo dei godimenti e fascismo soft* », *L'espressione*, Revista di filosofia, semestrale anno II, marzo 2004, Ed. Cronopio, Napoli, Italia, 2004.
- « La Capoeira. Une philosophie du corps », *Chimères* (Revue des schizoanalyses fondée par G. Deleuze et F. Guattari), n° 58/59, *Lignes de fuites, lignes de résistance*, Paris, Hiver 2005/printemps 2006, ISSN : 0986-6035. Publié en ligne dans la revue *Silène*, ISSN : 2105-2816. En français : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=48, le 30/08/2006 ; en portugais : *A capoeira, uma filosofia do corpo*, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=67, le 16/12/2006 ; en anglais : *Capoeira, a*

Philosophy of the Body : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=145, le 05/04/2010.

- « *Arte da Capoeira e ideologia da mestiçagem* », *Continente – Multicultural*, n° 64, Companhia Editora de Pernambuco, Brésil, avril, 2006.

- « *Arquíloco e Empédocles, dois nomes de sujeitos dionisiacos* », *Nietzsche e os Gregos, Assim falou Nietzsche V*, C. Feitosa, M. A. de Barrenechea, P. Pinheiro (ed.), DP&A Editora Ltda, Rio de Janeiro, Brasil, 2006.

- « *Littérature et philosophie* », in *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Anne Tomiche et Karl Zieger (org.), Société française de Littérature Générale et Comparée, Presses universitaires de Valenciennes, 2007 (p. 141-153).

*Traduction espagnole : « *Literatura comparada y filosofía* », in *Investigación en literatura general y comparada en Francia. Balance y perspectivas*, Anne Tomiche et Karl Zieger (org.), trad. Juan Sebastián Rojas Miranda, Label « Année France-Colombie », coll. « Artes y Humanidades. Ética y sociedad », Universidad del Valle, Cali, Colombie, 2017, p. 175-188, ISBN : 978-958-765-555-1.

- « *Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad* », *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, n° 4-5, Ediciones La Cebra, 2007, Buenos Aires, Argentina (p. 15-30).

- « *Sur quelques sujets dionysiaques, d'Archiloque à Artaud* », *Silène* (revue du Centre Littérature et Poétique comparées de Paris X), 15/02/2007, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=77

- « *Tudo o que é excessivo é insignificante* », *Os Significados do Excesso, Revista Tempo Brasileiro*, n° 169, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 2007, ISSN : 0102-8782, p. 11-30.

- « *La littérature comme délire et le philosophe borderline* », in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, B. Gelas & H. Micolet (dir.), Ed. Cécile Defaut, 2007, p. 125-140, ISBN : 978-2-35018-042-7.

- « *Le timbre intraduisible du corps* » (Artaud, Merleau-Ponty, Lacan) », *Le corps et ses traductions*, dir. C. Dumoulié et M. Riaudel, Editions Desjonquères, Paris, 2008, p. 32-39 ISSN : 987-2-84321-111-9.

* Traduction en portugais (Brésil) : « *O timbre intraduzível do corpo* (Artaud, Merleau Ponty, Lacan) », in *O Corpo e suas traduções*, C. Dumoulié et M. Riaudel (éd.), 2011, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=59, et « *Apresentação* » : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=57.

- « *L'ironie des circonstances : l'art de la nouvelle au XX^e siècle* (Tchekhov, Pirandello, Joyce) », *La Circonstance*, A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis (dir.), Presses Universitaires de Paris 10-Nanterre, 2008, ISBN : 978-284016-020-5, p. 175-182.

- « *Révolujouissances* », *La Révolution nécessaire, laquelle ?*, Alain Jugnon (éd.), Editions Golias, 2009, ISBN : 978-2-354-72-052-0 , p. 155-166.

- « Par amour du prochain », *Pourquoi nous ne sommes pas chrétiens*, Alain Jugnon (éd.), Editions Max Milo, 2009, p. 71-78, ISBN : 978-2-35341-051-4.

- « La littérature dans le souterrain », *Contre-Attaques. Perspective 1 : Michel Surya, Pascal, Kafka, Beckett*, Al Dante/Collectif, 1^{er} semestre 2010, p. 183-192, ISBN : 978-2-84761-881-5

- « Le tre scritture dei corpi. La scrittura parlata, la scrittura muta, la scrittura parlante », in *Lettera internazionale. Il Corpo e il potere*, Revista trimestrale europea, n° 107, Roma, 1^{er} trimestre 2011, p. 29-33, ISBN : 978-88-902905-8-9.

- « Tout ce qui est excessif est insignifiant », in *Excessives Amériques. Héritage et transfert culturel*, Jean-Claude Laborie (directeur), Paris, Editions Desjonquères, 2011, p. 19-43, ISBN : 978-2-84321-132-4.

- « Poétiques du sujet », introduction à *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, C. Dumoulié (éd.), Paris, Editions Desjonquères, 2011, p. 9-17, ISBN : 978-2-84321-134-8.

- « Le sujet dionysiaque, d'Archiloque à Antonin Artaud », in *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, C. Dumoulié (éd.), Paris, Editions Desjonquères, 2011, p. 39-52, ISBN : 978-2-84321-134-8.

- « Excès », article du *Dictionnaire de la violence*, Michela Marzano (dir.), Paris, PUF, 2011, ISBN : 978-2-13-057734-8, p. 470-476.

- « Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique », Actes du 36^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée Aix-en-Provence, 29-31 octobre 2009 : *Littérature comparée et Esthétique(s)*, CIELAM, Université d'Aix-Marseille, revue *Malice*, n° 3, mai 2012, *Littérature comparée et Esthétique(s)*, <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/527>.

* Traduction en anglais (USA) : « The esthetic of excess and the excess of esthetic », *Contemporary French and Francophone Studies : Sites, Literature and Philosophy*, vol. 16, n° 2, mars 2012, Routledge, Taylor and Francis Group, Oxfordshire, UK, ISSN 1740-9306, p. 205-216.

* Traduction en portugais (Brésil) : « Estética do excesso e excesso da estética », in *A palo Seco. Escritos de Filosofia e Literatura*, n° 6, 2014, Universidade Federal de Sergipe, Brésil, ISSN 2176-3356, p. 46-55, <http://www.gefelit.net/ebook.php?book=apaloseco6>.

- « *Saudade do Berimbau*. Note musicale en annexe à “La Capoeira, une philosophie du corps” », revue *Silène*, 25-0-2012, ISSN 2105-2816, http://revuesilene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=167.

* Traduction en portugais (Brésil) : « *Saudade do Berimbau*. Nota musical em anexo a “A capoeira, uma filosofia do corpo” », revue *Silène*, 25-0-2012, ISSN 2105-2816, http://revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=168.

- « Il soggetto postcoloniale. Dal pathos del “tra-due-io” all’esperienza del “tre-due-morti” », in *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa*, n° 33/34, dir. S. Contarini, G. Pias, L. Quaquarelli, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011/2012, p. 43 à 55, ISBN : 978-2-84016-128-8.

- « La Capoeira, un art du *Kairos* », in *Pratiques du Hasard. Pour un matérialisme de la rencontre*, J. Pollock (dir.), Presses Universitaires de Perpignan, 2012, p. 179-191, ISBN : 978-2-35412-168-6.

* Traduction en portugais (Brésil) : « A Capoeira, uma arte do *Kairos* », in *Potências e práticas do acaso*, M.-C. Franco Ferraz & L. Baron (orgs.), Editora Garamond, São Paulo, Brasil, 2012, p. 212-225, ISBN : 978-85-7617-271-0.

- « L'indéchiffrable », in *L'illisible. Lieux et enjeux modernes et postmodernes*, Hédia Abdelkefi (dir.), Actes du colloque international de Tunis (7-10 mars 2012), Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis, 2013, p. 487-498, ISBN : 978-9973-881-00-4.

- « Les trois écritures des corps », in *Ecritures du corps. Nouvelles perspectives*, P. Zoberman, A. Tomiche, W. J. Spurlin (dir.), Garnier, 2013, p. 79-96, ISBN 978-2-8124-1410-7.

- « Contrôle des jouissances et fascisme *soft* », in *Redrum. A la lettre contre le fascisme*, Alain Jugnon éd., Les Impressions nouvelles, p. 171-186, ISBN 978-2-87449-248-8, 2015.

*Traduction en portugais (Brésil) : « Controle dos gozos, sociedade de consumo e fascismo *soft* », trad. Amilcar Bettega, in *Ensaaios filosóficos* (Revista de filosofia, Campus Francisco Negrão de Lima, Rio de Janeiro, Brésil), vol. XIII, août 2016, p. 16-30, ISSN : 2177-4994,

http://www.ensaaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo13/00_Revista_Ensaaios_Filosoficos_Volume_XIII.pdf.

- « Filosofía del exceso », *Praxis Filosófica*, n°42, 2016, trad. Juan Sebastián Rojas Miranda, Cali, Colombie, ISSN (I): 0120-4688 / ISSN (D): 2389-9387, p. 263-274,

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-46882016000100013.

Littérature et psychanalyse :

- « *Spirite* : De l'allégorie du désir à la métaphore de l'écriture », *Bulletin de la Société T. Gautier*, déc. 1992.

- « L'objet fantastique », *De l'objet à l'œuvre*, G. Séginger (éd.), Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

* Traduction en portugais (Brésil) : « O Objeto fantástico », *Enlaces : Psicanálise e conexões*, dir. Olga Maria M. C. de Souza Soubbotnik et Michael A. Soubbotnik (éd.), Vitória-ES, PPGL/MEL PPGHIS, Brésil, 2008, p. 132-142, ISBN : 978-85-99510-35-3.

- « Les cinq paradoxes de la jalousie », *L'écriture romanesque de la jalousie*, P. Brunel (éd.), Didier-Erudition, 1997.

- « Littérature comparée et psychanalyse : la fureur », *Rayonnement de la Littérature comparée*, dir. P. Dethurens, O.-H. Bonnerot, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

- « Variations sur la mort blanche », *Entre-deux-morts*, Juliette Vion-Dury (éd.), Presses universitaires de Limoges, 2000.

- « *The Shining* ou le Nord-du-Père », *Le Nord, Latitudes imaginaires*, Actes du XXIXe Congrès de la SFLGC, Univ. Lille 3, 2000.
- « Othello ou la catastrophe du désir », *Mélanges offerts à Olivier Bonnerot*, Champion, 2002.
- « L'entre-deux-morts : Jacques Lacan entre philosophie, littérature et psychanalyse », *Principios. Revista de filosofia. Filosofia e psicanálise*, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brésil, 2004.
- « Mondialisation et contrôle des jouissances », *Beyond binarisms. Crossings and Contaminations : Studies in Comparative Literature*, vol. 2, Eduardo Coutinho et Pina Coco (éd.), [actes du XVIIIe Congrès de l'AILC, Rio de Janeiro, 29 juillet-4 août 2007], Editora Aeroplano, Rio de Janeiro, Brésil, 2009, p. 417-424, ISBN : 978-85-7820-015-2
- « La jouissance de l'Autre sexe, du mythe à l'écriture », *L'Androgyne en littérature*, Hela Ouardi (éd.), Actes du colloque international de Tunis (déc. 2001), Editions universitaires de Dijon, 2009, p. 15-28, ISBN : 978-9973-05-172-1.
- « Du fantasme au fantastique : une relation d'objet », *La littérature et le divan. L'écrivain face au psychanalyste*, Frédéric Sayer (éd.), Paris, Hermann, 2011, p. 181-197, ISBN : 978-2-7056-8160-9.
- « Literatura e Psicanálise do exosso », *Interpretações. Crítica Literária e Psicanálise*, C. Rios Passos et Y. Rosenbaum (dir.), Ateliê Editorial, São Paulo, Brésil, 2014, p. 45-56, ISBN : 978-85-7480-670-9.
- « Phallophanies », *Eros latin* (C. Dumoulié, C. Vecce ed.), *Actes du congrès international de Procida - 13-15 septembre 2012*, <http://opar.unior.it/1865/> Naples, Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », ISBN 978-88-6719-072-0, 20/08/2014, p. 95-108 ; *Revue Silène* : http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=143 (06/11/2015).
- « Vanité de l'éclat, éclat des vanités », in *Vanités picturales d'hier et d'aujourd'hui, ou les figurations de l'invisible*, (J.-C. Laborie éd.), *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image. Le Conférencier*, novembre 2015, ISSN 1954-3840, http://www.revue-textimage.com/conferencier/05_vanites/dumouliel.html.
- « Mimique de l'indicible », in *Croisement d'écritures. France-Italie. Hommage à Jean-Paul Manganaro*, (C. Dumoulié, Anne Robin, Luca Salza éd.), Editions Mimésis, 2015, p. 25-36, ISBN 978-88-6976-010-5.
- « Vide de la Jouissance et jouissance du Vide », édition bilingue franco-italienne, « Vuoto del godimento e godimento del Vuoto », trad. Pierangelo Di Vittorio, in *UZAK*, Trimestrale online di cultura cinematografica, Diretto e fondato da Luigi Abuisi, Anno VII, n° 27, Eté 2017, n° special : « *Un vuoto dove passa ogni cosa* », a cura di G. Adesso, ISSN 2039-800X — <http://www.uzak.it/in-altre-parole/1089-vide-de-la-jouissance-et-jouissance-du-vide.html> <http://www.uzak.it/in-altre-parole/1104-vuoto-del-godimento-e-godimento-del-vuoto.html>.
- « Avatars modernes de la Dame chez Kleist, Melville, Conrad et Bolaño », in *Modernités des Troubadours*, E. Burle-Errecade, M. Gally, F. Manzari (éd.), Presses Universitaires de Provence, 2018, p. 43-55, ISBN 979-10-320-0171-4.

La fureur :

- « Formes théâtrales du délire : la folie du pouvoir », *Littératures*, n° 31, Presses Univ. du Mirail, Toulouse, automne 1994.
- « Fureurs. Trois pères furieux », *Nouvelle Revue Française*, n° 512, sept. 1995
- « Le père dépossédé ou Beaucoup de bruit pour rien », *Le père dépossédé*, Cahiers de Littérature Générale n° 3, Opéra Editions/SEDES, Nantes, 1995.
- « La fureur de peindre », *Critique*, janv.- février 1996, n° 584/585.
- « *Penthesilée* de Kleist ou l'amour fou », *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères, 2000.
- « Délices de la fureur tyrannique dans *Tamerlan* de Marlowe », *Enfers et Délices à la Renaissance*, F. Laroque & F. Lessay (éd.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- « La voix furieuse », *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, Desjonquères, Paris, 2006, p. 173-184, ISBN : 978-2-84321-085-3.
- « De la Fureur du sujet à la Terreur de l'histoire », *Les extrémités des émotions. Du spectaculaire à l'inexprimable* (actes du colloque international des 23 & 24 mars 2007), Liliane Picciola et Bénédicte Boudou (éd.), *Littérales*, n° 42, Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, décembre 2008, p. 331-344, ISSN : 978-2-904906-45-09.
- « *Mênin aiede...* », *La Voix. Hommage à Pierre Brunel*, dir. Danièle Chauvin, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2009, p. 67-72, ISBN : 978-2-84050-637-9.
- « Tout ce qui est excessif est insignifiant », *Excessives Amériques. Héritage et transfert culturel*, Jean-Claude Laborie (éd.), Paris, Editions Desjonquères, 2011, p. 18-43, ISBN : 978-2-84321-132-4.
- « Othello or Jealous Fury », in *L'Atelier*, Vol. 8, n° 1, 2016, *Emouvoir*, trad. Naomi Toth, (Numéro coordonné par Juliana Lopoukhine et Naomi Toth) <http://ojs.u-paris10.fr/index.php/latelier/article/view/452/pdf>, p. 1-25, ISSN : 2109-9103.

Les mythes littéraires :

- « Méduse » - « Nietzsche, disciple de Dionysos » - « L'éternel retour, la grande pensée de Nietzsche », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Ed. du Rocher, 1988.
- « Le Poète et la Méduse », *Nouvelle Revue Française*, n° 462-463, Gallimard, juil.-août 1991.

- « Don Juan ou la tragi-comédie du désir », *Bulletin de Liaison et d'Information* de la Société Française de Littérature Comparée, n° 15, automne 1993, p.67-85, ISSN : 0980 – 143 X.
- « La volonté de jouissance », *Don Juan. Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau*, Textes réunis par J.-M. Losada-Goya et P. Brunel, Klincksieck, 1993.
- « Poétique de la ville et poétique du roman », *La ville moderne dans les littératures, Littérales*, n° 12, Université Paris-X Nanterre, 1993.
- « La ville maudite dans le roman du XX^e siècle : mythe ou fantasme? », *Mythes et Littérature*, Recherches actuelles en Littérature comparée, n° 6, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1994.
- « Le Double, le Diable et le Simulacre », *Le Commandeur et Don Juan*, Cahiers de Littérature Générale n° 1, Opéra Editions/SEDES, Nantes, 1994.
- « Trois Don Juan », *Revue de Littérature comparée*, 3/1996.
- « Œdipe pour notre temps », *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, P. Brunel (éd.), Editions du Rocher, 1999.
- « Nietzsche : Le don Juan de la connaissance » ; « Don Juan et la psychanalyse », *Dictionnaire de don Juan*, « Bouquins », Laffont, 1999.
- « Le paradoxe de Babel dans le roman moderne de la ville », *Le Défi de Babel*, S. Parizet (éd.), Desjonquères, 2001.
- « Penthésilée », *Dictionnaire des mythes féminins*, dir. P. Brunel, Editions du Rocher, 2002.
- « Faust chez les Mères ou le désir fou (Goethe, Lenau, Nerval, Artaud, Freud) », in *Faust ou la mélancolie de savoir*, J.-Y. Masson (dir.), Desjonquères, 2003.
- « Désir et mythes », *Questions de Mythocritique*, dir. D. Chauvin, A. Siganos et Ph. Walter, Imago, Paris, 2005 (p. 101-110).
- « La jouissance de l'Autre sexe, du mythe à l'écriture », *L'Androgyne en littérature*, Hela Ouardi (éd.), Editions universitaires de Dijon, 2009, ISBN : 978-9973-05-172-1, p. 15-28.
- « O tropismo tropical dos malditos franceses » [Le tropisme tropical des maudits français], in *Malditos nos trópicos*, [Les Maudits sous les tropiques] (C. Dumoulié, E. Robert Moraes éd.), *Teresa. Revista de literatura brasileira*, n° 15, Université de São Paulo, 2015, 234p., ISSN 1517-9737-12, <http://literaturabrasileira.fflch.usp.br/node/55> - p. 154 -164.

Antonin Artaud (les articles suivis de (*)) ont été repris, modifiés, dans le livre *Artaud, la vie* (Desjonquères) :

- « Antonin Artaud et “le Réveil de L'Oiseau-Tonnerre” », *Hispanistica XX*, mars 1985, Université de Dijon, p. 27-34, ISSN : 0765-5681.

- « Paris/Artaud/Mexico, capitale littéraire et littérature capitalisée », *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Actes du 1er Congrès International du CRLC de Paris IV*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986.
- « Antonin Artaud ou la cruelle exigence du réel », *Critique*, n° 522, Minuit, nov. 1990 (*).
- « Artaud peintre de Van Gogh », *Nouvelle Revue Française*, n° 455, Gallimard, déc. 1990 (*).
- « Antonin Artaud », *De Baudelaire à Lorca*, Kassel. Edition Reichenberger, 1996.
- « L'acteur selon Artaud ou l'invention du corps », *L'acteur en son métier*, D. Souiller et P. Baron (éd.), Editions Universitaires de Dijon, 1997 (*).
- « “Ils tombent sous le baiser de Dieu comme des poules sans doute dans les bras de leur maquereau” (Antonin Artaud) », *Littérales* n° 23, *Littérature Comparée et Poésie* n° II, *Poésie et mystique*, Univ. de Paris X-Nanterre, 1998 (*).
- « “Danser les mythes qui nous martyrisent” (Antonin Artaud) », *Le Mythe en littérature*, PUF, 2000 (*).
- « “Trop longtemps la terre a été une maison de fous !...” », *Antonin Artaud I. Modernités d'A.A.*, Lettres Modernes Minard, 2001 (*).
 *Traduction en anglais (USA) : « The Earth has been a Madhouse for too long ! », *Hallucination of Theory. More & Less*, 3, S. Lotringer (éd.), Art Center College of Design, Pasadena, CA, USA, 2002.
 *Traduction en italien : in *L'insorto del corpo. Il tono, l'azione, la poesia. Saggi su Antonin Artaud*, A. Amendola, F. Demitry, V. Vacca (éd.), Ombre corte, Verona, Italie, 2018, p. 17-30, ISBN 9788869480997.
- « La dictée du réel ou la poésie selon Antonin Artaud », *Dédale*, n°11&12, automne-hiver 2000, Maisonneuve & Larose (*).
- « Antonin Artaud », *Dictionnaire de poésie*, dir. M. Jarrety, PUF, 2001.
- « Artaud le timbré : Mea culpa », *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, dir. Anne Tomiche, CRLMC, Presses univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001 (*).
- « Artaud, la vie », *Europe*, n° 873-874, janv.-fév. 2002 (*).
- « L'expérience poétique du Sud », *A. Artaud, écrivain du Sud*, T. Galibert (éd.), Edisud, Marseille, 2002 (*).
- « Insulte à l'inconditionné et Commandement de l'amour du prochain », *Invectives. Quand le corps prend la parole*, D. Girard & J. Pollock (éd.), Presses Universitaires de Perpignan, 2006.
- « Antonin Artaud et la traduction », *Vingt-deuxièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 2005), Atlas-Actes Sud, Arles, 2006.

- « Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade », *Lettres Françaises* - Revista da Área de Língua e Literatura Francesa, UNESP, São Paulo, Brésil, n. 11 (1), 2010, p. 63-74, ISSN 1414-025X, <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134/3750>.

- « Artaud Antonin », in *Dictionnaire de la violence*, Michela Marzano (dir.), Paris, PUF, 2011, p. 102-107, ISBN : 978-2-13-057734-8.

- « Lacan avec Artaud. De “l’entre-deux-morts” à la “tropulsion de vie” », in *Cahiers Artaud*, n° 1, Editions des Cahiers, Paris, 2013, p. 70-85 ISBN : 9782953480641.

- « Au-delà de la pulsion de mort », in *La Célibataire*, Revue de psychanalyse, n° 29, Hiver 2014, EDK/groupe EDP sciences, p. 109-116, ISSN 1292-2048.

- « Artaud la Peste », in *Artaud*, Edition des Cahiers, n° 3, (dir. Alain Jugnon), 2017, p. 27-38, ISBN : 979-10-95977-01-8.

*Traduction en italien : in *L’insorto del corpo. Il tono, l’azione, la poesia. Saggi su Antonin Artaud*, A. Amendola, F. Demitry, V. Vacca (éd.), Ombre corte, Verona, Italie, 2018, p. 31-41, ISBN 9788869480997 ;

*Traduction en portugais (Brésil) : « Artaud, a Peste », trad. F. França, in *Antonin Artaud. Insolências*, A. Galeno, F. França, G. Castro (éd.), Editora Moinhos, Belo Horizonte, Brésil, 2018, p. 187-197, ISBN 978-85-92579-49-4.

Carmelo Bene et le théâtre du XX^e siècle

« Chôra ou le chœur de la voix » (texte français et traduction italienne : « Chora o il coro della voce »), *La ricerca impossibile, Biennale Teatro 89*, Marsilio, Venise, 1990.

Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo, ouvr. collectif, Marsilio, Venise, 1990.

- « Il vuoto dell’arte », *Sguardi dentro e fuori dall’arte*, Editoria & Spettacolo, Rome, 2002.

- « Omaggio a Carmelo Bene, “poeta increato del soffio” », in *A Carmelo Bene*, Editoria & Spettacolo, Rome, 2003.

- « Carmelo Bene ou la splendeur du vide », *Critique*, Minuit, n° 679, déc. 2003.

*Traduction italienne : « Carmelo Bene o lo splendore del vuoto », *Lo Straniero*, n° 34, Rome, avril 2003.

- « Le théâtre sans spectacle », in *D’après Carmelo Bene*, Actes du colloque international de l’INHA et du CNSAD (8, 9 & 12 janvier 2013), (C. Biet, C. De Simone éd.), in *Revue d’Histoire du théâtre*, n° 263, juillet-sept. 2014, p. 307-312, ISSN 1291-2530.

Présentation des auteurs

Françoise Asso

Françoise Asso est née à Nice et vit à Paris. Elle a enseigné la littérature française à l'Université de Lille 3 ; sa thèse de doctorat a été publiée en 1995 : *Nathalie Sarraute, Une écriture de l'effraction* (P. U. F.). Elle a écrit un certain nombre d'articles sur Proust, Balzac, Dumas, Nathalie Sarraute, Louis-René des Forêts, Gérard Macé... Dernier livre de fiction publié : *Par-dessus le toit* (Verdier, 2013).

Colette Astier

Ex-professeure de littérature comparée à l'université de Paris X-Nanterre, traductrice et poète, Colette Astier a publié des essais critiques : *Le Mythe d'Oedipe*, Armand Colin, 1974 et, sous le nom de Gabrielle Althen : *Proximité du Sphinx*, Intertextes éditeur, *Dostoïevski, le Meurtre et l'Espérance*, essai, Le Cerf, 2006, *La Splendeur et l'Echarde*, essais, Corlevour, printemps 2012, *La Fête invisible*, poèmes, Gallimard, 2021. Elle a traduit : Rilke, *Poèmes à la nuit*, trad. Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Verdier, 1994 ; *Science ultime*, Herberto Helder, trad. du portugais par Laura Lourenço et Marc-Ange Graff. Postface de Gabrielle Althen, *Lettres vives*, coll. Terre de poésie, Paris, 1999 ; *Autobiographie de Thérèse d'Avila*, reprise de la traduction Bouix (*Vie de Thérèse d'Avila écrite par elle-même*), préface d'Alain Vircondelet, postface de Gabrielle Althen, Stock, 1981, troisième édition en 1998.

Carole Boidin

Maître de conférences en littérature comparée à l'université Paris Nanterre, Carole Boidin s'intéresse aux théories et pratiques anciennes des récits et de la fiction, en particulier le « conte », dans l'Antiquité gréco-romaine, les cultures arabes et en Europe. Elle travaille aussi sur la connaissance des langues et littératures arabes dans l'Europe de la première modernité. Elle a co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs dont *The Afterlife of Apuleius*, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Suppl.140, 2021 (avec F. Bistagne et R. Mouren) ; « Ces murs sont mon trophée » : *commentaires et appropriations des écritures exposées (XVI^e-XVIII^e siècle)*, revue *Littérales*, 2022 (avec F. Moulin) ; *Images des langues, langues imaginées. Imaginaires des langues anciennes et orientales en France au siècle des Lumières / Imagining Ancient and Oriental Languages in Enlightenment France*, Hermann, 2023 (avec F. Champy et E. Pavy-Guibert).

Julie Brugier

Julie Brugier est ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée de lettres modernes. Elle a un doctorat en littérature comparée de l'Université Paris Nanterre. Sa thèse, dirigée par Camille Dumoulié, portait sur l'imaginaire de la marginalité et de la communauté dans les romans de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz.

Pierre Brunel

Pierre Brunel, né en 1939, a été professeur de littérature générale et comparée à l'université Paris-Sorbonne de 1970 à 2008, où il a fondé le Centre de recherche en littérature comparée. Il a obtenu deux mandats de cinq ans à l'Institut universitaire de France (1995-2005). Il est professeur émérite à Sorbonne-Université. En 2015, il a été élu à l'Académie des sciences morales et politiques, devenant ainsi membre de l'Institut. Docteur d'État en 1970 avec deux thèses consacrées à Paul Claudel et le monde anglo-saxon, il a publié de nombreux ouvrages

sur Arthur Rimbaud et d'autres écrivains, de Lesage à Michel Butor. Il a voulu préciser ses méthodes dans plusieurs livres consacrés à la littérature comparée et à la mythocritique.

Mounira Chatti

Mounira Chatti est professeure des littératures francophones à l'université Bordeaux Montaigne. Elle est l'autrice de *La fiction hérétique. Créations littéraires arabophones et francophones en terre d'islam* (Classiques Garnier, 2016), *La traduction comme expérience des limites* (PUB, 2016). Elle a codirigé les actes du colloque de Cerisy, *La théâtralisation des langages dans l'œuvre de Mohammed Dib* (à paraître aux Presses Universitaires de Rennes, 2023) ; *Littératures du monde arabe : traduction, intertextualité, exil* (Marsa-A Publications, 2020), *Littératures plein Suds* (Marsa-A Publications, 2015), *Sexe, genre, identité* (L'Harmattan, 2013), *Femmes et création* (L'Amandier, 2012).

Francis Claudon

Francis Claudon a été professeur de littérature comparée à Paris IV (1970-1981), Dijon (1982-1997), Paris XII (1997-2012) et l'université de Vienne (2004-2016). Il est l'auteur de : *Histoire de l'Opéra en France*, Nathan, 1983 ; *Itinéraires mozartiens en Bourgogne*, Klincksieck, 1992 ; *Henri Beyle, un écrivain méconnu*, Kimé, 2007 ; *À l'école de Faurel*, EUE, 2016 ; *Stendhal et la musique*, PUG, 2019.

Daniel Correa Felix De Campos

Daniel Correa Felix De Campos est Docteur d'État ès Lettres et Sciences Humaines de Paris X-Nanterre-La Défense, France, et de l'université Fédérale de Santa Catarina, Brésil. Professeur de Littérature et Langue Française et de Littérature Brésilienne et Psychanalyste. Il est l'auteur de nombreux articles sur les rapports qui unissent littérature et philosophie, et dernièrement des articles consacrés à la psychanalyse.

Claude De Grève

Claude De Grève, ex-professeure de littérature comparée à l'université de Paris X-Nanterre. Autrice d'ouvrages portant essentiellement sur les interrelations entre la Russie et la France et la réception d'écrivains russes en France (dont : *Le Voyage en Russie*, Paris, Laffont, 1990, 1998, 2003 ; *N.V. Gogol en France*, Moscou, Maison de Gogol, 2014 (en russe), *La réception de Gogol en France* (1838-2009), Paris, Garnier, 2018 ; et sur la littérature belge d'expression française (dont *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1987). De nombreuses éditions et coéditions et de très nombreux articles dans ces domaines.

Yves-Michel Ergal

Maître de conférences en littérature générale et comparée à l'université de Strasbourg, habilité à diriger des recherches, Yves-Michel Ergal a publié plusieurs ouvrages sur Proust, un essai sur Proust et Joyce (« *Je* » devient écrivain, éditions InterUniversitaires, 1996), un essai sur le roman, *L'Écriture de l'innommable* (Éditions Champion, 2014), plusieurs ouvrages collectifs en collaboration avec Michèle Finck (*Écriture et Silence au XX^e siècle*, PUS, 2010, *Littérature comparée et correspondance des arts*, PUS, 2014, *Anise Koltz, l'inapaisée*, L'Harmattan, 2019). Son édition de *Marcel Proust, Préface, traduction et notes à La Bible d'Amiens de John Ruskin*, a été reprise en collection de Poche (Omnia, Bartillat, 2022).

Gérald Garutti

Dramaturge, metteur en scène et traducteur, il travaille en France et à Londres (Royal Shakespeare Company, Theatre Royal Haymarket, Print Room), portant à la scène au fil de 45

spectacles depuis 2003 Molière, Shakespeare, Laclos, Poe, Musset, Dostoïevski, Strindberg, Claudel, Bernanos, Brecht, Rilke, Tsvétaïeva, Zweig, Koltès, Vinaver, Siméon... Il publie des articles, des essais (*Le Procès. Franz Kafka et Orson Welles*, Bréal, 2005) et des pièces (*Haïm - à la lumière d'un violon*, Robert Laffont, 2015). Il traduit Shakespeare, Tom Stoppard, David Hare et Brecht. Il est dramaturge du TNP (Théâtre National Populaire) de 2006 à 2011, où il fonde et anime la Fabrique des idées. Après avoir enseigné aux universités de Nanterre, Cambridge et Chicago, il crée et dirige le département Arts et Humanités à l'Ensatt de 2006 à 2018. Il est depuis 2006 maître de conférences à Sciences Po et directeur de la compagnie Caracteres. Normalien, agrégé de lettres modernes, diplômé de Cambridge et de Sciences Po, il est docteur en littérature comparée, auteur d'une thèse réalisée sous la direction de Camille Dumoulié *Antonin Artaud et Bertolt Brecht. La Révolution infinie. Philosophies, mythologies et dramaturgies de la révolution*.

Véronique Gély

Véronique Gély est Professeure de littérature générale et comparée à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, après avoir été Maître de conférences aux universités d'Arras et de Clermont-Ferrand, et Professeure à celles de Reims et de Nanterre (2004-2008). Elle est l'autrice de *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne* (PUF, 2000) et de *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine* (Honoré Champion, 2006). Elle a mené et coordonné des travaux sur la réception de l'antiquité classique dans les littératures modernes, sur la mythographie, et sur la place des femmes dans l'histoire littéraire.

Karen Haddad

Karen Haddad, Ancienne élève de l'École Normale Supérieure, Agrégée de Lettres, est Professeur de Littérature comparée à l'Université de Paris Nanterre depuis 2005. Elle a succédé à Camille Dumoulié à la tête du Centre de recherche Littératures et Poétiques comparées en 2015. Elle travaille sur le roman et l'écriture de soi, la littérature européenne, Proust, Dostoïevski, Claude Simon. Elle a publié notamment *L'Illusion qui nous frappe* (Champion, 1995), *L'Enfant qui a failli se taire* (Champion, 2004).

http://www.litterature-poetique.com/index.php?place=membre_details&id=150

François Laroque

François Laroque, professeur émérite de littérature anglaise à l'université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III est spécialiste de Shakespeare et du théâtre élisabéthain. Il est l'auteur de *Shakespeare et la fête* (Paris, PUF, 1988), de *Shakespeare comme il vous plaira* (Paris, Gallimard, 1991) et de *King Lear. L'Œuvre au noir*, Paris, PUF, 2008. Il est également traducteur, notamment de Marlowe (*Le docteur Faust*, *Le Juif de Malte*, aux éditions GF et Gallimard) et de Shakespeare (*Roméo et Juliette*, *Le marchand de Venise* et *La Tempête*, tous trois parus au Livre de poche classique). Il a assuré, en co-direction, une édition en deux volumes du *Théâtre élisabéthain* qui a paru en 2009 (Bibliothèque de la Pléiade). Il est l'auteur d'un *Dictionnaire amoureux de Shakespeare*, Paris, Plon, 2016. Son édition-traduction du dernier roman achevé de Jane Austen, *Persuasion*, doit paraître fin avril 2022 au Livre de Poche classique.

Amandine Lebarbier

Amandine Lebarbier est maîtresse de conférences à l'Université Paris Nanterre. Ses recherches portent essentiellement sur les liens entre la littérature et les arts, en particulier la musique. Elle s'intéresse notamment à l'historicité des représentations de la musique en littérature et en peinture et à l'historicité des pratiques culturelles musicales. Les débats et

théories esthétiques, les questions poétiques liées aux fictions musico-littéraires, l'étude des rapports entre musique et société, en particulier dans une perspective d'études de genre, sont au cœur de ses recherches.

Laurent Lombard

Laurent Lombard est Maître de conférences (HDR) en études italiennes contemporaines et en traduction à Avignon Université. Il a dirigé différents ouvrages parmi lesquels : *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*, Rome, Edizioni E/O, 2011 ; *Confusion de genre*, Paris, P.O.L., 2011 ; *Le madri : figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014. Il est à l'origine de la notion de « traducteur polytrophe » qu'il a divulguée dans plusieurs universités françaises et européennes. Il a traduit plus d'une centaine d'ouvrages pour différentes maisons d'édition (Seuil, Rivages, Verdier, Casterman, Futuropolis/Gallimard). Il est porteur du projet de faire reconnaître la traduction comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Il co-dirige le Master Traduction éditoriale d'Avignon Université.

Jean-Paul Manganaro

Jean-Paul Manganaro est professeur émérite de littérature italienne contemporaine à l'université de Lille. Essayiste, il a publié aux Éditions Dramaturgie le volume collectif *Carmelo Bene* (1977) et *Douze mois à Naples, Rêves d'un masque* (1983). Pour les Éditions du Seuil, il a publié *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de C. E. Gadda* (1994) et *Italo Calvino, romancier et conteur* (2000). Il a traduit plus de 230 romans et textes italiens contemporains et pour les Éditions P.O.L. les *Œuvres complètes* de Carmelo Bene (t. I, II, et III), et, pour ce même éditeur, il a publié *François Tanguy et le Radeau*, en 2008, et *Federico Fellini. Romance*, en 2009, *Confusions de genres*, en 2011, *Cul in air*, en 2014 et *Liz T.* en 2015.

Francesca Manzari

Francesca Manzari est Maître de conférence en Littérature Générale et Comparée à l'université d'Aix-Marseille. Spécialiste de poésie médiévale et contemporaine, notamment dans les domaines occitan, italien, français et américain, Francesca Manzari s'intéresse plus particulièrement aux relations entre littérature et philosophie, telles qu'elles se sont nouées en Toscane au XIII^e siècle, et renouées dans la poésie moderniste du XX^e siècle. Auteur d'une thèse qui porte sur l'ensemble de l'œuvre de Derrida, elle mène son travail d'enseignement et de recherche dans l'héritage de la French Theory et de la psychanalyse.

Elle dirige à l'université d'Aix-Marseille le master Traduction Littéraire et codirige le master Littérature et Psychanalyse (parcours LIPS du master Lettres).

William Marx

Ancien professeur à l'université Paris-Nanterre, où il a passé dix belles années, William Marx enseigne désormais au Collège de France en tant que titulaire de la chaire Littératures comparées. Sa leçon inaugurale, *Vivre dans la bibliothèque du monde*, est parue chez Fayard. Parmi ses livres, pour la plupart publiés aux Éditions de Minuit et traduits en plusieurs langues, figurent *Naissance de la critique moderne*, *L'Adieu à la littérature*, *Vie du lettré*, *Le Tombeau d'Édipe*, *La Haine de la littérature*, *Un savoir gai* ainsi que *Des étoiles nouvelles*. Il vient de faire paraître chez Gallimard en deux volumes le *Cours de poétique* professé par Paul Valéry au Collège de France de 1937 à 1945 et resté jusqu'ici totalement inédit.

Juan Moreno Blanco

Juan Moreno Blanco, enseignant chercheur à l'Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali, Colombie. Dernières publications : *El relato del Uno y el Otro en Henao y Arrubla*, Nicolás Gómez Dávila y Gabriel García Márquez, 2021 ; coauteur de *The Oxford Handbooks of Gabriel García Márquez*, 2022 ; coéditeur et coauteur de *Gabriel García Márquez a 40 años del Premio Nobel. Lecturas desde Suecia y Colombia*, sous presse.

Jean-Marc Moura

Professeur de littératures francophones et de littérature comparée à l'université de Paris Nanterre et membre de l'Institut Universitaire de France, Jean-Marc Moura est spécialiste des lettres francophones et postcoloniales, de l'exotisme littéraire et de l'humour en littérature. Derniers ouvrages critiques parus : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, (P.U.F., 4^e éd. 2019) ; avec Jean-Claude Laborie et Sylvie Parizet (dir.) : *Vers une histoire littéraire transatlantique* (Classiques-Garnier, 2018) ; avec Silvia Contarini et Claire Joubert (dir.) : *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle* (Mimesis, 2019) ; avec Chloé Chaudet et Stefania Cubeddu-Proux (dir.) : *L'Atlantique littéraire au féminin. Perspectives comparatistes* (Presses de l'Université Blaise Pascal, 2021) ; avec S. Contarini (dir.) : *Ecrire la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle*, (Mimesis, 2022).

Liliane Picciola

Liliane Picciola, agrégée de Lettres classiques, docteur d'État, est Professeur émérite de littérature française à l'université Paris-Nanterre. Ses recherches portent surtout sur le théâtre du XVII^e siècle et l'effet de la lecture des *comedias* sur la poétique dramatique de divers auteurs français, comme dans son *Corneille et la dramaturgie espagnole* (G. Narr, 2002). Actuelle présidente du Mouvement Corneille, elle a publié de très nombreux articles sur cet auteur et dirige la nouvelle édition de son théâtre aux Classiques Garnier, présentant, éditant et annotant elle-même nombre de pièces. Ayant donné d'autres éditions critiques (Rotrou, Thomas Corneille), elle a dirigé le volume *Baroque ou bizarre ? Avatars de la bizarrerie aux XVI^e et XVII^e siècles (France, Espagne, Italie)*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Collection Littérature et poétique comparée, 2016.

Jonathan Pollock

Jonathan Pollock est professeur de littérature anglo-américaine à l'université de Perpignan-Via Domitia, France. Il est l'auteur de *Qu'est-ce que l'humour ?* (Paris, Klincksieck, 2001), *Le Moine (de Lewis) d'Antonin Artaud* (Paris, Gallimard, 2002), *Le Rire du Môme : Antonin Artaud et la littérature anglo-américaine* (Paris, Kimé, 2002), *Déclinaisons. Le naturalisme poétique de Lucrèce à Lacan* (Paris, Hermann, 2010), *Lire Les Cantos d'Ezra Pound* (Paris, Hermann, 2014) et *Ariel, mon oiseau. Une lecture écocritique de La Tempête de William Shakespeare* (Paris, Hermann, 2021).

Élisabeth Rallo Ditché

Élisabeth Rallo Ditché est professeure émérite de Littérature Comparée à Aix-Marseille Université. Elle est spécialiste de Stendhal, a publié de nombreux articles et une étude sur *La Chartreuse de Parme*, (Ellipses, 2000). Elle est également spécialiste des grandes figures de l'imaginaire européen (L'adolescent, Arlequin, Carmen, Don Juan...), a publié, entre autres, *Images de l'adolescent dans le récit au XX^e siècle*, Corti, 1989, *Carmen* (Ed Autrement, 1997), *Le Misanthrope dans l'imaginaire européen*, (Desjonquères, 2006) et participé au *Dictionnaire de la Méchanceté* (2014). Elle a étudié également les rapports entre Opéra et Littérature (*Opéras, Passions*, Seuil, 2001), la Littérature et les Sciences Humaines (*Dictionnaire des*

passions Belin, 2005, *Littérature et Sciences humaines*, Petite bibliothèque de Sciences Humaines, 2010). Elle poursuit ses travaux dans le domaine de l'imaginaire européen sur les Contes.

Michel Riaudel

Agrégé de Lettres Modernes, docteur en littérature comparée, Michel Riaudel dirige actuellement l'UFR d'études ibériques et latino-américaines de Sorbonne Université. Ses travaux portent notamment sur la littérature brésilienne et les circulations littéraires entre Brésil et France, la poésie marginale carioca, le modernisme... Parmi ses dernières publications, *Caramuru, un héros brésilien entre mythe et histoire* (Paris, éditions Petra, 2017) interroge les rapports entre littérature et histoire, soit différentes modalités de « régimes de lecture ». Il vient aussi de codiriger, avec Laura de Mello e Souza, Cláudia Damasceno et Antonella Romano, *Le Moment 1816 des sciences et des arts. Auguste de Saint-Hilaire, Ferdinand Denis et le Brésil* (Sorbonne Université Presses, 2022). Également traducteur de Milton Hatoum, João Guimarães Rosa, Fernanda Torres, José Almino, Modesto Carone, Ana Cristina Cesar, entre autres.

Juan Sebastian Rojas

Juan Sebastian Rojas est écrivain et enseignant du Lycée français Paul Valéry de Cali et de Universidad del Valle.

Anne Tomiche

Professeure de littérature comparée à Sorbonne Université, Anne Tomiche partage avec Camille Dumoulié son intérêt pour Antonin Artaud et pour la psychanalyse. Elle travaille sur les avant-gardes et modernismes occidentaux au XX^e siècle, en particulier à partir des études de genre. Ses publications incluent « *L'intraduisible dont je suis fait* ». *Artaud et les avant-gardes occidentales* (2012), *La Naissance des avant-gardes occidentales* (2015) et la direction de *Genre et avant-gardes* (2012), *Genre et signature* (2018) et *Genre et Manifestes* (2023).

Philippe Zard

Professeur de littérature comparée à l'université Paris-Nanterre, Philippe Zard est l'auteur de *La Fiction de l'Occident. Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, PUF, 1999 et *De Shylock à Cinoc. Essai sur les judaïsmes apocryphes*, Paris, Classique Garnier, 2018, 618 p. Il a notamment dirigé *Littérature et philosophie* (2002), *Albert Cohen dans son siècle* (2005), *Sillage de Kafka* (2007), et *Sagesse du roman : l'héritage critique de Milan Kundera* (2022). Il a également publié une édition critique de la tétralogie romanesque d'Albert Cohen, *Solal et les Solal* (Quarto, Gallimard, 2018).

